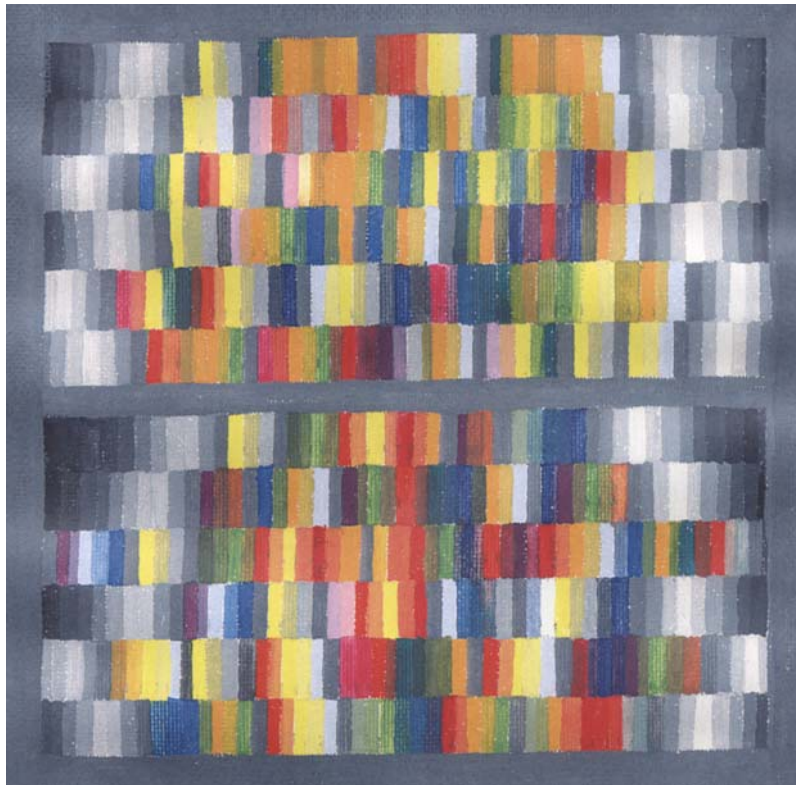


Kaisu Nikula

Zur Umsetzung deutscher Lyrik  
in finnische Musik

am Beispiel Rainer Maria Rilke  
und Einojuhani Rautavaara



Kaisu Nikula

Zur Umsetzung deutscher Lyrik  
in finnische Musik

am Beispiel Rainer Maria Rilke  
und Einojuhani Rautavaara

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Athenaeum-rakennuksen salissa (A103)  
maaliskuun 12. päivänä 2005 kello 12.

Wird mit Genehmigung der Humanistischen Fakultät der Universität Jyväskylä  
am 12. März 2005 um 12 Uhr im Paulaharju-Saal des Villa Rana- Gebäudes  
zur öffentlichen Verteidigung vorgelegt.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2005

Zur Umsetzung deutscher Lyrik  
in finnische Musik

am Beispiel Rainer Maria Rilke  
und Einojuhani Rautavaara

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 34

Kaisu Nikula

Zur Umsetzung deutscher Lyrik  
in finnische Musik

am Beispiel Rainer Maria Rilke  
und Einojuhani Rautavaara



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2005

Editors

Matti Vainio, Department of Music, English, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo, Marja-Leena Tynkkynen

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Toivo Nygård, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Ahti Jääntti, Department of Languages, University of Jyväskylä

Matti Vainio, Department of Music, University of Jyväskylä

Minna-Riitta Luukka, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Raimo Salokangas, Department of Communication, University of Jyväskylä

Cover picture: cromcode emef\_12/2000\_12 *Ich lebe mein Leben von R.M. Rilke*  
by Madeleine Felber

Copyrights for note examples:

Schatten der Erde Op. 30, (Paavo Heininen)

Fünf Sonette an Orpheus, Op. 9, (Einojuhani Rautavaara)

Die Liebenden, Op. 13, (Einojuhani Rautavaara)

Die erste Elegie, (Einojuhani Rautavaara)

Almanakka kahdelle, Op. 74, (Einojuhani Rautavaara)

copyright © Warner/Chappell Music Finland Oy

Reprinted with kind permission by Fennica Gehrman Oy, Helsinki.

Glühende Blumen des Leichtsinns, Opus 51, (Jouni Kaipainen)

Des Flusses Stimme, Opus 54 (Jouni Kaipainen)

copyright © 1997 Edition Wilhelm Hansen A/S, Kopenhagen

URN:ISBN 9513921093

ISBN 951-39-2109-3 (PDF)

ISSN 1459-4331

ISBN 951-39-2078-X (nid.)

ISSN 1459-4323

Copyright © 2005, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2005

## ABSTRACT

Nikula, Kaisu

The Incorporation of German Poetry into Finnish Music, with Reference to Rainer

Maria Rilke and Einojuhani Rautavaara

University of Jyväskylä, 2005, 304 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4331; 34)

ISBN-951-39-2109-3

The aim of my dissertation is to examine the incorporation of German poetry into Finnish music. The study also has a cross-cultural dimension as the tradition of Finnish songs set to German poetry is one manifestation of German-Finnish cultural relationships. Although these relationships are nowadays subject to extensive study, the topic of this research had not been studied before. The songs I chose to analyse had not been thoroughly researched, either. A semiotic research method provides a uniform set of concepts for the study of poetry and music. It proved important for the analysis to examine the language of poetry and music as systems of artistic meanings. A semiotic set of concepts was also helpful in defining the national and national-romantic tone languages, which is integral to this study. The historical part of the study aims to provide answers to questions about the background and extent of the phenomenon, the choosing of poets and poetry, and the reasons behind these choices. 19th century composers mainly chose poets who were active at that time in the German Lieder tradition. Having poems available in Finnish and Swedish translations has had an influence in the choice of lyrics. In the late 20th century, the composers' personal knowledge of poetry became more important. The composers' personal relationship to the German language and literature was an important factor in selecting song lyrics. The focus of the analysis part, Einojuhani Rautavaara's songs set to texts by R.M. Rilke, arises from the historical research. Thematic material, a visual aspect, and the thematic-visual equivalence relationships between poems and musical events are the key issues of the analysis. The analysis focuses on motivic relationships, harmony and form. The semiotic analytical approach allows for the examining of structural analogies between text and music. I am using Charles S. Peirce's signs in relation to object, and Umberto Eco's terms „cultural unit“ and „unlimited semiosis“ to examine processes both within the poem as well as between the poem and the music. In his Rilke songs, Ej. Rautavaara emphasises the visual aspect and the abstractive potential of the poems. The importance of the visual element comes across in the Rilke songs of Paavo Heininen and Jouni Kaipainen as well. This quality seems to be an important factor in the popularity of Rilke's poems as song lyrics. The abstract nature of his later poetry, where there is no clear articulation of every meaning, is itself getting close to music, yet giving space for the composer's intuitions. The analysis suggests that the discourse between text and music can operate on a structural level in a parallel way. A competent composer finds balance between text and music whilst taking into account the inner conformities of music. Rautavaara's choices of text strengthen his artistic profile both as an intuitive mystic and romantic, and also as an intellectual and analytical modernist. The era of German Lieder tradition is not yet over in Finland, nor is the chamber music oriented tradition in art song.

**Keywords:** German poetry, Finnish music, R.M. Rilke, Ej. Rautavaara, semiotics, analysis, text and music, German-Finnish cultural relations.

**Authors's Address**

Kaisu Nikula  
Niementie 55  
69600 Kaustinen

**Supervisor**

Professor Matti Vainio  
University of Jyväskylä  
Department of Music  
PL 35 (M)  
40014 University of Jyväskylä

**Reviewers**

Professor Harald Haslmayr  
University of Music and Dramatic Arts  
Leonhardstraße 15  
A- 8010 Graz

Professor Anne Sivuoja-Gunaratnam  
University of Turku  
School of Art, Literature and Music  
Musicology  
20014 University of Turku

**Opponent**

Professor Harald Haslmayr  
University of Music and Dramatic Arts  
Leonhardstraße 15  
A- 8010 Graz

## VORWORT

Die vorliegende Arbeit hat ihren Ursprung in meinem interdisziplinären Interesse, das eigentlich vom Prof. Dr. Ahti Jäntti am germanistischen Institut der Universität Jyväskylä geweckt wurde, als er mir ein literarisch-musikalisches Thema für eine Doppelmagisterarbeit vorschlug. Anlass für diesen Vorschlag waren zum einen meine vertiefenden Studien in der Germanistik und in der Musikwissenschaft an der Universität Jyväskylä und zum anderen Prof. Jänttis eigenes ausgeprägtes Interesse an Musik und Musikwissenschaft. Er empfahl mir, mich an den Professor für Musikwissenschaft Dr. Matti Vainio zu wenden. Durch Prof. Vainios musikwissenschaftliche Betreuung und Unterstützung wurde meine erste interdisziplinäre Arbeit möglich, in der der Liederzyklus „Das Buch der hängenden Gärten“ von Arnold Schönberg zu Gedichten von Stefan George untersucht wurde. Die literarische Betreuung dieser Arbeit übernahm Lektor Dr. Christoph Parry, der heutige Professor für deutsche Literatur an der Universität Vaasa.

Nach der Magisterarbeit stellte Dr. Parry mir für eine weitere Arbeit das Thema „Deutsche Lyrik in der finnischen Musik“. So fing dieses Forschungsprojekt an. Das von der humanistischen Fakultät der Universität Jyväskylä bewilligte Stipendium für wissenschaftliche Weiterbildung ermöglichte den Anfang meiner weiteren Arbeit im Herbstsemester 1995. Für die gewährte Hilfe möchte ich der Fakultät an dieser Stelle meinen besten Dank aussprechen. Zunächst nahm ich meine Lizentiatenarbeit in Angriff. Die Professoren Matti Vainio und Christoph Parry setzten ihre Arbeit als Betreuer fort.

Nach dem ermutigenden Feedback entschied ich mich nach etwa einjähriger Forschungspause, diese Arbeit zur Dissertation weiterzuführen. Prof. Christoph Parry betreute meine literarische Arbeit in dieser Phase an der Universität Vaasa. Als Assistentin am Institut für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Vaasa im Studienjahr 2000-2001 wurde meine vorbereitende Arbeit, die Bibliographie der finnischen Vertonungen deutscher Lyrik fertiggestellt. Sie wurde in der Reihe SAXA veröffentlicht. Dafür und für die literarische Betreuung in dieser sowie in den früheren Phasen spreche ich Prof. Christoph Parry meinen herzlichen Dank aus.

Bei der Fertigstellung der Doktorarbeit war die Ermutigung und Unterstützung Prof. Matti Vainios von besonderer Bedeutung. In seiner sehr arbeitsreichen Phase in den Sommermonaten 2004 hatte er Zeit auch für mein Manuskript. Dafür sowie auch für seine Betreuung in den früheren Phasen meines Forschungsprojektes danke ich ihm herzlichst.

Eine entscheidende Hilfe war für mich auch der Beistand und die Freundschaft von Frau Dr. Brigitte von Witzleben. Sie hat zu meinem Rilkeverständnis viel beigetragen, indem sie mir großzügig ihre umfangreiche Rilke-Literatur und ihre Kenntnisse zur Verfügung stellte. Sie war immer hilfsbereit und zeigte ihr unermüdliches Interesse, indem sie einige Kapitel gründlich las und kommentierte. Auch ihr gehört mein innigster Dank.

Frau Dr. Brigitte von Witzleben machte mich mit der Rilke-Gesellschaft und dem derzeit jährlich stattfindenden Rilke-Symposium bekannt. Besonders erwähnen möchte ich hier die Arbeitsgruppe „Rilke und die moderne Musik“ beim Rilke-



Symposium in Wien im September 1998, das von Dr. Harald Haslmayr geleitet wurde.

Herrn Prof. Dr. Harald Haslmayr und Frau Prof. Dr. Anne Sivuoja-Gunaratnam danke ich herzlichst für ihre kritischen und ermutigenden Beobachtungen beim Vorgutachten meines Manuskriptes. Die sachlichen und sprachlichen Anmerkungen Prof. Haslmayrs im Manuskript waren mir eine große Hilfe bei der Fertigstellung der Druckversion.

Am Anfang dieses Forschungsprojektes fand ich im Zeichen eines Interviews eine sehr freundliche Aufnahme bei dem Komponisten Einojuhani Rautavaara und seiner Frau Sini. Auf die von mir mehrmals telefonisch oder per E-Mail gestellten Fragen haben die Komponisten Einojuhani Rautavaara und Jouni Kaipainen stets freundlich geantwortet. Ihnen möchte ich auch ganz herzlich danken. Das kammermusikalische Werk „Glühende Blumen des Leichtsinns“ Jouni Kaipainens wurde in der Tempeliaukio – Kirche in Helsinki am 27.4.2003 aufgeführt. Die Einspielung dieses Konzertes stand mir zur Verfügung. Dafür spreche ich dem Komponisten und dem Kammerorchester Avanti meinen besten Dank aus.

Dem Übersetzer Horst Bernhardt gebührt mein innigster Dank für das Korrekturlesen des ganzen Manuskriptes und für seine stilistischen Hinweise. Für die Übersetzung des Abstracts ins Englische spreche ich Frau Hanna-Mari Latham meinen besten Dank aus.

Der Abdruck der Notenbeispiele erfolgte mit freundlicher Genehmigung der Fennica Gehrman Oy, Helsinki (Einojuhani Rautavaara, Paavo Heininens) und der Edition Wilhelm Hansen, Kopenhagen (Jouni Kaipainen). Frau Magister Siipi Saari stellte mir freundlich die Notenhandschriften Yrjö Kilpinens zur Verfügung. Ihr gebührt mein herzlicher Dank dafür.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie, meinem Mann Pekka und unseren Kindern Emma, Eemeli, Kalle und Ville. Im Laufe meiner Forschungsjahre mussten sie im Haushalt vieles übernehmen, da ich diese Arbeit hauptsächlich neben meiner Tätigkeit als Oberstudienrätin am Musikgymnasium Kaustinen und meinen übrigen Verpflichtungen angefertigt habe. Ihre Unterstützung und ihr Interesse für diese Arbeit war für mich sehr wichtig, vor allem in den schwachen Stunden. Im Familienkreis habe ich auch jederzeit Hilfe bei allen technischen Problemen mit dem Computer gefunden, am Anfang von Pekka später von den Söhnen Eemeli, Kalle und Ville.

Alles hat seine Zeit. Nach dem Abschluss dieses Forschungsprojektes hoffe ich, mich wieder mehr meiner Familie und ganz besonders meinem kleinen Enkelkind Joonas widmen zu können.

Kaustinen, im Januar 2004

Kaisu Nikula

# INHALT

ABSTRACT

VORWORT

INHALTSVERZEICHNIS

## THEORETISCH-GESCHICHTLICHER TEIL

1	EINLEITUNG .....	11
1.1	Zum Forschungsgegenstand.....	11
1.2	Aufbau der Arbeit.....	15
1.3	Zu den theoretischen Begriffen.....	18
1.3.1	Musikalisches Zeichen im Vergleich zum sprachlichen Zeichen	18
1.3.2	Über die objektbezogenen Zeichen von Charles S. Peirce.....	20
1.3.3	Zur „kulturellen Einheit“ und „unendlichen Semiose“ von Umberto Eco .....	21
1.3.4	Über die dichterische Sprache und die Tonsprache als ästhetische Sprachen .....	23
1.4	Zu den deutschen Einflüssen auf die finnische Kultur.....	25
2	ZUM KONTEXT DER FINNISCHEN MUSIK.....	30
2.1	Geschichtliche Hintergründe des finnischen Kunstliedes im Überblick .....	30
2.1.1	Exkurs über die nationale Strömung .....	30
2.1.2	Theoretischer Exkurs: Gibt es einen Nationalstil?.....	32
2.1.3	Die Entstehung des finnischen Kunstliedes im 19. Jahrhundert .....	35
2.1.4	Der Aufschwung des finnischen Kunstliedes.....	41
2.1.5	Einbruch der modernen Richtungen in Literatur und Musik ...	46
2.1.6	Yrjö Kilpinen – Nachfolger des deutschen romantischen Liedes .....	52
2.1.7	Zur Lage gegen Ende des 20. Jahrhunderts .....	56
2.2	Über die Rilke-Vertonungen im Schaffen Einojuhani Rautavaaras ...	62
2.3	Zur Wahl der in Finnland vertonten deutschen Dichter .....	69
2.3.1	Zu Goethe und Heine .....	72
2.3.2	Über den Stoff der Nationalromantik .....	77
2.3.3	Zu Dehmel, Rilke und Hesse in der finnischen Liedtradition...	79
2.3.4	Zusammenfassende Betrachtung.....	84
3	ÜBER RAINER MARIA RILKE IN DER MODERNE .....	86
3.1	Zum Begriff der Moderne.....	88
3.2	Über die moderne Lyrik .....	90
3.3	Moderne bei Rilke.....	93

3.3.1 Rilkes eigene Einschätzung .....	95
3.3.1.1 Auseinandersetzung mit den Werken Nietzsches und Schopenhauers.....	95
3.3.1.2 Zu den Renaissanceerlebnissen .....	97
3.3.1.3 Landschafts- und Kulturerlebnisse in Russland und in Worpsswede .....	100
3.3.1.4 Über Rilkes Verhältnis zum Mythos .....	103
3.3.2 Rilkes Beziehung zur französischen Moderne.....	106
3.3.3 Einflüsse der Kunst .....	113
3.3.3.1 Zum Einfluss der Plastik Rodins auf die Lyrik Rilkes..	114
3.3.3.2 Rilkes Umgang mit den Werken Cézannes.....	117
3.3.4 Über die Einstellung Rilkes zur Musik .....	123

## ANALYTISCHER TEIL

4	EINFÜHRENDE BEMERKUNGEN .....	128
4.1	Zur Durchführung der Analyse .....	129
4.2	Die <i>Sonette an Orpheus</i> Rilkes und der antike Orpheus-Mythos.....	132
4.3	Über die <i>Duineser Elegien</i> Rilkes und ihre Beziehung zu den <i>Sonetten an Orpheus</i> .....	135
4.4	Über Rilkes Lyrik als Textvorlage .....	138
5	<i>DIE FÜNF SONETTE AN ORPHEUS UND DIE ERSTE ELEGIE</i> .....	141
5.1	Über die Gesamtkomposition der ersten fünf <i>Sonette an Orpheus</i> ....	141
5.2	Zur Thematik, Aussage, Abstraktion und Äquivalenzbezüge .....	143
5.3	Zum Wort-Ton-Verhältnis in den <i>Fünf Sonetten an Orpheus</i> .....	157
5.3.1	Motivische Beziehungen zwischen den Sonetten und der Musik .....	160
5.3.1.1	Das „orphische Motiv“ und seine Ableitungen .....	160
5.3.1.2	Weitere motivische Beziehungen .....	168
5.3.2	Semieose zwischen dem Text und der musikalischen Motivik .....	172
5.3.3	Semieose zwischen dem Text und der Harmonik.....	175
5.3.4	Die musikalische Formgestaltung der Sonette .....	180
5.4	Die erste der <i>Duineser Elegien</i> Rilkes .....	184
5.5	<i>Die erste Elegie</i> Einojuhani Rautavaaras .....	191
5.6	Exkurs: Über die „Neunte Elegie“ bei Jouni Kaipainen.....	202
6	DER LIEDERZYKLUS <i>DIE LIEBENDEN</i> .....	213
6.1	Zu den Gedichten Rilkes .....	213
6.2	<i>Die Liebenden</i> von Einojuhani Rautavaara .....	219
6.2.1	Über den Vokalpart im Verhältnis zum Text.....	221
6.2.2	Zu den signifikanten Eigenschaften der Harmonik im Vergleich zu den <i>Fünf Sonetten an Orpheus</i> .....	225

6.2.3	Das Titelgedicht „Die Liebende“ als dichterisch-musikalische Einheit.....	235
6.2.4	Die musikalische Form als Ausdruck der Bildlichkeit .....	239
6.2.5	Über das Tempo im Verhältnis zum Text in beiden Rilke-Zyklen Rautavaaras .....	241
6.2.6	Zum Rhythmus.....	242
6.2.7	Exkurs: „Liebes-Lied“ bei Jouni Kaipainen.....	247
7	„HERBSTTAG“ – EINE BELIEBTE TEXTVORLAGE	
	VON R.M. RILKE .....	254
7.1	Über <i>Almanakka kahdelle</i> von Einojuhani Rautavaara .....	255
7.2	Zu <i>Schatten der Erde</i> von Paavo Heininén .....	261
8	SCHLUSSBETRACHTUNG .....	270
	YHTEENVETO .....	277
	LITERATURVERZEICHNIS .....	283
I	Geschichte und Kulturgeschichte	
II	Deutsch-finnische Beziehungen	
III	Literaturgeschichte, Literatur- und Sprachwissenschaft	
IV	Werk- und Briefausgaben R. M. Rilkes, Literatur über R. M. Rilke	
V	Musikgeschichte und Musikwissenschaft	
VI	Nachschlagewerke und Bibliographien	
VII	Biographien und Monographien	
VIII	Notenausgaben und CD-Aufnahmen	
IX	Ungedruckte Quellen	
X	Archive und Dateien	
XI	Quellen im Internet	
XII	Varia	

# THEORETISCH-GESCHICHTLICHER TEIL

## 1 EINLEITUNG

### 1.1 Zum Forschungsgegenstand

Diese Arbeit – im Grenzgebiet von Literatur und Musik – richtet sich sowohl an die Interessenten der Literaturwissenschaft als auch an die Interessenten der Musikwissenschaft. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Umsetzung der deutschen Lyrik in die finnische Musik einerseits durch die geschichtliche Studie dieser Tradition, andererseits durch die Analyse des Wort-Ton-Verhältnisses am Beispiel finnischer Rilke-Vertonungen zu erläutern, wobei der Ausgangspunkt der Analyse die Thematik und Aussage des Gedichtes sind, um derentwillen das Gedicht auch entstanden ist. Demnach liegt auch der Schwerpunkt der musikalischen Analyse darauf, ob und wie der Gehalt des Gedichtes durch die Musik zum Ausdruck kommt.

Die Tradition der finnischen Vertonungen deutscher Lyrik ist eine Erscheinungsform der deutsch-finnischen Kulturbeziehungen. Obwohl die kulturellen und literarischen deutsch-finnischen Verbindungen heute viel untersucht werden<sup>1</sup>, ist die Thematik dieser Arbeit jedoch nicht früher recherchiert worden. Aufgrund der geschichtlichen Studie des finnischen Kunstliedes und der Analysen der Vertonungen ist aber der Gesichtspunkt in dieser Arbeit vor allem musikwissenschaftlich, auch wenn die Arbeit interdisziplinäre und interkulturelle Dimensionen hat. Die Vertonungen, die hier analysiert werden, sind auch in der früheren Forschung nicht gründlich untersucht worden. Eben wegen der interdisziplinären Dimension wurde die semiotische Betrachtungsweise gewählt, da die Semiotik einen einheitlichen Begriffsapparat für die Untersuchung der Lyrik und der Musik bietet.

---

<sup>1</sup> Es gibt ganze Vortragsbände und Schriftenreihen zu diesem Thema. Literaturverzeichnis: II Deutsch-finnische Beziehungen.

Die vorbereitende Arbeit bestand darin, finnische Vertonungen von deutscher Lyrik zu einer Bibliographie zusammenzustellen<sup>2</sup>. Diese Bibliographie umfasst insgesamt 1010 Vertonungen. Bei der Mehrzahl der Vertonungen ist der Dichter bekannt. Bei 120 Vertonungen ist der Dichter nicht angegeben worden. Bei der Suche nach den Dichtern waren viele Nachschlagewerke behilflich<sup>3</sup>. Welche Dichter und welche Gedichte sind in Finnland vertont worden, wann und von wem? Auf diese Fragen gibt meine Bibliographie Antwort. Eine weitere Frage drängt sich auf: welche Gründe bei der Wahl der Dichter und der Gedichte eine Rolle spielten. Diese Frage lässt sich zwar nicht in allen möglichen Einzelheiten, für alle Dichter und alle Gedichte beantworten. Es ist auch nicht notwendig, in jedem Fall die persönlichen Gründe der Vertoner zu erörtern. Wichtig ist, die Hauptlinien der Grundlagen, die deutlich zum Vorschein kommen, zu recherchieren. Dafür wurde die geschichtliche Studie (2. Kapitel) durchgeführt.

Wegen ihrer interdisziplinären und interkulturellen Dimensionen erforderte diese Arbeit neben der musikgeschichtlichen und -wissenschaftlichen Literatur auch kulturgeschichtliche, literaturgeschichtliche und literaturwissenschaftliche Quellenliteratur. Da der Ausgangspunkt der Analyse die Thematik und Aussage des Gedichtes sind, erforderte diese Arbeit auch umfangreiche Literatur von und über Rilke, um mit dem tiefen, vielschichtigen und schwer verständlichen Gehalt der späten Gedichtzyklen Rilkes, den *Sonetten an Orpheus* und den *Duineser Elegien*, in ihrem werk-, kunst- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang vertraut zu machen. Als gute Hilfe dafür erwiesen sich auch die Briefe Rilkes. Obwohl Rilke in der deutschen Literatur zu den am meisten erforschten Dichtern gehört, gibt es in der Rilke-Forschung Gebiete, auf denen der Forschungsstand einer Revision bedarf. Es fehlen sogar neuere umfassende Arbeiten. Zu diesen Forschungsgebieten gehört die Musikalität der lyrischen Sprache Rilkes, die z. B. von Hans-Egon Holthusen in seiner Monographie *Rilkes Sonette an Orpheus – Versuch einer Interpretation* (1937) verdienstvoll erläutert wird. Die sprachlichen Leistungen Holthusens waren für die vorliegende Arbeit von Bedeutung.

Die sehr gründliche und vielseitige Monographie Hermann Mörchens *Rilkes Sonette an Orpheus* (1958) ist immer noch ein grundlegendes Werk und eine fruchtbare Quelle für die Interpretation der *Sonette an Orpheus*. Auf die Monographie Mörchens wird in der neueren Forschung immer noch hingewiesen. Jacob Steiners Kommentar zur ersten der *Duineser Elegien* (1962) ist immer noch von besonderer Bedeutung, da er die „Erste Elegie“ vor dem Hintergrund des ganzen Elegien-Zyklus analysiert. Die Aufgabe von Christa Bürgers Aufsatz, „Textanalyse und Ideologiekritik: Rilkes Erste Duineser Elegie“, besteht mit ihren eigenen Worten darin, „die sprachlichen Mittel zu untersuchen, mit deren Hilfe es dem Autor gelingt, den Eindruck gedanklicher Tiefe hervorzurufen“ (Bürger 1971: 265). Ihr Ausgangspunkt ist Chomskys Unterscheidung zwischen Tiefenstruktur und Oberflächenstruktur. „Nach

<sup>2</sup> Nikula 2001: Deutschsprachige Lyrik in der finnischen Musik, Eine Bibliographie der Vertonungen von den Anfängen bis zum Anfang des Jahres 2001.

<sup>3</sup> Die Nachschlagewerke werden im Literaturverzeichnis erwähnt.

Chomsky determiniert die Oberflächenstruktur direkt die grammatische und phonetische Interpretation eines Textes, während die Tiefenstruktur die semantische Interpretation bestimmt“ (Bürger 1971: 264). Bei Bürger wird die Tiefenstruktur „nicht nur als ein Gefüge von Syntagmen begriffen, sondern als die in einer in hohem Grade zweideutigen Rede auszumachenden Aussageinhalte“ (Ebenda). Die Ergebnisse Christa Bürgers sind für die Untersuchung der *Ersten Elegie* in dieser Arbeit von Nutzen, obwohl ihr Blickwinkel nicht semiotisch, sondern strukturalistisch ist, wobei die Sprache auch als ein geschlossenes Zeichensystem verstanden wird.

Für die Interpretation der *Neuen Gedichte* sind drei ältere Untersuchungen immer noch aufschlussreich: Hans Berendts Arbeit *Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte* (1957) und Brigitte L. Bradleys Arbeiten *R.M. Rilkes Neue Gedichte, ihr zyklisches Gefüge* (1967) und *Rainer Maria Rilkes Der Neuen Gedichte anderer Teil, Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik* (1976). Für die Gedichtanalysen dieser Arbeit waren die oben erwähnten Werke als analytische Originalquellen zentral. Eine wichtige Quelle für das lyrische Werk Rilkes ist immer noch auch August Stahls *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk* (1978). Dieses Werk umfasst Angaben auch über die frühesten Gedichte, die Yrjö Kilpinen vertont hat.

Rilkes gesamtes dichterisches Werk ist reich an Bildern und Vergleichen aus dem musikalischen Bereich. Viele Gedichte behandeln auch das Thema Musik<sup>4</sup>. Die musikalischen Eigenschaften der sprachlichen Gestaltung Rilkes sowie auch seine musikalische Metaphorik sind zwar untersucht worden<sup>5</sup>, aber eine umfassende Arbeit über das Musikalische im Werk Rilkes fehlt immer noch. Clara Mágrs Arbeit *Rainer Maria Rilke und die Musik* (1960) ist eine erste umfangreichere Untersuchung zu diesem Thema. Clara Mágr konzentriert sich darauf, die ambivalente Stellung Rilkes zur Musik – die zwischen Hingebung und Ablehnung schwankte – zu erläutern<sup>6</sup>. Mágrs Arbeit ist in dem Sinne von großer Bedeutung, dass sie auch auf die musikalische Bildlichkeit im Werk Rilkes hinweist (Mágr 1960: 72-152), wenn auch ohne genauer die einzelnen Bilder zu kommentieren. Auf die einzelnen Motive und Bilder geht aber Leopold Spitzer in seiner Arbeit *Das Harmonikale in der Musikauffassung Rainer Maria Rilkes* gründlicher ein. Laut Spitzer richtet sich seine Arbeit in erster Linie an „die Kenner der Harmonik“ und „erst in zweiter Linie an die Germanisten“ (Spitzer 1974: 5). In dem Sinne ist seine Arbeit für diese Forschung wichtig.

Rilkes Lyrik unter den musikalischen Aspekten zu erörtern ist aber nicht Ziel dieser Arbeit. Im Abschnitt 3.3.4. werden nur die Wandlungen in Rilkes Verhältnis zur Musik kurz skizziert, um einen Überblick über sein Verhältnis zur Musik zu geben, weil die bedeutendste Veränderung in seiner Einstellung eben mit der Wendung seines Spätwerks, zu dem die *Sonette an Orpheus*

<sup>4</sup> Einige hervorragende Beispiele: „Musik“ („Was spielst du, Knabe?“) in: KA I: S. 264, „Übung am Klavier“ in: KA I: S. 567, „Bestürz mich, Musik“ in: KA II: S. 59, „Strophen zu einer Fest-Musik“ in: KA II: S. 130, „An die Musik“ („Musik: Atem der Statuen“) in: KA II: S. 158, „Musik“ („Wüßte ich für wen ich spiele, ach!“) in: KA II: S. 375, „Gong“ in KA II: S. 396, „Musik“ („Die, welche schläft...“) in: KA II: S. 398.

<sup>5</sup> Eine Auswahl in: Spitzer 1974: 65 (Anmerkungen).

<sup>6</sup> Clara Mágr hat das Verhältnis Rilkes zur Musik auf Grundlage der Selbstzeugnisse in Briefen und Werken und der Äußerungen seines Freundeskreises erörtert.

gehören, zu tun hat. Dieser Sonettzyklus erweist sich nicht nur von seiner sprachlichen Gestaltung und musikalischen Bildlichkeit her als musikalisch, sondern veranschaulicht im Ganzen eine musikalische Struktur, die von Annette Gerok-Reiter erläutert worden ist. In diesem Sinne sind ihre Arbeiten, der Aufsatz *Perspektivität bei Rilke und Cézanne* (1993) und die Monographie *Wink und Wandlung, Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“* (1996), für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung. Diese Untersuchungen sind auch aus dem Grund wichtig, dass der Ausgangspunkt und Gesichtspunkt Gerok-Reiters synästhetisch ist. Die musikalische Struktur der *Sonette an Orpheus* trägt dazu bei, dass die ersten fünf Sonette aus diesem Zyklus und die Vertonungen Einojuhani Rautavaaras zu diesen Sonetten den Kern der Analyse dieser Arbeit bilden.

Die Kommentierte Ausgabe der Werke Rilkes in vier Bänden (KA 1996) erwies sich als eine ergiebige Quelle für eine angewandte Rilke-Forschung wie diese Arbeit, in der die Gedichtanalysen den Ausgangspunkt bilden, während die Analysen der Vertonungen im eigentlichen Brennpunkt stehen. In diesem Zusammenhang ist es als das größte Verdienst der KA zu betrachten, dass darin die einzelnen Werke Rilkes chronologisch im Kontext seines gesamten Schaffens vor dem Hintergrund seiner Biographie erläutert werden. Neben den werkgeschichtlichen Kommentaren und biographischen Angaben werden auch kunst- und literaturgeschichtliche Zusammenhänge erläutert. Dazu werden Hinweise auf die Sekundärliteratur, besonders auf die neueren Veröffentlichungen und auf die Interpretationen angegeben. Die Auswahl der Selbstaussagen Rilkes führte zu den Briefausgaben Rilkes, die für die Analysen dieser Arbeit zentral sind.

Als zentrale Quelle für die finnische Kulturgeschichte diente das vielseitige Werk *Suomen kulttuurihistoria* in drei Bänden (1979-1982)<sup>7</sup>, in dem die Hauptlinien der Entwicklung verschiedener Kulturerscheinungen vor ihrem geschichtlichen Hintergrund erläutert werden. Neben diesem Werk waren die vier ersten Teile von *Suomen musiikin historia* (1995-1996) für das musikgeschichtliche Kapitel (Kapitel 2)<sup>8</sup> von entscheidender Bedeutung. Das letztgenannte Werk ist die erste umfassende Darstellung der finnischen Musikgeschichte. Tauno Karilas unveröffentlichtes Manuskript [1968?] *Yrjö Kilpinen Liedsäveltäjä*<sup>9</sup> wurde als Sekundärliteratur gebraucht, da Karila Yrjö Kilpinen persönlich kannte. Bei der Suche nach dem analytischen Gesichtspunkt und der Analysemethode waren die Arbeiten Umberto Ecos, Roman Jakobssons und Eero Tarastis von größter Bedeutung.

Da die in dieser Arbeit analysierten Vertonungen in der früheren musikwissenschaftlichen Forschung nicht ausführlich untersucht worden sind, gibt es auch keine eigentliche analytische Quellenliteratur dafür. Anne Sivuoja-Gunaratnams Dissertation (1997) *Narrating with twelve tones: Einojuhani Rautavaaras first serial period (ca. 1957-1965)* behandelt aber eben die Phase in

<sup>7</sup> Finnische Kulturgeschichte [Übersetzung von Kaisu Nikula].

<sup>8</sup> Geschichte der finnischen Musik [Übersetzung von Kaisu Nikula].

<sup>9</sup> Yrjö Kilpinen als Liedkomponist [Übersetzung von Kaisu Nikula].



Einojuhani Rautavaaras Schaffen, zu der der Liederzyklus *Die Liebenden* (Kapitel 6) gehört, der in dieser Arbeit eine zentrale Stellung hat. Aus diesem Grund war diese Dissertation eine ertragreiche Quelle.

## 1.2 Aufbau der Arbeit

Im zweiten Kapitel stehen die geschichtlichen Hintergründe der finnischen Liedkunst im Allgemeinen und besonders der finnischen Vertonungen deutscher Lyrik im Mittelpunkt, wobei auch Gründe zur Wahl der in Finnland vertonten deutschen Dichter gesucht werden. In dieser geschichtlichen Studie werden auch deutsche Einflüsse auf die finnische Musikkultur beleuchtet. In diesem Zusammenhang wird auch der Beitrag des gebürtigen Deutschen Fredrik (Friedrich) Pacius zur Entstehung der Infrastruktur des finnischen Musiklebens im Abschnitt 1.4 kurz erläutert.

Die deutsch-finnischen Kulturverbindungen, deren eine Blüte die Umsetzung der deutschen Lyrik in der finnischen Musik darstellt, wurzeln tief im Mittelalter. Von Anfang an hatte auch die finnische Tonkunst Verbindung mit der deutschen Kultur. Die Entwicklung der finnischen Kompositionskunst begann zur Zeit der einsetzenden Romantik, deren Tonsprache von Fredrik Pacius in Finnland vermittelt wurde. Daher wird er als Schöpfer der finnischen Tonsprache betrachtet. Durch eine semiotische Betrachtung wird die Frage nach einem nationalen Musikstil in dieser Arbeit behandelt (Abschnitt 2.1.2). Laut Heiniö (1991: 15f.) ist eben die sogenannte nationalromantische Tonsprache das, was im Bereich der finnischen Musik am meisten als finnisch betrachtet wird. Wie aber verhält sich eine nationalromantische Tonsprache zu der romantischen Tonsprache? Auch das wird im Abschnitt 2.1.2 durch semiotische Betrachtung erörtert.

Aus diesen Gründen werden die theoretischen Grundbegriffe dieser Arbeit in diesem einleitenden Kapitel (1.3) erläutert. Die Analysen der Gedichte und der Vertonungen gehen von dem gleichen semiotischen Gesichtspunkt aus, wobei die Überlegungen über die dichterische Sprache und die Tonsprache als komplexe künstlerische Bedeutungssysteme besonders zentral sind. Eben der Bedeutungsprozess und die ästhetische Funktion dieser ästhetischen Sprachen sind für die Analyse dieser Arbeit wichtig.

Im zweiten geschichtlichen Kapitel wird die Frage nach der Weite und den Grundlagen der Tradition der finnischen Vertonung deutscher Lyrik erläutert. Wie weit geht die Tradition zeitlich zurück, wie ist sie entstanden und im Laufe der Zeit entwickelt worden? Wie sieht die heutige Lage aus? Durch die Bibliographie der Vertonungen (Nikula 2001) und die geschichtliche Studie dieser Tradition werden die Hauptgesichtspunkte, die die Wahl deutscher Lyrik als Textvorlage für finnische Vertonungen bestimmen, im Abschnitt 2.3 zusammengefasst. Am Beispiel der finnischen Rilke-Vertonungen wird näher auf die Umsetzung der deutschen Lyrik in die finnische Musik durch das Wort-Ton-Verhältnis eingegangen. Dadurch erklärt sich die Zweiteiligkeit dieser Arbeit.

Die Wahl der Rilke-Vertonungen zum Gegenstand der Analyse erklärt sich einerseits aus der geschichtlichen Studie der Tradition. Ihren großen Aufschwung erlebte die finnische Tonkunst um 1900, demgemäß auch die finnische Liedtradition im ganzen. Das Nationalgefühl und das Erkennen der nationalen und der individuellen Eigenart scheinen wichtige Gründe für diesen Aufschwung gelegt zu haben. Aus diesem Grund wurde auch die finnische Lyrik als Textvorlage immer beliebter, aber daneben wuchs auch die Tradition der finnischen Vertonung deutscher Lyrik stark an.

Die Liedkomposition um die Jahrhundertwende wurde besonders von der von evokativer Suggestion erfüllten symbolistischen Lyrik zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten inspiriert; die Komponisten der zweiten Wiener Schule interessierten sich z. B. für Stefan George, Richard Dehmel, Rainer Maria Rilke, Alfred Mombert und Georg Trakl (Griffiths 1980: 845). Die Lyrik der Jahrhundertwende hat einen besonders großen Anteil auch an dem ganzen finnischen Liedschaffen. Die finnischen Komponisten des 20. Jahrhunderts haben vor allem die Dichtung der Jahrhundertwende vertont. Von den oben erwähnten deutschsprachigen Dichtern ist vor allem Rainer Maria Rilke, der im Kontext der Jahrhundertwende als der wichtigste deutsche Lyriker betrachtet werden kann, in die finnische Musik übertragen worden.

Andererseits wirkte auch Rilkes Schaffen selbst auf die Wahl zum Gegenstand der Analyse. Das umfangreiche, stilistisch vielfältige lyrische Schaffen Rilkes – von seiner frühen, neuromantischen, gefühlsbetonten Stimmungslirik durch das symbolistische Schauen seines mittleren Werkes bis zu seiner abstrakten, verschlüsselten späten Lyrik – bietet sowohl den stilistisch traditionell orientierten Komponisten als auch den Komponisten mit einer analytischen und konstruktiven Kompositionsweise eine für ihren Stil geeignete Textvorlage. Der frühen Lyrik Rilkes entnahm der traditionell orientierte finnische Komponist Yrjö Kilpinen die Vorlage für alle seine 27 Rilke-Vertonungen. Die späte Lyrik Rilkes wurde von Einojuhani Rautavaara in seiner Übergangsphase vom Neoklassizismus zur Dodekaphonie in die finnische Musik übertragen.

Die lyrische Sprache Rilkes zeigt eine hohe sprachliche Musikalität von seinen frühesten Gedichten an. Die an sich musikalischen Gedichte stellen hohe Ansprüche an die musikalische Umsetzung. In der Vertonung sollten Text und Musik gleichwertig miteinander verflochten sein. In diesem Sinne stellt die Vertonung von Rilkes Lyrik eine anspruchsvolle Aufgabe dar. Aus demselben Grund sind die Rilke-Vertonungen auch besonders aufschlussreich für eine Analyse, die das Verhältnis zwischen Text und Musik betrifft.

In dem kulturgeschichtlichen Kontext der Jahrhundertwende hat das Schaffen Rainer Maria Rilkes (1875-1926) eine hervorragende Stellung an der Schwelle zur Moderne, wenn auch seine Lyrik in vieler Hinsicht traditionell ist. Im dritten Kapitel werden die Aspekte, die zur Modernität Rilkes beitragen, erörtert. Die Beliebtheit der Lyrik Rilkes als Textvorlage im 20. Jahrhunderts beruht offensichtlich eben darauf, dass die Lyrik Rilkes deutlich sowohl traditionelle als auch moderne Dimensionen hat.

Laut Fritz Kunles *Bibliographie der Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes* mit ihrem Nachtrag<sup>10</sup> ist Rilkes Lyrik den Vertonern des 20. Jahrhunderts eine beliebte Textvorlage gewesen. Zu diesen gehören z. B. zwei der hervorragendsten Komponisten jener Zeit, der deutsche Paul Hindemith (1895-1963) und der finnische Einojuhani Rautavaara (1928-). Es erhebt sich die Frage nach den Eigenschaften der Rilkeschen Lyrik, die darauf möglicherweise eingewirkt haben. Auf die Anziehungskraft der Lyrik Rilkes ist Kunle selbst ganz kurz in der Einführung seiner Bibliographie eingegangen. In der einführenden Bemerkung (Abschnitt 4.4) zur Analyse wird kurz zu erläutern versucht, warum eben Paul Hindemith und Einojuhani Rautavaara in ihrer frühen Phase die Lyrik Rilkes ausgewählt haben. Die Position der Lyrik Rilkes an der Schwelle der Moderne kann im Allgemeinen ein Grund dazu sein, dass die Lyrik Rilkes den Komponisten des 20. Jahrhunderts zur beliebten Textvorlage wurde.

Das dichterische Korpus der Analyse besteht aus der Lyrik eines einzigen Dichters auch der Kompaktheit wegen. Obwohl auch Vertonungen von stilistisch verschiedenen Gedichten auf struktureller Ebene nebeneinandergestellt werden könnten, lässt sich das Wort-Ton-Verhältnis in Vertonungen verschiedener Komponisten straffer vergleichen, wenn die Textvorlage aus dem Werk eines Dichters besteht. Der Vergleich verschiedener Vertonungen desselben Gedichts ist besonders aufschlussreich. Auch dazu bietet das musikalische Korpus dieser Arbeit Möglichkeiten.

Der Schwerpunkt der Analyse liegt auf den Rilke-Vertonungen Einojuhani Rautavaaras. Er gelangt von seinem stilistischen Ausgangspunkt, dem Neoklassizismus, über die dodekaphonische Phase zu einer individuellen stilistischen Synthese. Zu allen diesen Phasen gehören Rilke-Vertonungen, die in ihrem Schaffenskontext im Abschnitt 2.2 erläutert werden. Die zwei Liederzyklen Rautavaaras zur Lyrik Rilkes, der erste Zyklus *Fünf Sonette an Orpheus* (1954 - 1955), der die neoklassizistische Phase vertritt und der zweite, nur einige Jahre später entstandene Zyklus *Die Liebenden* (1958 - 1959), der zur dodekaphonischen Phase gehört, bieten eine Möglichkeit das Wort-Ton-Verhältnis in stilistisch verschiedenen Werken eines und desselben Komponisten zu vergleichen. Vergleichspunkte bieten auch die Rilke-Vertonungen Jouni Kaipainens und Paavo Heininens. Auf die Hintergründe und Begründung der Analyse wird im vierten Kapitel eingegangen.

---

<sup>10</sup> Kunle 1980: *Bibliographie der Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes* und 1982: *"Bibliographie der Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes"*, Nachtrag zur Ersten Auflage.

## 1.3 Zu den theoretischen Begriffen

### 1.3.1 Musikalisches Zeichen im Vergleich zum sprachlichen Zeichen

Da in dieser Arbeit semiotische Begriffe verwendet werden, ist die Frage zu stellen, ob die Musik als Zeichensystem betrachtet und zeichentheoretisch mit der Sprache verglichen werden kann? Dafür soll das sprachliche Zeichen erst definiert werden. Laut Ferdinand de Saussure (1985: 37) hat das sprachliche Zeichen zweiseitigen Charakter. Es besteht aus einer materiellen Manifestation, der Lautgestalt, und einer begrifflichen Dimension, der Bedeutung. Der materielle Aspekt des Zeichens, die Ausdrucksseite, die Form, wird Signifikant genannt. Der begriffliche Aspekt des Zeichens, die Inhaltsseite, die Bedeutung, wird Signifikat genannt.

Die Musik ist keine Sprache in der eigentlichen Bedeutung des Wortes. Die Musik hat zwar eine syntaktische Struktur aber keine lexikalische Bedeutung, keinen Wortschatz (Pekkilä 1988: 86; Tarasti 1986: 62). Das bedeutet nicht, dass die Musik keine Bedeutung hätte. Als Bedeutung kann man laut Springer nicht nur das betrachten, was verbalisiert werden kann. Die Sprache und die Musik können beide als Ausdruckssysteme betrachtet werden. Die natürliche Sprache dient als eigentliches Kommunikationsmittel. (Springer 1956: 508). Sie vermittelt Informationen. Die Musik wie auch die dichterische Sprache vermitteln dagegen ästhetische Dimensionen.

Den Unterschied zwischen der natürlichen Sprache der Alltagskommunikation und der dichterischen, besonders der lyrischen Sprache sieht Kayser darin, dass sich die natürliche Sprache „auf eine außerhalb der Sprache vorhandene Gegenständlichkeit bezieht“, während die dichterische Sprache „sich ihre eigene Gegenständlichkeit schafft“ (Kayser 1992: 14, 119)<sup>11</sup>. Die dichterische Sprache zeigt reichere Vermittlungsfähigkeit oder anders gesagt Codierungsfähigkeit als die natürliche Sprache. Durch ihre Codierungsfähigkeit kann auch die Musik als Bedeutungsprozess aufgefasst werden, wobei die Musik auch als Zeichensystem betrachtet werden kann (Stefani 1985: 174). Die Musiktexte haben keine feste Bedeutungen, sondern sie zeigen Mehrdeutigkeit wie die dichterische Sprache. Das bedeutet, dass der Empfänger nicht von den Coden des Senders anhängig ist. Der Empfänger versteht/decodiert die musikalische Botschaft aufgrund seines eigenen Codes. Die Musiktexte können also verschieden interpretiert werden. Das gilt auch für die dichterische, ganz besonders für die lyrische Sprache.

Unter dem Signifikanten werden in der Musik die klanglichen Strukturen verstanden. Die signifikative Seite eines Zeichens wird als intelligible, übersetzbare Komponente bezeichnet (Schneider 1980: 28). Das Übersetzen bedeutet die Verschiebung des Inhalts von einem Ausdrucksmittel zum anderen (Stefani 1985: 152). Übersetzbarkeit und Bedeutungshaftigkeit sind miteinander verbunden. Die sprachlichen Inhalte können nicht in die

---

<sup>11</sup> Unter Gegenständlichkeit werden auch Menschen, Gefühle, Vorgänge verstanden.

musikalische Sprache übersetzt werden. Die Musik als eine ästhetische Werte schaffende Sprache und die natürliche Sprache als eigentliches Kommunikationsmittel drücken verschiedene Inhalte aus. Der Musik fehlt die Bedeutung im sprachlichen Sinne. Die Dichtung als eine künstlerische Werte schaffende Sprache lässt sich auch schwer übersetzen.

Woher stammt die Bedeutung in der Musik? Um die signifikative Seite des musikalischen Zeichens erläutern zu können, müssen die Begriffe Denotation und Konnotation vorgestellt werden. Als Ganzes bezieht sich das sprachliche Zeichen auf einen außersprachlichen Bezugspunkt, auf das Denotat (Duden 1984: 508). Die Denotation bedeutet „die formale Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten in der außersprachlichen Wirklichkeit“ (Duden 1989: 332), also die eigentliche Hauptbedeutung eines sprachlichen Zeichens. Dieser begrifflichen Bedeutung können verschiedene Konnotationen von der Seite der Zeichenbenutzer beigefügt werden (Duden 1984: 508). Unter der Konnotation werden die „assoziativen, emotionalen, stilistischen, wertenden Nebenbedeutungen“ und „Beziehungen zwischen dem Zeichen und dem Zeichenbenutzer“ verstanden (Duden 1989: 873). Das musikalische Zeichen besitzt keine Referenz in der außermusikalischen Welt. Daher fehlt ihm die Denotation im sprachlichen Sinne.

Die Signifikanten der syntaktischen Systeme wie Musik denotieren nur ihre Positionen innerhalb des Systems, zu dem sie gehören. Die Konnotationen beherrschen den musikalischen Bedeutungsprozess. Die semantische Funktion kommt dem musikalischen System von außen durch die Zeichenbenutzer zu. Es besteht laut Karlsson (1977: 251) zwischen Denotation und Konnotation eine semantische Dependenzbeziehung: je umfangreicher die Denotation ist, desto dünner die Konnotation, oder umgekehrt. Darin unterscheidet sich auch die künstlerische Sprache von der natürlichen Sprache. Die dichterische Sprache in ihrer Mehrdeutigkeit beruht in hohem Grade auf den Konnotationen.

Der Grundunterschied zwischen dem sprachlichen und dem musikalischen Zeichen liegt darin, dass das Verhältnis zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat verschieden ist. Ein Begriff kann phonetisch auf viele verschiedene Weisen d. h. in vielen verschiedenen Sprachen ausgedrückt werden, wobei die vermittelte Bedeutung mit den konkreten Phonemen oder Graphemen, durch die die Bedeutung ausgedrückt wird, nicht verknüpft ist. Laut de Saussure (1985: 38) ist das Verhältnis zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat konventionell und arbiträr. Es variiert je nach verschiedenen sprachlichen Systemen.

In der Musik ist das Verhältnis zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat nicht konventionell und nicht arbiträr. Der Ausdruck und der Inhalt sind untrennbar miteinander verknüpft. Laut Tarasti (1982: 199) ändert jede Veränderung der klanglichen Struktur des musikalischen Signifikanten auch die signifikative Seite des musikalischen Zeichens. Demnach besteht zwischen dem musikalischen Signifikanten und dem Signifikat eine tatsächliche Ähnlichkeit. Demzufolge seien musikalische Zeichen abbildende Zeichen. Die Musik kann aber nicht lediglich eine abbildende Funktion haben. Laut Tarasti (Ebenda 200) können die abbildenden Verhältnisse zwar im Rahmen eines

einzigem Werkes, Stils oder einer Tradition gelten. Der zweiseitige sprachliche Zeichenbegriff lässt sich nicht auf Musik anwenden. Viel angemessener hat sich der dreidimensionale Zeichenbegriff von Charles S. Peirce erwiesen.

### 1.3.2 Über die objektbezogenen Zeichen von Charles S. Peirce

Laut Peirce benötigt das Definieren des Zeichens drei Aspekte: das Objekt der Außenwelt, auf das das Zeichen verweist, das Zeichen selbst (Representamen) und den Interpretanten. In der Theorie von Peirce wird das Zeichen in der Relation zu seinem Objekt (Objektbezug), in der Relation zu sich selbst (Mittelbezug) und in der Relation zu den Interpretanten (Interpretantenbezug) betrachtet. (Tarasti 1990: 29). Für diese Arbeit sind die objektbezogenen Zeichen von Bedeutung. Im Hinblick auf den Objektbezug lassen sich drei Grundtypen von Zeichen unterscheiden: Abbild (icon bei Peirce), Anzeichen (index bei Peirce<sup>12</sup>), Symbol. Diese Einteilung basiert laut Jakobson (1974: 16, 166) auf zwei Dichotomien: Kontiguität/Ähnlichkeit und tatsächlich/auferlegt. Das Abbild drückt eine tatsächliche Ähnlichkeit zwischen dem Zeichen und seinem Objekt aus: z. B. Porträt, tonmalerische Strukturkonstellationen in der Musik, onomatopoetische Wörter. Wenn zwischen dem Zeichen und seinem Objekt eine tatsächliche existenzielle Kontiguität besteht, wird das Zeichen Anzeichen genannt: z. B. Rauch ein Anzeichen für Feuer. Die Musik, die sich mit Kontiguität an einen Gefühlszustand anschließt (z. B. Nationalhymnen), repräsentiert das anzeigende Verhältnis. Wenn das Verhältnis zwischen dem Zeichen und seinem Objekt arbiträr und konventionell ist, wird das Zeichen Symbol genannt: z. B. Wörter, Notenschrift. Es besteht eine auferlegte Kontiguität zwischen dem Zeichen und seinem Objekt.

Die Ideen des Komponisten werden durch Symbole (Notenschrift) ausgedrückt. In diesem Sinne ist Musik symbolischer Ausdruck für etwas. Das musikalische Zeichen kann aber nicht das reine Symbol im Peirceschen Sinne sein. In dieser Hinsicht kann das musikalische Symbol nicht direkt mit dem Symbol der natürlichen Sprache verglichen werden. Die Arbitrarität und Konventionalität zwischen dem Signifikanten (dem materiellen Aspekt des Zeichens, der Ausdrucksseite) und dem Signifikat (dem begrifflichen Aspekt des Zeichens, der Inhaltsseite) ist nicht für das musikalische Zeichen charakteristisch.

Die Dichotomien Kontiguität/Ähnlichkeit und tatsächlich/auferlegt lassen noch den vierten Typus, den der auferlegten Ähnlichkeit zu. Dieser Typus beherrscht laut Jakobson (1974: 171) die Semiose der Musik und der ungegenständlichen Künste. Die symbolistische Dichtung repräsentiert die Ungegenständlichkeit und lässt sich in diesem Sinne mit der Musik vergleichen. Der Unterschied zwischen dem sprachlichen und dem musikalischen Symbol liegt darin, dass sich die Semiose des sprachlichen Zeichens auf die erlernte Kontiguität gründet, während die Semiose des musikalischen Symbols die

---

<sup>12</sup> In dieser Arbeit werden die deutschsprachigen Termini gebraucht.

aufgelegte Ähnlichkeit repräsentiert. Die auferlegte Ähnlichkeit gilt auch für die mehrdeutige dichterische Sprache.

Sowohl bei Jakobson (1974: 166) als auch bei Tarasti (1990: 30) werden die drei Zeichentypen Abbild, Anzeichen und Symbol nicht scharf voneinander getrennt. Vielmehr existiert das gleichzeitige Vorhandensein aller drei Funktionen bei allen drei Zeichentypen. Das musikalische Werk besteht laut Tarasti (1982: 210) aus der Kette der Abbilder, Anzeichen und Symbole.

In den textgebundenen Werken baut laut Gasparow (1982: 64) der Anschluss des musikalischen Zeichens an die Wortsymbole auf den abbildenden und anzeigenden Verhältnissen auf. Die analytische Kraft dieser Zeichentypen liegt darin, dass sie veränderliche Beziehungen, Semiosen zwischen dem Zeichen und seinem Objekt aufweisen. Dazu wird bei der Definition der Semiose von Peirce laut Eco (1992: 284) der Interpret gar nicht berücksichtigt. Dadurch ermöglichen es diese Zeichentypen, die inneren Prozesse eines Werkes zu erläutern. Das gilt auch für die Prozesse zwischen der Sprache und der Musik in einer Vertonung. In dieser Arbeit wird mit diesen Zeichentypen erläutert, wie sich die Musik an den Text anschließt.

Musikalische Strukturen können zweifach signifikant werden. Die erste signifikante Ebene der musikalischen Sprache bilden die abbildenden Strukturkonstellationen. Die zweite signifikante Ebene der musikalischen Sprache entsteht durch die anzeigenden Eigenschaften der musikalischen Sprache.

### 1.3.3 Zur „kulturellen Einheit“ und „unendlichen Semiose“ von Umberto Eco

Laut Karlsson weist das sprachliche Zeichen auf ein außersprachliches Objekt, den Referenten hin. Es hat Referenz in der Außenwelt (Karlsson 1977: 230). Der Begriff des Referenten ist aber von Umberto Eco in Frage gestellt worden. Zugleich hat er auch den Begriff des Signifikats erläutert. Eco definiert den Referenten als den „vom Symbol benannten Gegenstand“ (Referens in Eco 1994: 69, 70). In dieser Definition wird der Begriff Symbol als Signifikant verstanden (Signifikans in Eco 1994: 69)<sup>13</sup>. Unter Referenz versteht Eco „etwas sehr viel Ungenaueres“. Eco bestreitet, dass „die Bedeutung eines Ausdrucks etwas mit der Sache, auf die der Ausdruck sich bezieht, zu tun hätte“ (1994: 70). Man kann Signifikanten nicht nur mit einem wahrnehmbaren Bezugsgegenstand verbinden. Laut Eco kann „der semiotische Wert“ eines Signifikanten weder „von seinem Wahrheitswert“ noch von der Identifikation seines Bezugsgegenstandes abhängig sein. Eco betrachtet Wörter wie „Kentaur“ und „Einhorn“, die zwar Referenz aber keinen Referenten haben (Ebenda 71).

Die Verifizierung eines sprachlichen Zeichens kann nicht an das außersprachliche Objekt, den Referenten gebunden sein. Nicht alle Wörter denotieren Objekte der außersprachlichen Welt. Die Verifizierung eines sprachlichen Zeichens kann nicht von der Existenz eines wahrnehmbaren

<sup>13</sup> In dieser Arbeit werden statt Signifikans und Referens die Termini Signifikant und Referent gebraucht, weil Duden 1989 die ersteren nicht aufführt; Seite 1401.

Referenten abhängig sein. Es gibt neben den wahrnehmbaren Referenten auch Referenten, die in der Wirklichkeit nicht existieren oder von denen wir keine Erfahrung haben. Laut Eco können solche Referenten ein Ganzes, eine „kulturelle Einheit“ bezeichnen (Ebenda 7). Die „kulturelle Einheit“ kann z. B. ein Mythos wie die antike Orpheusgestalt der *Sonette an Orpheus* von Rilke sein.

In diesem Falle nähert sich der Begriff des Referenten dem Begriff der Referenz an. Eco definiert den Referenten eines Zeichens „als eine abstrakte Größe, die nichts anderes als eine kulturelle Übereinkunft ist“ (Ebenda 74). Laut Eco ist der Begriff des Referenten für die Semiotik sogar „nutzlos und schädlich“. Was ist denn das Signifikat solcher Zeichen, die keinen mit Sinnen wahrnehmbaren Bezugsgegenstand haben? Das Signifikat eines Ausdrucks wird von Eco als eine „kulturelle Einheit“ benannt, die im semiotischen Sinne als „eine in ein System eingefügte semantische Einheit definiert werden kann“ (Ebenda 75). Das Signifikat, das eine „kulturelle Einheit“ bezeichnet, kann auch als „interkulturelle Einheit“ betrachtet werden. Solche semantische Einheiten „können trotz der unterschiedlichen sprachlichen Symbole, durch die sie ausgedrückt werden, unverändert bleiben“ (Eco 1994: 75). Durch die Existenz der „kulturellen Einheiten“ werden die Signifikate „zu Trägern von konnotativen Weiterentwicklungen“ (Eco 1994: 76). Wegen seiner Offenheit ist der Begriff der „kulturellen Einheit“ Ecos dem Bedeutungsprozess der dichterischen Sprache und der Musik besonders angemessen.

Auch beim Interpretantenbezug ergeben sich nach Peirces Theorie drei Zeichentypen: Rhema (ein einzelnes Zeichen als Interpretant), Dicent (wenigstens zwei Zeichen, ein Satz als Interpretant) und Argument (eine volle Kette von Sätzen als Interpretant) (Tarasti 1990: 31). Demzufolge kann ein Text als Interpretant für ein Musikwerk fungieren. Der Begriff des Interpretanten ist schwer verständlich, aber in dem Sinne fruchtbar, wie ihn Eco definiert. Laut Eco (1994: 76) ist der Interpretant<sup>14</sup> „als eine weitere Repräsentation zu betrachten, die sich auf dasselbe Objekt bezieht“. Der Interpretant als ein Zeichen der zweiten Stufe hat seinerseits einen anderen Interpretanten, der weiter mit einem Zeichen der dritten Stufe, das einen weiteren Interpretanten hat, benannt wird. Auf diese Weise bilden die Interpretanten eine Kette, durch die sie erklärt werden. Das wird von Eco eine „unendliche Semiose“ genannt (Ebenda 77).

Wie verhalten sich nun die Begriffe „kulturelle Einheit“ von Eco und der „Interpretant“ von Peirce zueinander? Eben durch die oben beschriebene Kette der Interpretanten werden die „kulturellen Einheiten“ bestimmt, die beim Bedeutungsprozess vorausgesetzt werden. Laut Eco ist der Interpretant „die in ihrem Wesen als kulturelle Einheit verstandene Bedeutung“ eines Signifikanten. Durch andere Signifikanten wird nachgewiesen, dass der Interpretant unabhängig von dem ersten Signifikanten ist (Eco 1994: 78). Oben wurde das Signifikat als eine kulturelle Einheit definiert. Durch die Theorie des Interpretanten wird es laut Eco ermöglicht, „die Signifikate als kulturelle

<sup>14</sup> Interpretans bei Eco. Wegen der Folgerichtigkeit wird in dieser Arbeit statt Interpretans Interpretant gebraucht (vgl. die Formen Signifikant und Signifikat).



Einheiten vermittelt anderer kultureller Einheiten zu identifizieren, welche alle durch signifikante Formen ausgedrückt werden“ (Ebenda 80). Der Begriff des Interpretanten von Peirce und der Begriff der „kulturellen Einheit“ von Eco sind für die Semiotik in dem Sinne bedeutend, dass sie beide den als unbrauchbar empfundenen Begriff des Referenten von der Semiotik ausschalten.

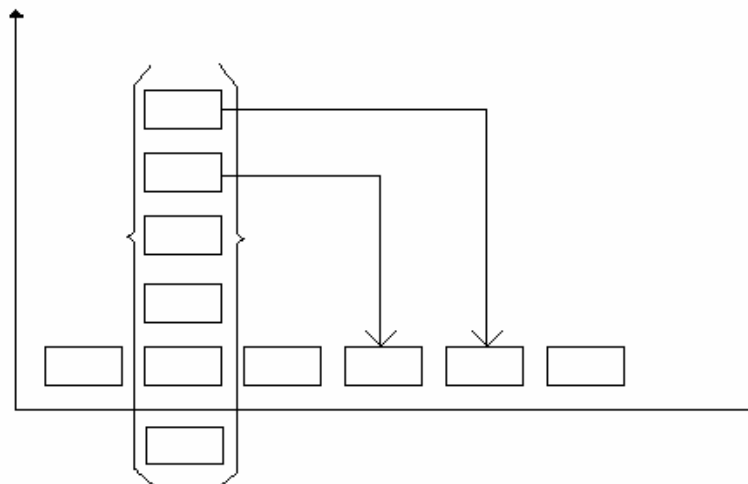
Der dreidimensionale Zeichenbegriff von Charles S. Peirce, erweitert um die Begriffe der „kulturellen Einheit“ und der „unendlichen Semiose“ von Umberto Eco, erwies sich nützlich für die vorliegende Arbeit. Mit den „objektbezogenen Zeichen“ von Peirce und der „kulturellen Einheit“ von Eco werden die inneren Prozesse der Vertonungen durch die „unendliche Semiose“ Ecos zu erläutern versucht. Dasselbe Verfahren gilt sowohl dem Text als auch der Musik.

Laut Eco (1994: 86) wird das Problem der Signifikation durch den Begriff des Interpretanten gelöst. Die Signifikation bedeutet die Vereinigung der zwei Dimensionen des Zeichens, des Signifikanten und des Signifikats, wodurch eine signifikante Form mit Bedeutung erfüllt wird. Laut de Saussure (1985: 37) ist die Bindung zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat arbiträr. Das bedeutet, dass zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten keine natürliche Verbindung besteht (Ebenda 38). Die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens ist von Jakobson in Frage gestellt worden. Laut Jakobson (1971: 272f.) ist das Verhältnis zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat eine „erlernte Kontiguität, die für alle Mitglieder der gegebenen Sprachgemeinschaft obligat ist“. Diese Auffassung wird von der Theorie Ecos unterstützt. Die Signifikate werden also durch die „unendliche Semiose“ der Interpretanten identifiziert. Die Interpretanten als „kulturelle Einheiten“ sind auch für alle Mitglieder der gegebenen Sprachgemeinschaft gemeinsam. Laut Eco (1994: 77) ist eben die „unendliche Semiose“ „die einzige Garantie für die Begründung eines semiotischen Systems“. Durch die „unendliche Semiose“ lässt sich ein semiotisches System von sich selbst aus erklären. Das ist für den Bedeutungsprozess der Musik wichtig, weil die Musik rein syntaktische Struktur ohne Bedeutung im sprachlichen Sinne ist. In seiner Mehrdeutigkeit beinhaltet ein Gedicht auch Bedeutungen, die nur innerhalb des Gedichts gelten.

#### **1.3.4 Über die dichterische Sprache und die Tonsprache als ästhetische Sprachen**

Die dichterische Sprache und die Musik fungieren nicht in erster Linie als Kommunikationsmittel, sondern als Ausdrucksmittel. Sie erfüllen beide hauptsächlich eine ästhetische Funktion, wobei der Schwerpunkt auf der Botschaft, auf dem künstlerischen Werk selbst, nicht auf seinem Inhalt liegt. Die Komplexität der Bedeutungen ist für künstlerische Bedeutungssysteme charakteristisch. Die einzelnen Wörter und Sätze besitzen ihre eigentlichen lexikalischen Bedeutungen. Im Kontext des Werkes gewinnen sie zusätzliche Bedeutungen. Laut Küper (1979: 48) ist das Bedeutungssystem eines künstlerischen Textes von den Relationen zwischen den einzelnen Elementen des

Textes abhängig. In den linguistischen Strukturen besteht Äquivalenz zwischen den Elementen eines Paradigmas, wo die Selektion wirksam ist. Bei der dichterischen Sprache wird die Äquivalenz in die syntagmatische Achse übernommen (Jakobson 1974: 170; Küper 1979: 42), wo die Kombination wirksam ist. Der Kernsatz Jakobsons lautet, dass „die dichterische Funktion das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination projiziert“. Laut Jakobson wirkt in der dichterischen Sprache die Äquivalenz sowohl auf der paradigmatischen als auch auf der syntagmatischen Achse; sie ist „zu einem Aufbauprinzip des Textes“ geworden (Jakobson 1974: 170).



Paradigma = Äquivalenzklasse senkrecht: die paradigmatische Achse, Speicher von Zeichen, Selektion waagrecht: die lineare, syntagmatische Achse, Kombination zu einem Syntagma Graphik von Dieter Wunderlich<sup>15</sup>

Der Begriff der Äquivalenz wird in den linguistischen und in den künstlerischen Strukturen verschieden verstanden. Laut Lotman (1986: 75) gelten in linguistischen Strukturen auf der semantischen Ebene als äquivalent Elemente, die sich auf ein gemeinsames Denotat beziehen und gegenseitig austauschbar sind. Im künstlerischen Text gelten auch solche Einheiten als äquivalent, die sich deutlich auf Denotate verschiedener Typen beziehen können. In einer künstlerischen Struktur erweisen sich diese Einheiten als einander parallel. Sie werden in diesem System als äquivalent betrachtet (Lotman 1986: 76).

Ein besonderes Beispiel aus den drei ersten Sonetten der *Sonette an Orpheus*: die Formeln „hoher Baum im Ohr“, „Tempel im Gehör“, „Bett in meinem Ohr“ und „Tempel für Apoll“ sind im Kontext dieser Sonette äquivalente Ausdrücke. Auf der linguistischen Ebene haben die Wörter dieser Formeln verschiedene Denotate. Im linguistischen Sinne haben die drei ersten Formeln an sich keinen verstehbaren Sinn. Erst im poetischen Text bekommen

<sup>15</sup> Dieter Wunderlich, „Terminologie des Strukturbegriffs“, *Literaturwissenschaft und Linguistik*, ed. Jens Ihwe (Frankfurt: Athenäum, 1972), S. 134 / das Graphikzitat nach Ludwig 1994: 19.

die Formeln den Sinn. Auf der poetischen Ebene meinen alle vier Formeln dasselbe. Sie stellen einen Ort für den Empfang des orphischen Gesanges dar.

Sowohl die Syntax der dichterischen Sprache als auch die der Musik sind eine Syntax von Äquivalenzen. In der Musik bestehen zwischen den verschiedenen Elementen äquivalente Beziehungen sowohl auf der paradigmatischen als auch auf der syntagmatischen Achse<sup>16</sup>.

Weil die Bedeutungen der einzelnen Elemente des künstlerischen Textes durch ihre gegenseitigen Relationen entstehen, kann das ganze Werk laut Küper (1979: 48) als ein einziges Zeichen aufgefasst werden.<sup>17</sup> Das ästhetische Zeichen besteht aus drei Dimensionen:

- aus der „materiellen“ Gestalt des Kunstwerkes (Civikov 1984: 323, Chvatik 1985: 319), das dem Mittelbezug von Peirce entspricht,
- aus dem „ästhetischen Objekt als Bewusstseinsrealisat oder Bedeutung“ (Civikov 1984: 323), das in der Konkretisation des Werkes durch seinen Rezipienten entsteht (Chvatik 1985: 319). Das entspricht dem Objektbezug von Peirce.
- aus dem „Verhältnis zur bezeichneten Sache“ (Civikov 1984: 323), das dem Interpretantenbezug von Peirce entspricht.

Laut Civikov liegt der Vorteil des Begriffes des ästhetischen Zeichens darin, dass es die Textwahrnehmungs- und Verarbeitungsprozesse berücksichtigt. Das ästhetische Zeichen unterscheidet sich von dem sprachlichen Zeichenbegriff darin, dass es ein autonomes Zeichen ist (Ebenda 324). Der Gesamtsinn des ästhetischen Zeichens (Kunstwerkes) ist mit dem Interpretantenbezug verbunden. Es wird eben durch die vom Interpretantenbezug bestimmten „kulturellen Einheiten“ erfassbar.

#### 1.4 Zu den deutschen Einflüssen auf die finnische Kultur

Die deutsch-finnischen kulturellen Verbindungen haben tiefe geschichtliche Wurzeln, die weit bis ins 12. Jahrhundert zurückgehen<sup>18</sup>. Die finnische Kultur ist traditionell auf die mitteleuropäische, das heißt auf die deutsche Kultur ausgerichtet. Vor diesem Hintergrund beginnt im 19. Jahrhundert die Entfaltung der finnischen Tonkunst, der finnischen Musikinstitutionen und des ganzen Musiklebens, dessen erster Organisator Fredrik Pacius, der Komponist der finnischen Nationalhymne, war. Laut Lehtonen (1998: 90) „hatte ja die Musik von alters her in stärkerem Maße als die Belletristik und die bildenden Künste Finnland und Deutschland vereint“. Dies bildet den Hintergrund für

<sup>16</sup> Nicolas Ruwet laut Jakobson 1974: 170.

<sup>17</sup> Die These vom Zeichencharakter eines Kunstwerkes wurde ursprünglich von Jan Mukarovsky vorgetragen. Civikov 1984: §323.

<sup>18</sup> Literatur: Hösch 1988. Die historischen Voraussetzungen deutsch-finnischer Begegnungen vor 1800.

die vorliegende Arbeit, die den Spuren deutschsprachiger Lyrik in der finnischen Musik nachgeht.

Im 12. Jahrhundert erstreckte sich das expandierende deutsche Reich bis an die südliche Küste der Ostsee (Raff 1989: 28f.). Davon wurden laut Kauko Pirinen (1979 a: 13) die kulturellen Verbindungen Finnlands in hohem Maß beeinflusst. Zu dieser Zeit bestanden kirchliche Verbindungen mit Deutschland. Einige der ältesten finnischen kirchlichen Kalenderfragmente scheinen auf das Erzbistum Hamburg-Bremen, von dem sich die Kirchen der nordischen Länder selbstständig gemacht hatten, hinzuweisen. Auch nach der Reformation sind die Verbindungen zwischen den evangelischen finnischen und deutschen Kirchen recht eng gewesen<sup>19</sup>.

Im 15. Jahrhundert begannen die meisten finnischen Theologiestudenten in erster Linie aus wirtschaftlichen Gründen anstatt der Pariser Universität die näher liegenden deutschen Universitäten zu besuchen. Nach ihrer Gründung wurden die Universitäten von Greifswald (1456) und Rostock (1419) die beliebtesten (Pirinen 1979 a: 30; Leikola 1981: 8107). Nach der Reformation orientierte man sich ausschließlich auf die deutschen Universitäten, besonders auf Wittenberg und Rostock (Pirinen 1979 b: 51f.). Das bedeutete eine Wende von der romanischen zur germanischen Kultur, die dann auch die Studenten in Finnland vermittelten. Die Gründung der Åboer Universität 1640 verminderte laut Hannes Saarinen (1987: 9) den Studentenstrom ins Ausland, aber die Auslandsstudien und Gelehrtenkontakte waren immer noch von großer Bedeutung. Die Gelehrtenkontakte zwischen der Aboensis Academia (Åboer Akademie) und der Georgia Augusta (Universität Göttingen) waren im 18. Jahrhundert intensiv<sup>20</sup>. Der Kultureinfluss der deutschen Universitäten dauerte bis ins 20. Jahrhundert an.

Besonders wichtig für die finnische Kultur wurden die Geschäftsverbindungen mit den Hansestädten, die im Mittelalter als Vermittler der deutschen Kultur im Ostseeraum fungierten. Der Städtebund der Hanse war in der Mitte des 14. Jahrhunderts am umfangreichsten (Parry 1993: 30). Der deutsche Einfluss auf die Entfaltung der städtischen Kultur Finnlands war entscheidend. Zu dieser Zeit entstand z. B. die Stadt Porvoo (Borgå). Im 14. Jahrhundert war der Bürgerstand der finnischen Städte vorwiegend von der deutschen Kultur beeinflusst. Die deutsche Kulturexpansion ist heute als Einfluss des deutschen Ritterordens auf einige finnische Burggebäude am deutlichsten zu sehen; z. B. in der Burg der Provinz Häme und im Wohnflügel der Burg von Turku. Die Gotik beeinflusste den Kirchenbau, z. B. den Dom Turku. Nach norddeutschen Vorbildern wurden viele Steinkirchen in der Provinz Uusimaa gebaut, z. B. die Steinkirche der Stadt Porvoo. Dazu herrschte die Gotik in der kirchlichen Kunst vor, z. B. in den Holzschnitarbeiten (Pirinen 1979 a: 22).

---

<sup>19</sup> Murtorinne 1990: Die kirchlichen Verbindungen zwischen Finnland und Deutschland im 20. Jahrhundert.

<sup>20</sup> Literatur: Heininen Simo 1988: Finnische Gelehrte in Göttingen während des 18. Jahrhunderts. Kunze Erich 1988: Zur Geschichte der wissenschaftlichen Beziehungen zwischen der Georgia Augusta und der Academia Aboensis. Beyer-Thoma Hermann 1998: Gelehrte Kontakte zwischen Finnland und Deutschland im Mittelalter. Zernack Klaus 1998: Über deutsch-finnische Gelehrtenkontakte in der Neuzeit.

Deutsche Kaufleute wohnten auch beständig in den finnischen Städten. Am Ende des 14. Jahrhunderts war die Macht der Hanse im Ostseeraum sowohl wirtschaftlich als auch politisch am höchsten (Pirinen 1979 a: 13ff., 221). Die Wirkung des deutschen Wirtschaftslebens auf das finnische blieb nicht auf das Mittelalter beschränkt. In Finnland existieren heute noch Firmen, die von deutschen Einwanderern gegründet wurden. Seit Generationen leben auch ihre Familienmitglieder in Finnland<sup>21</sup>.

Die Zeit der Großmachtstellung Schwedens (1648 – 1721) bedeutete für die finnische Kultur eine Periode der Konzentration, eine Periode der Angleichung an die schwedische Kultur in allen Bereichen des Lebens (Lehtinen 1979 a: 100, 102ff.; Paloposki 1979: 1951). Wie als eine Gegenreaktion darauf erwachte in der alten Universität Åbo (Åboer Akademie) gegen Ende der schwedischen Herrschaft das Interesse für die finnische Sprache im Kreise der sogenannten finnischnationalgesinnten „Fennophilen“. Zu dieser Gruppe gehörte später auch der Vater der kritischen Geschichtsforschung Finnlands Henrik Gabriel Porthan (1739–1804), der auch als Vater der finnischen Volksdichtungsforschung betrachtet wird. (Suomi 1979: 152ff.; Lehtinen 1979 b: 2331). Bei seinem Besuch in Göttingen im Jahr 1779 stand Porthan in engem Kontakt mit dem Göttinger Professor August Ludwig Schlözer (1735–1809)<sup>22</sup>. Die Anregungen, die er Universität Göttingen und von Schlözer erhalten hatte, übten einen großen Einfluss auf seine weitere Arbeit aus. Nach der Göttingen-Reise verstärkte er seine quellenkritische Einstellung. Er vertiefte sich besonders in die vergleichende Sprachforschung, um den Ursprung der finnischen Sprache und dadurch auch die Geschichte der Finnen zu erklären. Porthans Wirkung auf die finnische humanistische Forschung kann nicht überschätzt werden. (Lehtinen 1979 b: 234f., 238).

Die Stellung Finnlands als ein autonomes Großfürstentum unter der Herrschaft Russlands seit 1809 ermöglichte dann die Entfaltung der finnischen nationalen Kultur (Salmenhaara 1996 a: 8), die sich wieder zum Ausland hinzuwenden begann (Saarinen 1987: 9). Ab den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts begannen die wissenschaftlichen Studienreisen immer allgemeiner zu werden (Klinge 1980: 193, 208). Zur Zeit der Autonomie war z. B. Berlin das Ziel vieler finnischen Kulturpersönlichkeiten. Berlin-Besucher waren z. B. der Philosoph und Staatsman Johan Vilhelm Snellman, der Dichter Zacharias Topelius und der „Vater der finnischen Volksschule“ Uno Cygnaeus (Saarinen 1987: 10ff.). Ihnen allen war die finnisch-nationale Gesinnung und Bestrebung gemeinsam. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts vervollständigten

---

<sup>21</sup> Zu diesem Thema: Brigitte von Witzleben 2002: Aus der alten in die neue Heimat, Bedeutende Deutsche und Schweizer im finnischen Wirtschaftsleben. In diesem Werk werden einige allerbedeutendste Familien, deren Namen immer noch in Finnland allgemein bekannt sind, erörtert. Diese Namen kommen im ganz alltäglichen Leben hervor: Hackman (Bestecke), Rettig (Tabak), Rosenlew (Elektrowaren), Paulig (z. B. Kaffee, Tee Gewürze), Fazer (Zucker, Schokolade, Musik), Stockmann (Kaufhaus in Helsinki und in einigen anderen Städten) und Huber (Wasserleitung).

<sup>22</sup> Heininen 1988: 59-68; Zernack 1998: 32f.; Zernack 1993: 1801. Schlözer wird als den Vater der Finnlandkunde in Deutschland betrachtet (Kunze 1986: 124).

besonders viele finnische Naturwissenschaftler ihre Studien in Deutschland, z. B. in Berlin. Im Laufe des 19. Jahrhunderts studierten auch viele finnische Musiker an deutschen Konservatorien. Die Anziehungskraft des Berliner Theater- und Musiklebens war bei den finnischen Interessenten groß. Zur finnischen Künstlerkolonie Berlins gehörte in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts z. B. der Komponist Jean Sibelius. (Saarinen 1987: 13ff.).

Den Beginn einer fruchtbaren Entwicklung des Helsinki und des ganzen finnischen Musiklebens bedeutete die Ernennung Fredrik Pacius' (1809 – 1891) zum Musiklehrer der Universität im Februar 1835. Vor seiner Ankunft in Helsinki spielte Pacius Violine in der Königlichen Hofkapelle in Stockholm in Schweden (1828 – 1834). Dabei hatte er die schwedische Sprache gelernt, die im damaligen Finnland sowohl administrativ als auch kulturell vorherrschte. So konnte er sich in Finnland gut einleben. Pacius arbeitete nicht nur als Universitätslehrer für die Musikausübung der Universität, sondern er wurde Organisator des ganzen Helsinki Musiklebens. Er war Orchester- und Chorleiter, auftretender Violinkünstler und Komponist. Er organisierte, praktizierte und leitete Aufführungen großer Werke, z. B. der Oratorien deutscher Komponisten und seiner eigenen Opern.<sup>23</sup>

Die erste große Aufführung war *Die letzten Dinge* seines Lehrers Louis Spohr schon am Karfreitag seines Ankunftsjahres. Der Höhepunkt war die Aufführung des Oratoriums *Messias* von Händel am Karfreitag 1839. Seit Pacius werden in Finnland zur Osterzeit große Kirchenmusikwerke aufgeführt. Mit der Uraufführung seiner Oper *Kung Karls Jakt* nach dem schwedischsprachigen Libretto des finnischen Schriftstellers Zacharias Topelius am 24. März 1852 erreichte Pacius den Gipfel seiner Laufbahn. Mit dieser Oper begann die Tradition der finnischen Opernkomposition, die im Laufe des 20. Jahrhunderts, ganz besonders seit den 70er Jahren sehr erfolgreich wurde.

Pacius begann auch regelmässig Sinfoniekonzerte zu veranstalten. Seine Zeit bedeutete die Erneuerung des Orchesterrepertoires in Helsinki. Neben den Wiener Klassikern wurden Werke der deutschen und italienischen Romantik wie auch eigene Werke von Pacius aufgeführt (Salmenhaara 1995: 340; 1996 a: 28). Zur Zeit von Pacius war das Helsinki Konzertrepertoire vorwiegend aus deutscher Musik zusammengestellt (Tirranen 1980: 360). Der ureigenste Bereich von Pacius war seine Arbeit mit dem Chorgesang, als Dirigent und als Komponist. Auf diesem Gebiet war er jedoch kein Bahnbrecher in Finnland. Pacius gründete im Jahre 1838 einen noch heute existierenden finnischen Männerchor „Akademiska Sångsällskapet“, (seit 1846 „Akademiska Sångföreningen“, Maasalo 1964: 72).

Die Leistungen von Pacius sind besonders schätzenswert, wenn man weiß, dass er weder ein beständiges Orchester noch einen beständigen Chor zur Verfügung hatte. Die auftretenden Musiker waren meistens Freizeitmusiker.

---

<sup>23</sup> Literatur über Fredrik Pacius: Lappalainen Seija 1994: *Fredrik Pacius* S. 361ff.; Mäkinen Timo 1989: *Die finnische Musik vor Sibelius*; Salmenhaara Erkki 1995: *Pacius organisoii Helsingin musiikkielämän* S. 333-344; Salmenhaara Erkki 1996 a: *Die finnische Musik, Entstehung einer nationalen Kultur und Musikkultur*.

Vor Pacius stand das Musikleben in Helsinki durchaus nicht auf einem organisierten Grund. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war auch die musikalische Ausbildung noch nicht organisiert. Die Tätigkeit von Pacius legte erst den Boden für die fortdauernde Entwicklung und den Durchbruch der finnischen Tonkunst, sowohl im darstellenden als auch im schöpferischen Bereich. Was das Komponieren angeht, liegt der Schwerpunkt bei Pacius auf seinen Vokalkompositionen. Als erster ausgebildeter Komponist in Finnland begann er auch die Tradition der finnischen Vertonungen deutscher Lyrik.

## 2 ZUM KONTEXT DER FINNISCHEN MUSIK

### 2.1 Geschichte des finnischen Kunstliedes im Überblick

#### 2.1.1 Exkurs über die nationale Strömung

In Europa begann die nationale Vereinheitlichung im Allgemeinen nach der französischen Revolution (Klinge 1980 b: 12). Erst danach kann man auch im Bereich der europäischen Musik von einer nationalen Musik sprechen. Von Anfang an war die nationalromantische Strömung in Finnland gesellschaftlich und geschichtlich motiviert. Das trifft auch in anderen Randgebieten Europas zu, wo die Tradition der Tonkunst nicht so weit zurückreichte wie z. B. in Deutschland, Frankreich und Italien (Heiniö 1991: 15).

Nachdem Finnland 1809 als autonomer Bestandteil in das russische Reich eingegliedert worden war, wurde es zu einer staatlichen Einheit, die zum ersten Mal eine Möglichkeit hatte, ihre besondere nationale Kultur zu entwickeln (Klinge 1980 b: 11). Als östliche Provinz des schwedischen Reiches konnte Finnland nicht sein eigenes Profil schaffen. Aber die allerersten Anstöße zur Entstehung der finnisch-nationalen Strömung gehen schon auf die Zeit der Großmachtstellung Schwedens zurück. Die Interessen der finnisch-national gesinnten „Fennophilen“, z. B. die Untersuchungen Henrik Gabriel Porthans, legten den Grund für die Entstehung der finnischen, nationalen Strömung (s. Abschnitt 1.4). Gleichzeitig mit Herders Hauptwerk *Volkslieder* (1778), aber unabhängig davon, erschien Porthans Werk *De poësi Fennica* (Honko 1980: 43). Beide Forscher gelangten in ihren Werken zu Überzeugung, dass die Volksdichtung und die Volkslieder des ungebildeten Volkes die natürliche Urquelle für die Entwicklung einer höherstehenden nationalen Literatur sind.

Nach dem russisch-schwedischen Krieg 1809 geriet Finnland zuerst in eine Identitätskrise. Nach der langen Regierungsperiode Schwedens gab es kein Gefühl für die eigenen Wurzeln, die eigene Geschichte und Kultur (Honko 1980: 62). Am Anfang des 19. Jahrhunderts war auch noch keine einheitliche Darstellung der finnischen Geschichte geschrieben worden, aus der ein



nationales Bewusstsein hätte entstehen können. Das nationale Gefühl konnte also nicht auf der nationalen Geschichte aufbauen. Statt dessen bildeten zwei finnische Epen die Grundlage für die Entwicklung des nationalen Bewusstseins. Diese Epen waren *Älgskyttarne* (Elchjäger) von J.L. Runeberg (1836) und *Kalevala* von Elias Lönnrot (Erstausgabe 1835).

Zu den wichtigsten Aufgaben der 1831 gegründeten finnischen Literaturgesellschaft „Suomalaisen Kirjallisuuden Seura“ (Honko 1980: 47) wurden die Übersetzungen von *Älgskyttarne* aus dem Schwedischen ins Finnische und des *Kalevala* aus dem Finnischen ins Schwedische und ins Deutsche. (Klinge 1980 b: 24f.). Der Gedanke einer deutschen Übersetzung des *Kalevala* weist auf einen bedeutenden deutschen Einfluss im damaligen Finnland hin.

Das von den Russen als „altes Finnland“ bezeichnete südöstliche Gebiet (Wiborg-Kexholm-Fredrikshamn/Viipuri-Käkisalmi-Hamina) Finnlands in der Nähe von St. Petersburg fungierte als eine Kulturbrücke zwischen dem übrigen, schwedisch geprägten Finnland und Russland. Das „alte Finnland“ war stark von der deutschen Kultur beeinflusst. Seit dem Mittelalter war der Handel des Gebietes in den Händen von Deutschen. Die Sprache des Bürgerstandes und der Oberschicht war Deutsch. Bis ins 19. Jahrhundert zogen Deutsche ins „alte Finnland“. In Wiborg, das eine wichtige Kultur- und Handelstadt des Gebietes war, wurde 1805 ein deutsches Gymnasium (seit 1842 schwedischsprachig) gegründet. Die deutsche Lehrerschaft interessierte sich schon vor dem Jahr 1809 für die finnische Natur und für die finnische Volksüberlieferung (Klinge 1980 b: 16f.)<sup>1</sup>.

Obwohl Finnland zu Russland gehörte, orientierte es sich kulturell nicht an Russland. Das „alte Finnland“ als eine Kulturbrücke zwischen Helsinki und St. Petersburg übte einen größeren Einfluss auf die finnische Kultur aus als St. Petersburg selbst. Statt sich an der russischen Kultur zu orientieren, begann man eine eigene kulturelle Identität zu schaffen. Unter der Einwirkung des an der deutschen Kultur orientierten „alten Finnland“ wurde die Suche nach der eigenen finnischen Identität von deutschen Anregungen beeinflusst. Zu diesen Anregungen gehörten die deutsche Romantik und die Herdersche Idealisierung des einfachen Volkes und seiner latenten geistigen Kräfte (Honko 1980: 44f.). So baut die finnische nationalromantische Strömung zum Teil auf der Herderscher Auffassung von Volksdichtung und Volksmusik als Ausdruck

---

<sup>1</sup> Der Einfluss des „alten Finnland“ für die finnische Kultur wird im Forschungsbereich der deutsch-finnischen Kulturverbindungen erörtert. Literatur über „Altfinnland“:

- Robert Schweizer 1993.
- Edgar Hösch 1990: „Der bäuerliche Grundbesitz bei ‚Standespersonen‘ deutscher Herkunft in Altfinnland“ S. 34-51.
- Erkki Kuujo 1993: „Deutsch als Amtssprache in Altfinnland“, hrsg. von Edgar Hösch 1993 S. 27-32.
- Edgar Hösch 1993: „Deutsche Pädagogen in Altfinnland an der Wende zum 19. Jahrhundert“ S. 33-61.
- Ulrich Groenke 1994: „Lesen und Schreiben und Geschriebenes im Alten Finnland“, hrsg. von Hans-Jürgen Zobel 1994, S. 14-23.
- Edgar Hösch: „Deutsche Kulturtraditionen in Altfinnland“, hrsg. von Ahti Jäntti / Marion Holtkamp 1998, S. 42-58.

der Seele der Nation auf (Heiniö 1991: 20; Honko 1980: 43f.). Zur Zeit der russischen Unterdrückung am Ende der Zarenzeit wurde die finnische nationale Strömung gesellschaftlich und politisch stärker motiviert und dadurch sogar bis zum nationalen Pathos verstärkt.

### 2.1.2 Theoretischer Exkurs: Gibt es einen Nationalstil?

Zur Zeit von Pacius konzentrierten sich die finnischen Freizeitkomponisten wegen Mangel an Ausbildung auf kleinere musikalische Formen, wie auf Lieder mit Klavierbegleitung und auf Chorlieder (Mäkinen 1989: 25). Mit dieser Tätigkeit nahm die finnische Liedtradition ihren Anfang. Der musikalische Stil der Lieder war lyrisch und volksliedhaft<sup>2</sup>. Neben der finnischen Volksmelodik wurzeln die stilistischen Anregungen der finnischen Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts in der deutschen Romantik, die eben von Fredrik Pacius eingeführt wurde. Pacius wird nicht nur als Vermittler der deutschen romantischen Tonsprache, sondern auch gemeinsam mit seinem Nachfolger als Musiklehrer der Helsinkier Universität, dem gebürtigen Deutschen Richard Faltin<sup>3</sup>, als Schöpfer der finnischen Tonsprache betrachtet (Tarasti 1998: 155).

Es ist jedoch fraglich, ob man von einer besonderen nationalen Tonsprache im Bereich der europäischen Tonkunst überhaupt sprechen kann. Dimiter Christoff (1991: 37-41) hat die Frage nach einer Nationalstil und nach der Idee einer europäischen Musik erörtert. Selbst eine universale europäische Musik ist laut Christoff kein eindeutiger Begriff. Er trägt innerhalb verschiedener Nationen in verschiedenen Zeiten verschiedene Bedeutungen und wird demnach auch verschieden interpretiert. Auch ein Nationalstil kann nicht klar definiert werden. Er ist nicht einmal innerhalb ein und derselben Nation homogen, geschweige denn zwischen verschiedenen Traditionen. Laut Christoff ist der Nationalstil ein Gemisch von „ästhetischen Absichten und Vorstellungen verschiedener Komponisten“. Helga de la Motte-Haber setzt die Lehre vom Nationalcharakter der Kulturanthropologie der Frage eines musikalischen Nationalcharakters gleich. Wie sich erstere Frage durch die Theorien der Persönlichkeitsentwicklung, lässt sich letztere durch die Betrachtung des Personalstils eines Komponisten auflösen (de la Motte-Haber 1991: 51). Es gibt auch Komponisten, die stilistisch als national betrachtet aber auch international bewertet werden (z. B. Tschaikowsky). Teilweise sind also Nationalstil und Universalstil identisch.

Wie verhalten sich eigentlich Universalstil und Nationalstil zueinander? Die europäische Kultur war bei der Entstehung der sogenannten nationalen Schulen im 19. Jahrhundert international gesehen ziemlich homogen. Am

<sup>2</sup> Z. B.: *Vid en källa* für Singstimme und Klavier und *Svanen* für Männerchor (beide zu Gedichten J. L. Runebergs) von Fredrik August Ehrström (1801–1850).

<sup>3</sup> Richard Faltin (1835–1918) war genau wie Pacius der leitende Geist des Helsinkier Musiklebens. Er war z. B. als Leiter des Theaterorchesters, später als Kapellmeister der finnischen Oper und als Lehrer des Orgelspiels am Helsinkier Musikinstitut tätig. Vor seiner Helsinkier Zeit war er dreizehn Jahre als Musiklehrer an der deutschen Schule in Wiborg (1856-1869) tätig. (Dahlström Greta in: Eliaeson - Percy 1959: 154; Flodin - Ehrström 1934: 36, 111).

meisten war die europäische Tonsprache von der italienischen Opernmusik und von der deutschen Orchester- und Kammermusik geprägt. (Stephan 1991: 1f.). Obgleich die italienische Opernmusik tonangebend für die ganze europäische Tonkunst war, galt sie in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur als Nationalstil. Dasselbe geschah wiederum der deutschen Musik um 1900 in Frankreich. (Seidel 1991: 11). Ein nationaler Stil kann universal werden und umgekehrt. Universaler und nationaler Stil sind letztlich an Verständniskonventionen gebunden. Sogar die Folklore erweist sich transportabel, wie die in verschiedenen Ländern auftauchenden Volksmelodien erweisen (Heiniö 1991: 32).

Die Tonsprache ist jedoch eine syntaktische, signifikante Zeichensprache, der aber die Denotation im sprachlichen Sinne fehlt, weil das musikalische Zeichen überhaupt keine Referenz in der außermusikalischen Welt besitzt (s. Abschnitt 1.3.1). Demnach kann die Musik auch keine bestimmte Bedeutungen vermitteln. Die Strukturkonstellationen der Tonsprache können an sich auf keine besondere Nationalität hinweisen. So können auch die nationalen Züge einer Tonsprache nicht durch eine musikalische Analyse gezeigt werden. Durch die semiotische Betrachtung lässt sich die Frage nach einer nationalen Tonsprache am besten betrachten.

Wie Mikko Heiniö schreibt, gibt es allgemeine Vorstellungen und Vermutungen, dass die finnische Musik in ihrem Charakter irgendwie finnisch sei (Heiniö 1991: 32). Heiniö hält die Frage nach dem finnischen Charakter der Musik für sehr spekulativ. Er glaubt auch nicht, dass eine Lösung durch die Mittel der musikalischen Analyse zu finden wäre. Laut Heiniö können diese Vermutungen vom geschichtlichen, soziologischen oder psychologischen Gesichtspunkt her untersucht werden. Das stimmt, weil die semantische Funktion der Tonsprache von außen her durch die Zeichenbenutzer auf sie zukommt. Wenn die Zeichenbenutzer einer bestimmten Gemeinschaft eine musikalische Botschaft aufgrund irgendeines nationalen Themenkreises, also aufgrund ihres eigenen nationalen Codes (z. B. des Codes des Volksliedes) decodieren, kann diese Botschaft Träger nationaler Konnotationen werden. Das finnische oder überhaupt nationale Gepräge einer Tonsprache kann durch die Funktion der Tonsprache in einer bestimmten Gemeinschaft, nicht durch die innermusikalischen Strukturen, entstehen. Das wird auch dadurch unterstützt, dass die Notentexte auch verschieden interpretiert werden können. Es gibt Beispiele, wie einige Kompositionen von Sibelius, die in Finnland am meisten als finnisch betrachtet werden, die jedoch in einer anderen Gemeinschaft ganz andere Assoziationen wecken, die nichts mit der finnischen Nationalität zu tun haben. In einem Vietnam-Dokument erklingt beim B-52-Bombenangriff das „Intermezzo“ aus der *Karelia-Suite* von Sibelius (Heiniö 1991: 17). Auch „Valse Triste“ – ein Musikstück aus der Bühnenmusik von Sibelius zu Arvid Järnefelts Schauspiel *Kuolema* (Der Tod) – ist in verschiedensten Zusammenhängen außerhalb Finnlands gebraucht worden: z. B. in einem Pariser Nachtclub.

Die Tonsprache erweist sich als mehrdeutig. Die Bedeutung der syntaktischen signifikanten Tonsprache kann je nach dem variieren, zu welcher kulturellen Übereinkunft, anders gesagt, zu welcher „kulturellen Einheit“ oder

zu welchen kulturellen Einheiten sie vereinigt wird. Die musikalische Sprache der finnischen Komponisten entspricht der jeweiligen stilistischen Richtung der europäischen Musik: zur Zeit der ersten finnischen Komponisten der Wiener Klassik, zur Zeit von Pacius der deutschen Romantik. Pacius ist als Vermittler der deutschen romantischen Tonsprache in Finnland, aber dadurch auch als der erste finnische professionelle Komponist zu betrachten. In dem Sinne ist er der Schöpfer der finnischen Tonsprache.

Durch die Freundschaft mit seinen bedeutenden finnischen Zeitgenossen, wie z. B. mit den Dichtern Johan Ludvig Runeberg und Zacharias Topelius, identifizierte sich Pacius mit dem finnischen nationalen Zeitgeist. Pacius benutzte Motive der Volksmelodik in seinen Kompositionen. (Lappalainen 1994: 363). Darin liegt das Finnische seiner Tonsprache, insoweit die finnischen Volksmelodien faktisch finnisch sind. Mit seinen Arrangements der finnischen Volksweisen eroberte Pacius einen neuen Bereich in der finnischen Musik (Salmenhaara 1995: 380). Aus seinem bekanntesten Lied *Vårt land* zu einem Gedicht des finnischen Nationaldichters J. L. Runeberg wurde die Nationalhymne Finnlands, die laut Alfhild Forslin (1958: 296) Pacius' Stellung als finnischer Komponist befestigte und auch in großem Maße dazu beitrug, dass Pacius mit dem Ehrentitel „Stammvater der finnischen Musik“ bezeichnet wurde. Dieser Ehrentitel wurde zum ersten Mal von dem Komponisten Karl Flodin 1902 gebraucht (Salmenhaara 1995: 389). Dabei wollte Flodin Pacius eher als Komponist, nicht als eine nationale Gestalt, hervorheben.

Pacius identifizierte sich durch seine Kenntnis der schwedischen Sprache mit der finnischen Kultur. Zur Zeit von Pacius orientierte sich die finnische Musikkultur ihrerseits stark an Deutschland. Finnische Musiker, Komponisten und Künstler studierten in Deutschland, z. B. an dem Leipziger Konservatorium (Mäkinen 1989: 24; Salmenhaara 1996 a: 31). Diese Tradition wurde bis weit in das 20. Jahrhundert hinein fortgesetzt. Auch vor diesem Hintergrund kann Pacius als genauso finnisch wie seine gebürtigen finnischen komponierenden Zeitgenossen betrachtet werden.

Eine nationalromantische Tonsprache im Bereich der romantischen Tonsprache ist ein ebenso spekulativer Begriff wie die nationale Tonsprache im Bereich der gesamteuropäischen Tonsprache. Die nationalromantische Musik setzt die tonale romantische Tonsprache fort und ist demnach auch mit der traditionellen funktionalen Harmonik der Romantik verbunden. Woraus entsteht dann die Auffassung von einer besonderen, nationalromantischen Tonsprache im Bereich der romantischen Tonsprache? So wie eine Tonsprache durch ihre Funktion und Decodierung mit Hilfe bestimmter „kultureller Einheiten“ in einer bestimmten Gemeinschaft ihr nationales Gepräge bekommen kann, kann auch eine Tonsprache ihr besonderes nationalromantisches Gepräge im Bereich der gesamteuropäischen romantischen Tonsprache bekommen.

Woraus entsteht das Gefühl von einer finnischen nationalromantischen Tonsprache? Eine mögliche, als nationalromantisch erkannte Färbung der Tonsprache kann von den Anregungen der nationalen Volksmusiktradition herkommen. Welche volksmusikalischen Elemente dabei ins Spiel kommen und

inwieweit diese Elemente eben finnisch sind, kann weiter in Frage gestellt werden. Dieselben Elemente, sogar ganze in Finnland als finnisch erkannte Melodien können auch in der Volksmusik anderer Nationen erscheinen. Es ist schwer den Ursprung dieser Elemente zu ergründen oder diese Elemente als finnisch zu beweisen. Die nationalen und nationalromantischen Züge einer Tonsprache entstehen im Grunde aus der auferlegten Ähnlichkeit, die der Tonsprache konnotativ durch die Zeichenbenutzer der betreffenden Nation zukommt. Die finnische Nationalhymne ist ein gutes Beispiel dafür. Sie ist von dem gebürtigen deutschen Fredrik Pacius ausgehend von einer deutschen Melodie geschaffen worden (Salmenhaara 1996 b: 413). Dazu ist dieselbe Melodie mit anderem Text auch die Nationalhymne Estlands. Das nationale Gefühl wird vor allem durch das Gedicht *Vårt Land* von J. L. Runeberg zum Ausdruck gebracht. Die Melodie an sich drückt nichts Nationales aus.

Unter der Wirkung des starken nationalen Erwachens um die Jahrhundertwende 1900 wurde die an sich signifikante Tonsprache vieler Instrumental- und Vokalkompositionen von finnischnationalen Bedeutungen erfüllt. Diese Kompositionen, z. B. die sinfonischen Dichtungen mit Kalevala-Thematik und die „Finlandiahymne“ (V.A. Koskenniemi) von Sibelius, werden am meisten als finnisch betrachtet. Die „Finlandiahymne“, die unter der russischen Unterdrückung zum musikalischen Symbol des finnischen nationalen Bewusstseins wurde, wurde im ehemaligen Biafra zur Nationalhymne gewählt (Heiniö 1991: 16). Die Nationalität einer Tonsprache kann nicht ausschließlich durch eine bestimmte innere Qualität der musikalischen Sprache definiert werden. Solche signifikante innermusikalische Merkmale, die bestimmte nationale Gefühle assoziieren könnten, gibt es kaum. Ganz im Gegenteil kann eine Melodie mit den Bedeutungen der grundverschiedensten Nationen erfüllt werden. Die Nationalität einer Tonsprache hängt vom kulturellen Kontext des Betrachters ab. Um finnische nationalromantische Tonsprache von der gesamteuropäischen romantischen Tonsprache unterscheiden zu können, sollte der Betrachter sowohl mit der finnischen als auch mit der gesamteuropäischen Kultur vertraut sein.

### 2.1.3 Die Entstehung des finnischen Kunstliedes im 19. Jahrhundert

Die Entwicklung der finnischen Kompositionskunst begann um 1800, zur Zeit der Wiener Klassik und der einsetzenden Romantik. Die Kompositionstätigkeit fing im Kreise der Musikaliska Sällskapet i Åbo (Musikalische Gesellschaft Åbo/Turku), die im Jahr 1790 gegründet wurde, an. Die erste Periode dieser Gesellschaft fiel in die zwei letzten Jahrzehnte der schwedischen Herrschaft. Der Krieg zwischen Schweden und Russland (der sog. Finnische Krieg) beendete die Tätigkeit der Gesellschaft.<sup>4</sup>

Die Musikausübung der Gesellschaft konzentrierte sich auf die Musik der Wiener Klassik. Werke der großen Wiener Klassiker Haydn, Mozart und

<sup>4</sup> Über die Musikalische Gesellschaft Turku: Andersson 1940: *Musikaliska Sällskapet i Åbo 1790—1808*. Salmenhaara Erkki 1996 a: *Die finnische Musik, Entstehung einer nationalen Kultur und Musikkultur*, S. 21f.

Beethoven wurden für die Gesellschaft angeschafft<sup>5</sup>. Die ersten bekannten finnischen Komponisten Erik Tulindberg (1761 – 1814), Thomas Byström (1772–1839), Bernhard Henrik Crusell (1775–1838), Carl Ludvig Lithander (1773–1843) und Fredrik Emanuel Lithander (1777–1823) komponierten im Stil der Wiener Klassik, wenn auch die romantischen Anklänge schon zu erkennen waren (Salmenhaara 1996 a: 21-27; Mäkinen 1989:18).

Nur der berühmteste dieser Komponisten, B. H. Crusell, widmete sich einer musikalischen Karriere. Aber er zog schon im Alter von sechzehn Jahren nach Schweden, wo er sein Lebenswerk verrichtete. E. Tulindberg war von den obengenannten Komponisten der einzige, der in Finnland blieb. Er war im Brotberuf Beamter so wie die meisten finnischen Komponisten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (Salmenhaara 1996 a: 22).

Im Schaffen Byströms und Crusells sind Liedkompositionen zur schwedischsprachigen Dichtung enthalten<sup>6</sup>; keine Vertonungen deutscher Dichtung. Im Schaffen beider genannten Lithanders kennt man eine Vertonung zur deutschen Dichtung<sup>7</sup>. Auf Grund seiner Runeberg-Lieder wird Fredrik August Ehrström (1801–1850) „Bahnbrecher der finnischen Liedkomposition“ (Salmenhaara 1995: 417) genannt. Laut der Erforscherin der Runeberg-Vertonungen Alfhild Forslin (1958: 292), weiß man nicht genau, wann Ehrström erstmals Runebergs Lyrik vertonte. Den gedruckten Repertoires nach dürfte es spätestens zwischen November 1833 und Mai 1834 gewesen sein. Mit seinen lyrischen Liedern im Volkston führte Ehrström die finnische Romanzenlyrik ein, die Fredrik Pacius als erster professioneller finnischer Komponist zu hoher künstlerischer Vollendung führte (Maasalo 1964: 89).

Die folgende große Wende nach der ersten Tätigkeitsperiode der Musikalischen Gesellschaft Turku war die Verlegung der im Jahr 1640 gegründeten Universität nach Helsinki nach dem großen Brand von Turku 1827. Ein Jahr später wurde Helsinki, das vom Zaren im Jahr 1812 zur Hauptstadt erhoben worden war, zum Zentrum des finnischen Musiklebens.

Trotz Pacius' wertvoller Arbeit als Organisator des finnischen Musiklebens war der äußerliche Rahmen um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch eingeschränkt. Die Aufführung einer Komposition für eine große Besetzung war für den Komponisten nicht leicht zu veranstalten. Es gab nicht genügend Voraussetzungen für die Komposition großer Orchesterwerke. Die Infrastruktur des finnischen Musiklebens wurde erst im Jahr 1882 geschaffen. Damals wurden das Musikinstitut Helsinki (die heutige Musikuniversität, die Sibelius-Akademie) und die Philharmonische Gesellschaft (das heutige Städtische Sinfonieorchester Helsinki) gegründet. So begünstigte das damalige Musikleben an sich eher Musik der kleinen Formen: Kammer- und Liedmusik, die leichter zur Aufführung gebracht werden konnte.

Im 19. Jahrhundert wurde die Musik als ein erwünschtes Hobby der Studenten, aber nicht als wünschenswerter Beruf betrachtet (Tirranen 1980: 356).

<sup>5</sup> Mäkinen 1989: 18; Otto Andersson 1940: S. 350-406 Notenverzeichnis der Musikalischen Gesellschaft Turku.

<sup>6</sup> Lappalainen 1994: 42f. Werkverzeichnis Byströms, 53f. Werkverzeichnis Crusells.

<sup>7</sup> Nikula 2001: 109.

Die jungen Studenten wurden nicht zu höheren musikalischen Leistungen, z. B. zur Laufbahn des Komponisten angespornt (Mäkinen 1989: 25). Die meisten Komponisten waren Amateure ohne berufliche musikalische Ausbildung. Trotzdem haben sie viele unvergessliche Liedkompositionen hinterlassen, die fast Volkslieder geworden sind<sup>8</sup>. Die finnische Kompositionstradition des 19. Jahrhunderts war eben eine Tradition der Vertonung, die von den 30er Jahren an auch durch Veröffentlichungen stark gefördert wurde. Hauptsächlich wurden in Finnland einzelne Sololieder veröffentlicht. Der Bahnbrecher der finnischen Verlagstätigkeit war ebenfalls ein deutscher Einwanderer, Ludwig Beuermann, der im Jahr 1850 sein Musikgeschäft und seine Notenbibliothek und 1852 seinen Musikverlag in Helsinki gründete. (Salmenhaara 1995: 482f.).

Die Entstehung der finnischen Tonkunst gerade im Bereich der Liedkomposition geht nicht nur auf die ungenügenden Bedingungen der musikalischen Infrastruktur und auch nicht auf den Mangel an kompositorischer Ausbildung zurück. Die Vorliebe der Komponisten für die Liedmusik kam nicht nur daher, dass sie eine für größere Formen erforderliche musikalische Fertigkeit nicht erworben hatten. Im 19. Jahrhundert studierten ja fast alle professionellen Musiker finnischer Herkunft in Deutschland (Salmenhaara 1995: 387), besonders in Leipzig und in Berlin. So orientierte sich das finnische Musikleben neben Pacius auch durch sie an der deutschen Kultur. Der Zeitgeist, das Biedermeier, das sich aus Deutschland bis nach Finnland ausdehnte, begünstigte im Bereich der Musik gerade die kleinen Formen, intime Hausmusik (Ebenda 391, 394) wie z. B. Lieder.

Eine zentrale Erscheinung der Biedermeierzeit war auch der Männerchorgesang, der ursprünglich eine gesellige Funktion hatte. In Finnland begann der Männerchorgesang im Kreise der Studenten. Zur Zeit der Romantik verband sich der Männerchorgesang eng mit den nationalen Gefühlen und Gedanken. Durch seine vaterländischen Chorgesänge *Vårt land* (J. L. Runeberg), *Suomis sång* (Emil von Qvanten) und *Soldatgossen* (J. L. Runeberg) ist Pacius in Finnland am meisten bekannt geworden. Der Chorgesang hatte eine wichtige Stellung im finnischen Liedschaffen des 19. Jahrhunderts, besonders im Schaffen von Fredrik Pacius.

Die finnische Liedkomposition<sup>9</sup> des 19. Jahrhunderts war von den Romanzen geprägt, von den kleinen lyrischen gefühlvollen Liedern, in denen die Gesangsmelodie in ihrem Verhältnis zum Klaviersatz überwog. Für die Vertonungen für Singstimme und Klavier von Pacius ist eben eine schöne, liedhafte, geläufige Melodik kennzeichnend<sup>10</sup>. Die Klavierbegleitungen weisen keine größere Selbstständigkeit auf. Das aber gehörte auch nicht zum Stil der finnischen musikalischen Romanzenlyrik. Auch wenn der Klaviersatz von Pacius einfach ist, ist er jedoch pianistisch und klangvoll geschrieben. Die Vertonungen von Pacius für Singstimme und Klavier haben eine

<sup>8</sup> Zum Beispiel: Karl Collan: „På Roines strand“ (Topelius), Gabriel Linsén: „En sommardag i Kangasala“ (Topelius).

<sup>9</sup> Das Wort Lied (auch Liedkunst, Liedkomposition, Liedtradition) wird in seiner allgemeinen Bedeutung (Gesang) gebraucht.

<sup>10</sup> Zum Beispiel: Liedersammlung: Fredrik Pacius 1959. *Yksinlauluja Solosånger*.

beachtenswerte Stellung im finnischen Liedschaffen des 19. Jahrhunderts, obwohl sie später im Schatten des Chorschaffens von Pacius geblieben sind.

Die 40er Jahre des 19. Jahrhunderts waren der Höhepunkt des Chorschaffens von Pacius. Die Vertonungen für Chor a cappella, besonders für Männerchor, bilden einen beachtenswerten Teil seiner Kompositionen. Die Vorbilder des Männerchorschaffens von Pacius waren laut Rosas vor allem der norddeutsche künstlerische „Liedertafelstil“ und der süddeutsche einfache und volkstümliche „Liederkranzstil“<sup>11</sup>. Obwohl viele deutsche Lieder am Anfang der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts in Finnland mit schwedischem Text gesungen wurden, wurden die deutschsprachigen Männerchorlieder von Pacius nicht übersetzt. Laut Andersson (1938: 183) drückt das den zunehmenden deutschen Einfluss nach Pacius' Ankunft aus.

Das Männerchorschaffen von Pacius ist mehr von dem klassisch-romantischen Themenkreis<sup>12</sup> geprägt, als von den nationalen Gefühlen und Gedanken, die zur Zeit der Romantik die üblichen Themen des Männerchorgesangs waren. Die Männerchorlieder von Pacius weisen vielseitige Thematik auf; von heiteren Trinkliedern bis zu ernsthaften religiösen Liedern. Pacius vertonte einige national gesinnte Gedichte auch aus deutscher Dichtung z. B. *Hüte deutsches Volk und Land* von W. Müller und *Im deutschen Wald* (anonym). Im letzteren kommen zugleich die klassisch-romantischen Themen Natur, Frühling und Liebe vor (Rosas 1949: 67).

Fredrik Pacius stellte hohe Anforderungen an das Verhältnis zwischen Text und Musik. Aus dem Briefwechsel zwischen Pacius und Topelius nach der Premiere der Oper *Kung Karls Jakt* geht hervor, dass Pacius viel von dem Operntext verlangte. Er schrieb an Topelius:

Es genügt nicht, hier eine Arie und da einen Chor anzubringen. Die Musik muss ins Innere des Textes eindringen und in seinen tiefsten Organismus hineingreifen. Der Dichter muss wissen, wann und wo die Musik zur Geltung kommen kann und seinen Text entsprechend gestalten. Dass dies eine schwierige Aufgabe ist, beweisen die wenigen guten Operntexte (Granberg 1991: 23f.).

Diese Meinung betrifft die ganze Dramaturgie der Oper. Dabei stellt Pacius in erster Linie Ansprüche an den Dichter, dieser solle seine Worte der Musik anpassen. Bei der Dramaturgie einer Oper können der Dichter des Operntextes und der Komponist aufeinander Einfluss nehmen. Beim Vertonen eines schon vorhandenen Gedichts sollte im Gegenteil der Komponist seine Tonsprache dem Gedicht anpassen. Aber ob sich die Forderung von Pacius, dass „die Musik ins Innere des Textes eindringen und in seinen tiefsten Organismus hineingreifen muss“, auch ihn selbst als Tondichter betrifft und auf seine kleineren Vokalkompositionen zutrifft, müsste analytisch gezeigt werden.

---

<sup>11</sup> Im Jahr 1808 wurde der deutsche Männerchor „Berliner Liedertafel“, der zum Vorbild des deutschen und auch des nordischen Männerchorgesanges wurde, von Carl Friedrich Zelter gegründet. Der „Liederkranzstil“ wurde von dem von Hans Georg Nägeli in Zürich 1808 gegründeten Männerchor in Süddeutschland verbreitet. (Rosas 1949: 77, 54).

<sup>12</sup> Nikula 2001: 114-118, 136-140 Vertonungen von Pacius.



Solche Arbeiten gibt es noch nicht. Eine gründliche Analyse seines großen Schaffens durchzuführen, gehört auch nicht in den Rahmen dieser Arbeit.

Die meisten Vertonungen von Pacius sind jedoch von John Rosas in seinem Werk *Fredrik Pacius som Tonsättare* (1949) einzeln kommentiert worden. Rosas kommentiert zwar nur kurz und deskriptiv musikalische Parameter: Melodik, Rhythmus, Harmonik und Form. Außerdem macht er Angaben über das Kompositionsjahr, die Aufführungen, Handschriften und Veröffentlichungen. Auf das Verhältnis zwischen dem Text und der Musik wird nur stellenweise bei einigen Liedern hingewiesen. Einige Hinweise darauf gibt auch Otto Andersson in seinem Werk *Den unge Pacius och Musiklivet i Helsingfors på 1830-talet* (1938). Fredrik Pacius hat eine sehr bedeutende Stellung in der finnischen Liedtradition im allgemeinen und besonders in der Liedtradition zur deutschen Lyrik mit seinen 94 deutschsprachigen Vertonungen.

Nachdem das Leipziger Konservatorium 1843 von Mendelssohn-Bartholdy gegründet worden war, wurde es zu einem beliebten Studienplatz für Musikinteressenten in Finnland (Forslin 1958: 302). Laut Maasalo (1964: 92) bedeutete die „Leipziger -Schule“ einen starken Anstoß zur finnischen schöpferischen Tonkunst. Zur Gruppe der gebürtigen finnischen Musiker, die als erste mittels eines Stipendiums am Leipziger Konservatorium (1857–1860) studierten, gehörten Ernst Fabritius (1842–1899), Gabriel Linsén (1838–1914) und Filip von Schantz (1835–1865), die auch alle deutsche Lyrik vertonten.

Ernst Fabritius entschied sich letztlich nicht für eine musikalische Karriere, obwohl er der bis dahin am vielseitigsten ausgebildete finnische Musiker war. Nach Erik Tulindberg und Fredrik Pacius ist er der dritte finnische Komponist, der ein Violinkonzert komponierte (Salmenhaara 1995: 460; 1996 a: 33). Als Zeitgenosse von Pacius hatte Fabritius genauso begrenzte äußerliche Möglichkeiten für Orchesterkompositionen wie Pacius. Laut dem Nekrolog gab Fabritius seine Karriere als professioneller Musiker aus gesundheitlichen Gründen auf. Es ist aber auch möglich, dass er letztlich nicht die Laufbahn eines Violinvirtuosen einschlagen wollte (Salmenhaara 1995: 460). Nach dem Wechsel des Berufes komponierte er jedoch nebenamtlich. Unter anderen Umständen hätte Fabritius mit seiner soliden musikalischen Ausbildung zum Komponisten großer Orchesterwerke werden können. In seiner Kompositionstätigkeit, besonders in seinen kammermusikalischen Werken und Liedern brachte er jedoch etwas Neues in die finnische Tonkunst ein, z. B. die Einflüsse von Robert Schumann, Frédéric Chopin und Peter Tschaikowski (Salmenhaara 1996 a: 33), die sich in der reichlichen Anwendung von Alterationsakkorden zeigen. Trotz seiner Orchesterwerke und seiner Kammermusik war Fabritius zu seiner Zeit vor allem durch seine Liedkompositionen bekannt (Lappalainen 1994: 73). Sein Liedschaffen umfasst deutschsprachige (Nikula 2001: 92, 131), schwedischsprachige und finnischsprachige Lieder. Er hat zwölf deutsche Gedichte vertont; von M. Arndt, von J. F. von Eichendorff und von N. Lenau je ein Gedicht, von E. Geibel und von L. Uhland je zwei Gedichte, und vier anonyme Gedichte, von denen ein Gedicht zweimal vertont wurde. Diese Dichter waren bei den finnischen Romantikern sehr beliebt. Besonders die Geibel-Lieder von Fabritius werden von Maasalo (1964: 115) hoch geschätzt. Fabritius hat als

erster Komponist auch finnischsprachige Gedichte vertont (Ebenda, auch Tirranen 1980: 355).

Filip von Schantz starb im Alter von dreißig Jahren. Laut Erkki Salmenhaara ist seine Bedeutung als Komponist schwer zu bewerten; einerseits aufgrund seines kurzen Lebenslaufes, andererseits aus dem Grund, dass viele von seinen größeren Werken verschollen sind. Laut Kai Maasalo und Seija Lappalainen erreichte er künstlerischen Erfolg mit seinen Liedern ausländischer Dichter (Maasalo 1964: 97; Lappalainen 1994: 469). Zu denen gehören seine fünf Vertonungen zur deutschen Lyrik (Nikula 2001: 122). Als ausgebildeter Musiker hätte auch von Schantz unter anderen Umständen als Komponist mehr erreichen können.

Der Lebensberuf Gabriel Linséns (1838 – 1914) war die Musik<sup>13</sup>. Aus der deutschen Dichtung hat Linsén Gedichte von H. Heine, L. Uhland, J. W. v. Goethe und ein anonymes Gedicht vertont (Nikula 2001: 109, 134). Heute kennt man Linsén vor allem wegen seiner kleinen volkstümlichen romantischen Liedlyrik; wie z. B. *En sommardag i Kangasala* (Topelius), das unter dem finnischen Namen *Kesäpäivä Kangasalla* sehr beliebt in Finnland wurde. Aber auf dem Boden der kleinen, lyrischen, gefühlvollen Romanzen, die für die finnische Liedkomposition charakteristisch waren, entfaltete sich eine eigenständige finnische Liedtradition, vor allem durch deutsche Anregungen, die außer Kompositions- und Unterrichtstätigkeit von Pacius auch durch die Leipziger Lehrjahre der finnischen Komponisten in Finnland vermittelt wurden.

Aber trotz der professionellen Ausbildung von Fabritius, Schantz und Linsén wird der komponierende Literat und Autodidakt Carl Collan (1828 – 1871) als der bedeutendste Liedkomponist des 19. Jahrhunderts betrachtet. Collan hatte als einziger von ihnen literarische Bildung. Sprachen und Literatur waren sein professionelles Fach. Er war als Lektor der deutschen Sprache an der Helsingfors Universität, als Bibliothekar der Universitätsbibliothek, als Literaturforscher und als Schriftsteller tätig (Lappalainen 1994: 48). Gegen seinen durchaus literarischen Hintergrund betrachtet ist es zu verstehen, dass Collan vor allem Liedkomponist war. Von seinem Hintergrund aus erklärt sich auch sein Interesse, deutsche Lyrik zu vertonen. Sein Schaffen umfasst schwedischsprachige, deutschsprachige und auch einige finnischsprachige Lieder.

Die deutschsprachigen Lieder (Nikula 2001: 88f.), besonders die Heine-Vertonungen, werden von finnischen Musikwissenschaftlern als die bedeutendsten im Schaffen Collans bewertet<sup>14</sup> und sogar mit den deutschen

<sup>13</sup> Er war als Violinist im Theaterorchester, als Chorleiter und als privater Lehrer für Violin- und Klavierspiel (1860–1865) tätig, unterrichtete in den Jahren 1865–1907 Gesang in verschiedenen Schulen in Porvoo (Borgå), gab weiter auch Privatstunden, gründete und leitete Chöre und Orchester. Dazu war er auch einige Jahre als Militärkapellmeister und in den Jahren 1888–1914 als Organist der finnischen Gemeinde tätig. (Lappalainen 1994: 265).

<sup>14</sup> Liedersammlungen: Collan Karl 1979: *Samlade Solosånger, Kootut yksinlaulut I-II*. Das Liedschaffen Karl Collans, des Schwiegersohns von Fredrik Pacius, wird von einigen finnischen ForscherInnen als das Beste im Bereich der finnischen Liedkomposition des 19. Jahrhunderts betrachtet. Über die hohe Qualität des Liedschaffens von Collan scheinen sie sich einig zu sein. (Tarasti 1992: 306f.; Lehtinen 1987: 111;

Vorbildern gleichgestellt. Heute ist Collan vor allem für seine einfachsten Lieder bekannt: z. B. *Savolaisten laulu*<sup>15</sup> und das Weihnachtslied *Sylvian joululaulu*. Diese Lieder sind sogar zu nationalen Symbolen geworden (Salmenhaara 1995: 439). Die eigentlichen Kunstlieder Collans stehen im Schatten dieser einfachen Kompositionen. Auch das Liedschaffen Collans wäre einer Gesamt- und Neueinschätzung wert. Karl Collan, Filip von Schantz und Ernst Fabritius waren im 19. Jahrhundert gerade durch ihre Liedkompositionen bekannt, weil ihre Lieder schon zu ihren Lebzeiten veröffentlicht wurden (Salmenhaara 1995: 438; Lappalainen 1994: 73, 469).

#### 2.1.4 Der Aufschwung des finnischen Kunstliedes

Der Grund zur quantitativen und qualitativen Entwicklung der finnischen Tonkunst wurde im Jahr 1882 durch die Gründung des ersten Musikinstituts und des ersten ständigen Orchesters gelegt. Als Vorbild des Helsinkier Musikinstituts dienten die deutschen Konservatorien, die der Gründer des Helsinkier Musikinstituts, Martin Wegelius, während seines Studiums in Leipzig 1871–1873, in München 1877–1878 und noch bei seinem Besuch im Sommer 1882 in Leipzig und Berlin kennengelernt hatte (Lappalainen 1994: 529; Salmenhaara 1996 c: 513). Das Helsinkier Musikinstitut war so von Anfang an wie ein Konservatorium aufgebaut. Nach dem Vorbild dieses ersten Musikinstituts wurden auch die späteren Musikinstitute und Musikschulen für musikalische Grundstudien im 20. Jahrhundert gegründet. Die ganze Struktur des finnischen Musikunterrichts stammt also aus Deutschland.

Endlich wurde es möglich in Finnland eine professionelle Musikausbildung zu erwerben. Die ständige Orchestertätigkeit ermöglichte es den Studierenden, ihre Kompositionen zur Aufführung zu bringen. Durch das Helsinkier Musikinstitut und die Orchestertätigkeit wurde die Entwicklung der schöpferischen und der darstellenden finnischen Tonkunst wesentlich gefördert. Der dritte wichtige institutionelle Grundpfeiler des finnischen Musiklebens die Einheimische Oper (Kotimainen Ooppera) wurde erst 1911 von der finnischen Sängerin Aino Ackté und von dem Pianisten Edvard

---

Lappalainen 1994: 49; Salmenhaara 1995: 438 und 1996 a: 34;). Die ausländischen Musikgeschichten scheinen Collan nicht zu kennen. In dem sehr umfangreichen Liedartikel der großen deutschen Musikzyklopädie „Die Musik in der Geschichte und Gegenwart“ wird Collan nicht einmal genannt. Darin werden aus Finnland nur Jean Sibelius und Yrjö Kilpinen erwähnt. (Jost 1996: „Das deutsche Lied“ Sp. 1266-1328). Sibelius und Kilpinen waren aber die ersten finnischen Komponisten, die Erfolg im Ausland hatten, während Collan gar kein professioneller Komponist war. In den Arbeiten von Hans-Joachim Moser und Walter Wiora zum Thema „Das deutsche Lied“, die das Gesamtbild der Gattung geben wollen, sind finnische Tonsetzer gar nicht aufgenommen worden. (Moser 1968; Wiora 1971). In beiden Werken wird z. B. der Schweizer Othmar Schoeck genannt, der jedoch als Liedkomponist des 20. Jahrhunderts neben dem finnischen Liedkomponisten Yrjö Kilpinen zur „Nachblüte“ der Gattung Lied gehört. Man kann annehmen, dass beide Verfasser Liedkomponisten außerhalb des deutschsprachigen Gebietes gar nicht zur Gattung zählen.

<sup>15</sup> Den Provinzen Finnlands sind eigene Regionallieder gewidmet worden. *Savolaisten laulu* (das Savo-Lied) dient als Regionallied der Provinz Savo.

Alexander Fazer<sup>16</sup>, einem Angehörigen der bekannten Familie Fazer von Schweizer Herkunft, gegründet<sup>17</sup>.

Der starke Aufschwung der finnischen Tonkunst ist auch damit verbunden, dass die Jahrhundertwende in Finnland die Zeit des starken nationalen Erwachens war. Besonders das Ende der Zarenzeit, die Zeit der Unterdrückung, verstärkte bis hin zum nationalen Pathos die nationalromantische Richtung in der finnischen Tonkunst, die ihrerseits ein bedeutendes Verteidigungsmittel im Kampf um die kulturelle Selbstständigkeit war (Nummi 1989: 54). Die finnische Kompositionskunst nahm gerade in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts einen großen Aufschwung.

Wegen der Konzentration auf das nationale Pathos wurden die Verbindungen Finnlands zu den kulturellen Strömungen des westlichen Europas unter der politischen Unterdrückung durch Russland einerseits schwächer. Andererseits kam aber die Stellung Helsinkis als eine Zwischenstation zwischen Russland und Westeuropa stärker zum Vorschein. Das erwies sich letztlich für das finnische Musikleben als fruchtbar. Die russisch-finnischen Musikbeziehungen waren schon durch die Eisenbahnlinie Helsinki—Petersburg (1870) reger geworden (Salmenhaara 1995: 476). Viele international bekannte Musiker konzertierten auf ihrem Wege nach Petersburg und nach Moskau auch in Helsinki. Die Annäherung der russisch-französischen Musikverbindungen brachte französische Künstler auch nach Finnland. (Salmenhaara 1995: 477). Die musikalische Atmosphäre Helsinkis wurde dadurch internationaler. Wie im Abschnitt 1.4 erwähnt wurde, war die Anziehungskraft des Berliner Musiklebens am Ende des 19. Jahrhunderts groß.

Viele Musiker vervollständigten ihre Ausbildung immer noch in Deutschland. Mit Jean Sibelius erlangte die finnische Kompositionskunst erstmals internationale Berühmtheit. Im Namen der Nationalromantik wurden auch die Gattungen der romantischen Musik fortgesetzt. Wenn auch unter der Wirkung der starken finnischen nationalromantischen Strömung immer mehr instrumentale, besonders programmatische Musik komponiert wurde, war auch Liedkunst immer noch sehr beliebt. Das Lied war ja als eine dichterisch-musikalische Einheit eine zentrale Gattung der Romantik, die auch mit den nationalen Bedeutungen erfüllt werden konnte.

Zur Zeit der Hauptwelle der finnischen Nationalromantik (1885–1918<sup>18</sup>) war die finnische Liedtradition im ganzen sehr stark. Obwohl die finnischsprachige Lyrik als Vorlage der Vertonung immer beliebter wurde, wuchs auch die Tradition der finnischen Vertonung deutscher Lyrik stark an. Diese Tradition setzte die romantische deutsche Liedkunst fort. Obwohl das Chorlied als eine Äußerung der nationalen Gefühle in der Nationalromantik im Allgemeinen beliebt war, spielt sie in der finnischen Liedkomposition zur deutschen Lyrik kaum eine Rolle.

<sup>16</sup> Von Witzleben 2002: 153. Über die Familie Fazer und ihre vielseitige Tätigkeit im musikalischen Bereich: Musikhandel, Musikverlag, Konzertbüro S. 160-178.

<sup>17</sup> Seit 1914 „Suomalainen Ooppera“ (Finnische Oper), seit 1956 „Suomen Kansallisooppera“ (Finnische Nationaloper) Salmenhaara 1996 a: 202.

<sup>18</sup> Salmenhaara 1996 b: 441 Titelseite.

Die finnische Vertonung deutscher Lyrik war von dem Anfang der finnischen nationalromantischen Hauptwelle, von den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg, am stärksten. Zu jener Zeit entstanden etwa die Hälfte der Vertonungen. Dazu hat der größte finnische Adept der deutschen Liedtradition, Yrjö Kilpinen, am meisten beigetragen. Durch die Studienreisen der finnischen Komponisten hat die ganze finnische Tonkunst immer noch einen starken Berührungspunkt mit der deutschen Musiktradition. Zur finnischen „Künstlerkolonie“ (s. Abschnitt 1.4) Berlins gehörten am Ende des 19. Jahrhunderts viele finnische Komponisten. Dazu waren auch andere deutsche Städte beliebte Studienorte für die finnischen Musiker<sup>19</sup>.

Nach der Gründung des ersten Musikinstituts 1882 ließ die erste schöpferische Blüte der finnischen Tonkunst nicht lange auf sich warten. Der Gründer und der erste Leiter des Helsinki Musikinstituts, Martin Wegelius<sup>20</sup>, der auch den ganzen Unterricht des neuen Instituts organisierte, unterrichtete als Lehrer für Musiktheorie und Komposition die folgende Komponistengeneration, zu der z. B. Jean Sibelius (1865–1957), Armas Järnefelt (1869–1958), Erkki Melartin (1875–1937) und Selim Palmgren (1878–1951) gehörten (Lappalainen 1994: 530). Mit dieser Generation beginnt der Aufschwung der finnischen Tonkunst. Einige Komponisten hatten einen ganz persönlichen Berührungspunkt mit der Liedkunst: Oskar Merikanto (1868–1924), Armas Järnefelt, Erkki Melartin und Selim Palmgren als Liedpianisten, Axel von Kothen (1871–1927) als Sänger.

Im Bereich der nordischen Liedkomposition wird der Einsatz der finnischen Komponisten von Seppo Nummi sogar als der bedeutendste betrachtet. Zu den größten nordischen Liedkomponisten zählt er neben dem Norweger Edvard Grieg die Finnen Jean Sibelius und Yrjö Kilpinen. (Nummi 1982: 129). Obwohl das Schwergewicht im Werk von Sibelius auf den sinfonischen Kompositionen liegt, spielen die neunzig Lieder auch eine bedeutende Rolle in seinem Schaffen. Sibelius vertonte vor allem schwedischsprachige Dichtungen. Das betrifft besonders seine Lieder für Singstimme und Klavier. In seinen Chorliedern ohne

<sup>19</sup> Karl Flodin studierte 1890–1892 in Leipzig, Jean Sibelius 1889–90 in Berlin, Oskar Merikanto 1887–89 in Leipzig und weiter 1890–91 in Berlin und in Leipzig, Armas Järnefelt 1890–93 in Berlin. Axel von Kothen studierte mehrmals in Deutschland; 1898–1900 in Dresden und in Berlin, 1906–08 in München und noch 1922 in Berlin. Selim Palmgren studierte in Berlin und Weimar und konzertierte auch als Liedpianist in Deutschland. (Salmenhaara 1994: 480, 320, 366; Lappalainen 1994: 138, 542, 204). Karl Flodin war ein bedeutender Musikkritiker. In den Jahren 1908–1921 wohnte er in Buenos Aires, wo er auch für deutschsprachige Zeitungen Kritiken schrieb. Er veröffentlichte auch Bücher über Musik. Als Komponist war er ein Lyriker, der hauptsächlich Lieder komponierte. (Lappalainen 1994: 542).

<sup>20</sup> Martin Wegelius war auch Komponist, obwohl diese Tätigkeit im Schatten seiner anderen Leistungen blieb. Als Komponist hatte er Ausbildung in Wien, Leipzig und München erworben. Sein Schaffen besteht größtenteils aus Vokalkompositionen. Dazu hatte er als literarisch gebildeter Komponist gute Fähigkeiten. Zu seinen Studienfächern an der Helsinki Universität gehörten Ästhetik, Philosophie, Geschichte und Literatur. (Lappalainen 1994: 529–531).

Begleitung bevorzugte Sibelius eher finnischsprachige Lyrik<sup>21</sup>. An deutscher Lyrik hat Sibelius neun Gedichte vertont (Nikula 2001: 122f.).

Sechs Lieder Opus 50 (1906) vertonte Sibelius vermutlich auf Wunsch seines deutschen Verlegers Robert Lienau, der der Leiter der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung war. Laut Salmenhaara (1996 b: 441) nähern sich diese Lieder musikalisch der deutschen Liedkunst der Romantik an. In den Liedern des Opus 50 findet Sibelius laut Erik Tawaststjerna (1989: 72ff.) ein poetisches Verhältnis zwischen der Singstimme und dem Klaviersatz. Das ist eben das Erbe der deutschen Liedtradition der Romantik. Laut Maasalo verwirklicht sich die Annäherung des Opus 50 an die deutsche Liedkunst nicht regressiv, sondern regenerativ schöpferisch. Die Modernisierung betrifft besonders die Tonalität und die Harmonik der zwei Dehmel-Vertonungen: *Aus banger Brust* und *Die stille Stadt* (weiter Maasalo 1964: 217f.).

Im Vergleich zu Sibelius war Oskar Merikanto vor allem Liedkomponist, der seinerzeit in Finnland sogar beliebter war als Sibelius (Salmenhaara 1996 b: 448). Das ist laut Salmenhaara sowohl auf die volkstümliche liedhafte Melodik seiner Lieder wie auch darauf zurückzuführen, dass er auf seinen vielen Konzertreisen als Liedpianist, Klavierkünstler und Organist überall in Finnland bekannt wurde. Oskar Merikantos Tonsprache an sich drückt nichts besonders Finnisches oder Volkstümliches aus, obwohl sein Liedschaffen im Bereich der finnischen Vokalkomposition am meisten als finnisch betrachtet wird. Die finnische Volkstümlichkeit der Lieder Merikantos entsteht konnotativ aus dem Gesamteindruck, den die Verflechtung der liedhaften konventionalen Melodik mit der finnischen Lyrik im Bewusstsein des finnischen Rezipienten bewirkt. Die Melodien Merikantos waren unter den Finnen ebenso beliebt und bekannt wie die Opernmelodien Verdis unter den Italienern. Seine Beliebtheit beim finnischen Volk ist auch darauf zurückzuführen, dass Merikanto als erster Komponist ausdrücklich finnische Lyrik vertonte (Salmenhaara 1994: 321).

Neben den finnischsprachigen Gedichten vertonte Merikanto auch schwedischsprachige Gedichte. Es ist möglich, dass der finnisch gesinnte Merikanto von seinen schwedischsprachigen Verlegern beeinflusst wurde. Jedenfalls hatte Merikanto gute mündliche und schriftliche Kenntnisse der schwedischen Sprache (Poroila 1994: 15). Das Liedschaffen Merikantos, das etwa 150 Lieder umfasst, umfasst auch achtzehn Lieder zur deutschen Lyrik (Nikula 2001: 112f., 135), von denen die Hälfte während seiner Studienzeit in Deutschland – Leipzig 1887–1889, Berlin 1890–1891 (Poroila 1994: 26; Heikinheimo 1995: 475f.) – entstanden sind.

Armas Järnefelt machte seine musikalische Karriere vor allem als Kapellmeister. Im Gegensatz zu seinem Schwager Jean Sibelius war Järnefelt als Komponist in erster Linie Schöpfer von Vokalkompositionen<sup>22</sup>. Zum Liedschaffen wurde Järnefelt von seiner ersten Frau, der Sängerin Maikki Järnefelt inspiriert, mit der er als Liedpianist konzertierte. Anders als Sibelius vertonte Järnefelt hauptsächlich finnischsprachige Lyrik. Die Nationalromantik

<sup>21</sup> Siehe Verzeichnis der Werke von Sibelius in: Tawaststjerna 1988: 377-391.

<sup>22</sup> Siehe Verzeichnis der Werke Armas Järnefelts in: Lappalainen 1994: 139f.

bevorzugte ja Vertonungen einheimischer Dichtung. Ein weiterer Grund für die Bevorzugung des Finnischen mag gewesen sein, dass er zu einer für ihre finnische Gesinnung bekannten Familie gehörte (Lappalainen 1994: 138). Järnefelt vertonte auch aus der zweiten einheimischen, der schwedischsprachigen Lyrik. Wie die finnischen Nationalromantiker im allgemeinen, vertonte auch Järnefelt deutsche Lyrik, insgesamt zwanzig Lieder (Nikula 2001: 98f., 133). Mit seinen neun Vertonungen zur Dichtung Heinrich Heines hat er einen bedeutenden Anteil an der zweiten Welle der Heine-Rezeption der finnischen Komponisten (Abschnitt 2.3.1 zu Heine).

Axel von Kothén hat in der finnischen Tonkunst sowohl als Sänger als auch als Liedkomponist eine bedeutende Stellung<sup>23</sup>. Wie Oskar Merikanto und Armas Järnefelt war Axel von Kothén in erster Linie Liedkomponist<sup>24</sup>. Er vertonte hauptsächlich schwedischsprachige Lyrik. Vielleicht bewirkten seine vielen ausländischen Studienreisen<sup>25</sup>, dass er viel deutsche – dreizehn Vertonungen (Nikula 2001: 106f., 134) – und italienische Dichtung vertonte.

Erkki Melartin machte eine sehr vielseitige musikalische Karriere<sup>26</sup>. Sein umfangreiches Schaffen umfasst fast alle Gattungen von der Gebrauchsmusik bis zur sinfonischen Musik und Bühnenmusik<sup>27</sup>. Als Tonlyriker war Erkki Melartin sehr produktiv im Liedschaffen. Sein Werk umfasst im Ganzen etwa 350 Vertonungen. Wie sein Gesamtwerk, weist auch das Liedschaffen Melartins stilistische Vielseitigkeit von den volkstümlichen Romanzen bis zu tief sinnigen ernstesten Liedern auf (Maasalo II 1969: 9). Auch seine Sprachauswahl weist große Vielseitigkeit auf. Meistens vertonte er finnische Lyrik, sowohl finnisch- und schwedischsprachige Gedichte. Wie Sibelius auf Wunsch seines deutschen Verlegers deutsche Dichtung vertonte, vertonte wahrscheinlich Erkki Melartin auf Wunsch seines dänischen Verlegers Wilhelm Hansen dänische Dichtung. Dazu vertonte er italienische, französische, deutsche, indische und antike Dichtung. Die reiche Auswahl an Sprachen drückt die Breite seines literarischen Interesses aus. Mit seinen 31 Vertonungen deutscher Lyrik hat er einen bedeutsamen Beitrag zu dieser Tradition geleistet (Nikula 2001: 110ff., 135).

Selim Palmgren machte eine bedeutende Karriere als Klavierkünstler und als Liedpianist. Mit seiner Frau, der Sängerin Maikki Järnefelt-Palmgren, konzertierte er weit und breit in Finnland und im Ausland; z. B. in den Jahren 1911–1914 in Berlin und in norddeutschen Städten. Von der Zusammenarbeit

<sup>23</sup> Von Kothén war als Gesangslehrer tätig – privat 1901–1924 und am Helsinki-Musikinstitut 1909–1924. Als Sänger gab er etwa 200 Konzerte in Finnland, in St. Petersburg, in Paris und in Berlin. (Salmenhaara 1996 b: 452; Lappalainen 1994: 204).

<sup>24</sup> Siehe Verzeichnis der Werke Axel von Kothéns in: Lappalainen 1994, 204ff.

<sup>25</sup> Nach Rom (zweimal), Petersburg, Wien, Paris, Dresden, München, und Berlin (zweimal). (Lappalainen 1994: 204; Salmenhaara 1996 b: 452).

<sup>26</sup> Er arbeitete als Lehrer und Leiter des Helsinki-Musikinstituts, das unter seiner Leitung zum Konservatorium (1924) wurde. Er arbeitete auch als Dirigent – vor allem seiner eigenen Werke – in Finnland und im Ausland. Er dirigierte mit Erfolg seine eigenen Werke im Konzert mit den Berliner Philharmonikern im Jahr 1923 in Berlin. Im Bereich der Komposition gehört eine ganze Generation jüngerer Komponisten zu seinen Schülern. Erkki Melartin hatte auch viele Ehrenämter im Musikleben. (Salmenhaara 1994: 304f.).

<sup>27</sup> Siehe Verzeichnis der Werke Erkki Melartins in: Salmenhaara 1994: 304f., 307ff.

mit seiner Frau Maikki inspiriert, schuf Palmgren großenteils sein Liedschaffen für Singstimme und Klavier. Durch ihre vielen Konzertreisen wurde die Musik Palmgrens auch im Ausland bekannt. Nach dem Tod Maikki Järnefelt-Palmgrens (1929) heiratete Selim Palmgren die Sängerin Minna Talwik (eine Schülerin seiner ersten Frau), die ihn auch zum Liedschaffen inspirierte.<sup>28</sup> Laut Maasalo bleiben seine Sololieder meistens auf dem Niveau der nordischen Romanzen, in denen die Melodie in ihrem Verhältnis zum Klaviersatz eine beherrschende Stellung hatte. Palmgren begann sein Liedschaffen mit den Liedern Opus 7 zu norwegischen Gedichten. Am meisten vertonte er finnische und finnlandschwedische Dichtung<sup>29</sup>. Mit seinen siebzehn Vertonungen deutscher Dichtung hat auch Palmgren eine wichtige Stellung in dieser Tradition (Nikula 2001: 118f,140). Mit seinen fünf Heine-Vertonungen, von denen *Der sterbende Almansor* (Maasalo II 1969: 80) als sehr eindrucksvoll gilt, ist er einer der wichtigsten finnischen Heine-Vertoner.

Was die Zahl der Vertonungen betrifft, hat Edvin Weidenbrück (1885–1919) mit seinen 63 Vertonungen eine bedeutende Stellung in dieser Tradition. Er wurde in St. Petersburg geboren. Seine Eltern waren gebürtige Deutsche. Weidenbrück begann seine Musikstudien in St. Petersburg und setzte sie im Alter von 18 Jahren in Berlin fort. Nachdem er sein Studium in Berlin beendet hatte, kehrte er nach St. Petersburg zurück. Im Sommer wohnte Weidenbrück in Finnland, das ihm sehr lieb wurde. Er beantragte die finnische Staatsangehörigkeit, die ihm auch verliehen wurde. (Nyberg 1955). So wurde er in Finnland eingebürgert. Das finnische Klima war aber für seine schwachen Lungen nicht günstig, und er starb im Alter von 34 Jahren.

### 2.1.5 Einbruch der modernen Richtungen in Literatur und Musik

Nach der Unabhängigkeitserklärung Finnlands verlor das verstärkte nationale Pathos seine Aufgabe als Verteidigungsmittel. Die in den 20er Jahren hervorgetretenen Komponisten wandten sich wieder der Musik Westeuropas zu (Nummi 1989: 54), die vor dem ersten Weltkrieg von modernen Richtungen wie Impressionismus, Expressionismus und Atonalismus gemeint werden, geprägt war. Das Gemeinsame dieser Stilrichtungen waren die Ablehnung der Tonalität und die Erhebung der Klangfarbe zum selbständigen Ausdrucksmittel.

Der wirtschaftliche Aufschwung und die schnelle Entwicklung des Verkehrs mit regelmäßigen Schiffs-, Zug- und Flugverbindungen ins Ausland trugen dazu bei, dass die Verbindungen Finnlands mit dem übrigen Europa in den 20er Jahren reger wurden (Kallio 1982: 24). Trotzdem war die finnische Tonkunst bis zum Zweiten Weltkrieg vor allem von der nationalromantischen

---

<sup>28</sup> Salmenhaara 1994: 366f.; 1996 b: 457. Im Jahr 1929 wurde Palmgren als Klavierlehrer am Helsinkier Konservatorium engagiert. Nachdem das Konservatorium im Jahr 1939 zur Sibelius-Akademie wurde, wurde Palmgren zum ersten Professor der Komposition ernannt. Das Schwergewicht von Palmgrens Schaffen liegt auf seiner romantisch-impressionistischen Klaviermusik.

<sup>29</sup> Siehe Verzeichnis der Werke Selim Palmgrens in: Salmenhaara 1994: 368-374.



Strömung geprägt. Das kam teilweise daher, dass die Betonung der eigenen nationalen Identität beim Aufbau des Finnlandbildes wichtig war. Darin hatte die nationalromantische Kunst eine weitere, wichtige Aufgabe.

Die 20er Jahre waren jedoch ein zwiespältiges Jahrzehnt. Die Betonung der Demokratie und der Freiheit nach dem Bürgerkrieg förderte ihrerseits den Einbruch der modernen künstlerischen Richtungen in Finnland. Die gesellschaftliche Atmosphäre wurde offener, man suchte neue Werte und neue Ausdrucksformen.

Die politische Lage der 30er Jahre rief eine entgegengesetzte Wirkung hervor. Der weltweite wirtschaftliche Rückgang und die rechtsradikalen Bewegungen gaben den 30er Jahren auch in Finnland ihr nationales Gepräge<sup>30</sup>. Das hat zur Verlängerung der nationalromantischen Strömung der finnischen Musik bis zum Zweiten Weltkrieg beigetragen. Die 30er und 40er Jahre waren neben der späten Nationalromantik vom Neoklassizismus geprägt (Salmenhaara 1996 c: 360). Der finnische Neoklassizismus bedeutete laut Erkki Salmenhaara „Neoklassizismus der zweiten Generation“, dessen Vorbild nicht der Klassizismus des 18. Jahrhunderts, sondern der europäische Neoklassizismus selbst war, weil es in der finnischen Musiktradition an einer eigentlichen klassischen Periode fehlt.

Die „Ismen“ des europäischen Modernismus wurden in Finnland zum ersten Mal durch die erste Gedichtsammlung *Dikter* (1916) der finnlandschwedischen modernen Lyrikerin Edith Södergran (1892–1923) vermittelt. Södergran hatte die deutsche Schule in St. Petersburg besucht. Sie schrieb ihre ersten Gedichte auf Deutsch, aber versuchte auch auf Französisch und auf Russisch zu dichten. Durch diese Sprachen wurde sie mit dem französischen Symbolismus, dem deutschen Expressionismus und dem russischen Futurismus bekannt. Die Besonderheiten dieser Ismen begann sie auf ihre eigene Dichtung, deren Sprache später Schwedisch war, zu übertragen. Für die finnlandschwedische moderne Lyrik waren der freie Rhythmus, eine starke von dem traditionellen abweichende Bildlichkeit, der Blankvers, die Erweiterung des Wortschatzes und der Thematik charakteristisch, obwohl die finnlandschwedischen LyrikerInnen keine einheitliche Gruppe bildeten. (Laitinen 1982: 330ff.).

Eine Parallelerscheinung in der finnischsprachigen Lyrik war die sogenannte „Tulenkantajat“-Generation, die nach dem gleichnamigen Album benannt wurde. Zu dieser Gruppe gehörten z. B. Uno Kailas (1901–1933), Katri Vala (1901–1944), Yrjö Jylhä (1903–1956) und Elina Vaara (1903–1980). Mit den finnlandschwedischen Modernisten hatte die „Tulenkantajat“-Gruppe den freien Rhythmus und den Blankvers gemeinsam. Sie empfingen auch Anregungen vom deutschen Expressionismus. Eine farbenreiche Exotik, die Bewunderung ferner

<sup>30</sup> Zur bürgerlichen Reaktion gegen den Kommunismus entstand die Lapua-Bewegung, die den Kommunismus aus der finnischen Gesellschaft ausrotten wollte. Nach der Aufhebung der Lapua-Bewegung setzte die Patriotische Volksbewegung (Isänmaallinen Kansanliike = IKL), die vom deutschen Nazionalsozialismus beeinflusst war, die Arbeit der Lapua-Bewegung fort. In naher Zusammenarbeit mit der patriotischen Bewegung stand die Akademische Karelien-Gesellschaft (Akateeminen Karjala-seura = AKL). (Kallio 1982: 26ff).

Länder und des Maschinenzeitalters war für die „Tulenkantajat“-Gruppe, nicht dagegen für die finnlandschwedischen Modernisten charakteristisch. Die „Tulenkantajat“ hatten das Motto „Fenster auf nach Europa“ („Ikkunat auki eurooppaan“). Anders als die finnlandschwedischen Modernisten wandte sich die „Tulenkantajat“-Gruppe in den 30er Jahren der traditionelleren Richtung zu. (Laitinen 1982: 333ff.; 1981: 6604).

In den 20er Jahren fanden die expressionistischen und atonalen Strömungen der europäischen Musik zum ersten Mal auch in die finnische Musik Eingang. Aber die ersten Anklänge des finnischen musikalischen Modernismus der 20er Jahre waren laut Matti Vainio (1976: 400) schon in der Musik des ersten Jahrzehntes des 20. Jahrhunderts, besonders in der Liedmusik, zu hören. Damit meint er den stilistischen Wandel im Liedschaffen von Sibelius in den Jahren 1906–1909. Dazu gehört Opus 50 (1906) *Sechs Lieder* zu deutschen Gedichttexten von A. Fittger, E. R. Weiß, M. Susman, R. Dehmel (zwei Vertonungen) und A. Ritter. Dieser Liederzyklus wird von Matti Vainio als „eine nordische Parallelerscheinung des mitteleuropäischen Expressionismus“ betrachtet. Dieser Liederzyklus gehört zur Phase der „tonalen Krise“ von Sibelius. Es ist beachtenswert, dass Sibelius seine expressionistisch gefärbte Phase eben mit Vertonungen deutscher Lyrik antizipierte.

Die von ihrer Gesamtfärbung expressionistische vierte Sinfonie (1911) von Sibelius ist vom Tritonus geprägt, der eben für den Expressionismus charakteristisch ist. Einen ähnlichen Weg ging Arnold Schönberg. In seinem Liederzyklus *Das Buch der hängenden Gärten* fungierte die Dichtung Stefan Georges als Formungshilfe beim Durchbruch zur Atonalität (Nikula 1993: 137). Durch textgebundene Werke lösten beide Komponisten ihre schöpferische Krise.

In den Bahnen des Expressionismus bewegte sich in seinen Liedern auch Elmer Diktonius, einer der Bahnbrecher der modernen finnlandschwedischen Lyrik (Vainio 1976: 185f.). Sein Weg als expressionistischer Modernist führte von der Musik zur Lyrik. Das hat Matti Vainio in seiner Dissertation (1976) gründlich erörtert. Laut Salmenhaara war Diktonius wahrscheinlich der erste finnische Komponist, der sich für Arnold Schönberg interessierte (Salmenhaara 1996 c: 207). Die Wirkung Schönbergs auf Diktonius wird an vielen Stellen in der Untersuchung Matti Vainios betont. Die Stellung von Elmer Diktonius als erster finnischer Expressionist im Bereich der Musik ist nach Matti Vainios Dissertation unbemerkt geblieben (Vainio 1976: 409). Obwohl Diktonius nicht zu den wichtigen finnischen Liedkomponisten gehört, war er jedenfalls eine Ausnahmeperson unter seinen Zeitgenossen, die hauptsächlich im nationalromantischen Stil vertonten.

Für die erste moderne Richtung der finnischen Musik in den 20er Jahren war eine freie Atonalität, die sich als Chromatik äußerte, charakteristisch (Salmenhaara 1996 c: 360). In dem Sinne wurde die moderne Richtung der 20er Jahre, deren hauptsächliche Vertreter Ernest Pingoud, Väinö Raitio, und Aarre Merikanto waren, eher von der Chromatik Wagners und Wolfs als von der Schönbergschen Atonalität beeinflusst. Die eigentliche Atonalität im Schönbergschen Sinne wurde erst in den 50er Jahren nach Finnland importiert.

Der finnische Expressionismus der 20er Jahre war vielmehr von den klangfarbenreichen französischen und russischen Einflüssen als vom deutschen Expressionismus geprägt. Dazu hat die Stellung Helsinkis als Mittlerin in den französisch-russischen Musikverbindungen ab der Zeit der Unterdrückung beitragen können. Auf den Stil der oben erwähnten ersten finnischen Modernisten haben natürlich auch ihre Studienaufenthalte im Ausland eingewirkt<sup>31</sup>.

Das erste Konzert des 1918 aus Russland nach Finnland emigrierten Komponisten Ernest Pingouds (1887–1942), das am 16. November desselben Jahres stattfand, führte mit seinen von Richard Strauss, Claude Debussy und Alexander Skrjabin beeinflussten Werken den Modernismus der europäischen Musik in Finnland ein (Salmenhaara 1994: 385; 1996 c: 165). Ernest Pingoud und Aarre Merikanto (1893–1958) waren vor allem Meister der an Klangfarben reichen Orchestermusik. Aarre Merikanto wurde während seiner Studienzeit in Moskau 1915–1916 besonders von der Orchestration Rimski-Korsakows (Salmenhaara 1996 c: 244) inspiriert. Auch Väinö Raitio (1891–1945) war in erster Linie Orchesterkomponist. Für ihn war die Musik Farben, aber nicht im impressionistischen Sinne, auch nicht im Sinne des deutschen Expressionismus, der der Ausdruck der tiefen inneren Emotionen des Unterbewusstseins war, sondern laut Salmenhaara (1996 c: 212, 217) im Sinne eines „russisch-französischen Expressionismus“, der einerseits von den Themen der antiken Mythologie, andererseits von den idealistisch-mythischen, ekstatischen oder schauerliterarischen Themen geprägt war. Der farbenreiche, expressive klangliche Glanz war für den Expressionismus dieser drei Modernisten charakteristisch. Der finnische Modernismus der 20er Jahre war von dem französischen Impressionismus und dem deutschen Expressionismus geprägt, war aber nicht ihre direkte Fortsetzung. Zu den Modernisten der 20er Jahre gehört auch der etwas jüngere, literarisch und musikalisch begabte Komponist Sulho Ranta (1901 – 1960), dessen expressionistische und atonale Bestrebungen in seinem ersten Konzert mit eigenen Werken 1929 auf starken Widerstand stießen (Salmenhaara 1994: 400).

Der Modernismus Ernest Pingouds, Väinö Raitios, Aarre Merikantos und Sulho Rantas hatte nichts mit der nationalen Strömung zu tun. Er wurde im Finnland der 20er Jahre auch nicht verstanden und nicht rezipiert<sup>32</sup>. Zur Zeit der Unterdrückung war Finnland von den modernen europäischen Strömungen isoliert. So fehlte es auch an Vergleichspunkten zum europäischen Modernismus. Wie die modernen finnischsprachigen LyrikerInnen der 20er Jahre wurden auch Aarre Merikanto und Väinö Raitio in den 30er Jahren stilistisch konventioneller in ihrem Schaffen. Sulho Ranta wandte sich der neoklassizistischen Richtung zu (Salmenhaara 1994: 395, 400).

<sup>31</sup> Der gebürtige Russe Ernest Pingoud studierte in St. Petersburg und in vielen deutschen Städten, Aarre Merikanto in Leipzig 1912–1914 und wegen des Krieges in Moskau 1915–1916. Väinö Raitio studierte in Moskau 1916–1917 und machte eine Reise nach Berlin 1921. (Salmenhaara 1994: 384f., 314, 395, 400).

<sup>32</sup> Laut Salmenhaara (1996 c: 218) kann von einer Rezeption keine Rede sein, wenn ein Werk nur einmal aufgeführt wird.

Der finnische Modernismus der 20er Jahre konzentrierte sich im großen Maße auf die Orchestermusik. Die kleine lyrische Liedkomposition nahm beträchtlich ab (Kuusisto 1982: 402) mit Ausnahme von Yrjö Kilpinen. Die gleiche Tendenz herrschte auch in der deutschen Liedtradition nach dem Ersten Weltkrieg vor (Griffiths 1980: 844ff.). Der „Hochblüte“ des deutschen<sup>33</sup> romantischen Liedes von Franz Schubert bis Hugo Wolf folgte die spätromantische „Nachblüte“ (z. B. Richard Strauss, Max Reger, Hans Pfitzner, Othmar Schoeck, Hermann Reutter) (Wiora 1971: 103). Zur Zeit der Entstehung der atonalen Musik war das Lied immer noch eine bedeutende Gattung bei den Komponisten der zweiten Wiener Schule (Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg). Dabei spielte das Lied eine große Rolle bei der Überwindung der Tonalität (Jost 1996: 1302), (vgl. Sibelius, oben).

Aber in den 20er Jahren, nach dem Übergang zur Dodekaphonie trat das Lied in der deutschen Musik zurück. Von den Komponisten der zweiten Wiener Schule setzte nur Webern die Liedkomposition kontinuierlich fort. (Jost 1996: 1302). Laut Griffiths (1980: 844) hängt die Abnahme der Liedkomposition mit dem Wandel sowohl des öffentlichen Geschmacks als auch der musikalischen Ästhetik und der Kompositionstechniken zusammen. Das deutsche Lied war eine Gattung der Romantik, die den Gattungen des Modernismus weichen musste. Darum handelte es sich auch im finnischen Modernismus, obwohl die eigentliche Atonalität im Schönbergschen Sinne und die Dodekaphonie, nicht zum finnischen Modernismus der 20er Jahre gehörten. An dieser ersten Welle des finnischen Modernismus fehlte eben der Konstruktivismus der Dodekaphonie und der seriellen Musik.

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde die Liedtradition des 19. Jahrhunderts laut Griffiths von jenen außerdeutschen und -österreichischen Komponisten weitergeführt, die etwas Neues im konventionellen Stil schaffen konnten. Zu ihnen zählt Griffiths (1980: 845, 846) den Schweizer Othmar Schoeck und den Finnen Yrjö Kilpinen. Um die Jahrhundertwende hatte die Orchestrierung von Klavierliedern und die Komposition originaler Orchesterlieder begonnen, deren bedeutende Vertreter Gustav Mahler, Richard Strauss, Max Reger und Paul Hindemith waren<sup>34</sup>. Diese Tradition wurde von der zweiten Wiener Schule weitergeführt und zum kammermusikalischen Stil weiterentwickelt (Jost 1996: 1302).

---

<sup>33</sup> Statt des Begriffes „das deutsche romantische Lied“ könnte man auch den Begriff „das österreichisch-deutsche romantische Lied“ oder einfach „das romantische Lied“ verwenden. Das deutschsprachige Wort „Lied“, das heute überall als Bezeichnung für die Gattung „das deutsche romantische Lied“ gilt, hat seinen Sinn gerade mit den ersten Liedern Franz Schuberts bekommen. Ab Schubert wurde das „Lied“ zum Begriff, zur Gattung. Sowohl Franz Schubert als auch Hugo Wolf waren gebürtige Österreicher. Die anderen Lied-Komponisten der Romantik gehören zu Nachfolgern Schuberts. So erweist sich das Wort „deutsch“ im Begriff „das deutsche romantische Lied“ undeutlich. Es schließt sowohl Komponisten als auch Dichter deutschsprachiger Lieder in sich ein, unabhängig davon welche Staatsangehörigkeit sie haben.

<sup>34</sup> Einer der ersten bedeutenden deutschen Beiträge zu dieser Gattung ist F. Weingartners *Die Wallfahrt nach Kevelaar* Op. 12 von der Lyrik Heinrich Heines (1887). (Jost 1996: 1306).

Die ersten finnischen Modernisten bevorzugten die einheimische Lyrik. Zum Schaffen Ernest Pingouds und Aarre Merikantos gehören Liedkompositionen, aber keine Vertonungen deutscher Dichtung. Das Werk Väinö Raitios<sup>35</sup> umfasst drei Vertonungen deutscher Lyrik. Die zwei Heine-Vertonungen Raitios entstanden schon in seiner Studienzeit an Helsinki Musikinstitut, in den Jahren 1912 (*Nacht liegt auf dem [sic!] fremden Wegen*) und 1913 (*Schwanenlied*). In der Handschrift der Lenau-Vertonung (*Der schwere Abend*) wird das Vertonungsjahr nicht angegeben (Nikula 2001: 57). Offensichtlich gehört auch dieses Lied zur frühen Phase. Diese drei Lieder sind für Singstimme und Klavier.

Die deutsche Lyrik war in Raitios Schaffen keine vorübergehende Erscheinung der Studienzeit und der frühen, romantischen Phase<sup>36</sup>. Er fügte das Gedicht „Erlebnis“ Hugo von Hofmannsthals in die letzte Seite der Partitur seines Orchesterwerkes *Fantasia poetica* (1923) ein (Salmenhaara 1996 c: 226ff.). Das Gedicht ist reich an „Wortmagie“ (Beutin et al. 1979: 253) und an Lautmalerei, wie die Musik Raitios in den 20er Jahren an Tonmagie und Klangfarben. Die Tonalität wird von den impressionistisch-expressionistischen Elementen der Harmonik verwischt. Das entspricht der Stimmung der Dämmerung des Gedichtes. Die Textur der Komposition beinhaltet auch dünne, klare Elemente, so wie das Gedicht durchsichtige Elemente. Es ist kein Zufall, dass Raitio das Gedicht Hofmannsthals nicht zum Lied vertonte. Mit seinem modernen Orchesterklang hat Raitio einen treffenden Ausdruck für Stimmungen des Gedichtes gefunden. Vielleicht wollte er auch gerade die Stimmungen und Farben des Gedichtes hinter der wörtlichen Aussage in Musik umsetzen. Dafür spricht zum einen, dass er keine Singstimme in die Komposition eingefügt hat, und zum anderen der Umstand, dass sich der Text erst am Ende der Partitur befindet<sup>37</sup>.

Sulho Ranta war ein sowohl dichterisch als auch musikalisch begabter Komponist. Dazu passt die Tatsache, dass er unter den Modernisten der 20er Jahre das umfangreichste Liedschaffen vorgelegt hat<sup>38</sup>. Was die deutsche Lyrik betrifft, vertonte er 1926 einen Zyklus von drei Liedern (nach Gedichten von Alfred Mombert, A. Schaukal<sup>39</sup> und Friedrich Nietzsche), in demselben Jahr, als er in Wien Komposition studierte (Salmenhaara 1996 c: 346; Nikula 2001: 119f.). Vielleicht wurde Ranta in Wien von der deutschen Lyrik beeinflusst.

<sup>35</sup> Salmenhaara 1994: 387-388: Verzeichnis der Werke Ernest Pingouds 317-320: Verzeichnis der Werke Aarre Merikantos 394-399: Verzeichnis der Werke Väinö Raitios.

<sup>36</sup> In seiner frühen Phase komponierte Raitio im konventionellen romantischen Stil (Maasalo II 1969: 189).

<sup>37</sup> Raitio 1992: *Fantasia poetica* Op. 25, CD-Aufnahme Ondine Ode 790-2.

<sup>38</sup> Raitio vertonte fast ausschließlich Werke finnischer Dichtung, besonders Lyrik Einari Vuorelas, die von neuen Anklängen geprägt war und Lyrik der „Tulenkantajat“-Gruppe (K. Vala, E. Vaara, Y. Jylhä, U. Kailas, A. Kivimaa, I. Pimiä, L. Viljanen). Siehe Verzeichnis der Werke Sulho Rantas in: Salmenhaara 1994: 401-405. Über Raitios literarische Tätigkeit: Salmenhaara 1996 c: 355ff.

<sup>39</sup> Es wird A. Schaukal vom Komponisten als Dichter angegeben.

Es ist eigentlich schade, dass die finnischen Modernisten der 20er Jahre mit ihrem farbenreichen expressiven Klang nicht mehr deutsche Lyrik vertont haben. Es hätte z. B. bedeutende Orchesterlieder mit vielschichtigen mythischen wortfarbigen Gedichten der Jahrhundertwende als Textvorlage entstehen können.

### 2.1.6 Yrjö Kilpinen – Nachfolger des deutschen romantischen Liedes

Yrjö Kilpinen gehörte zu der nach dem Ersten Weltkrieg hervorgetretenen Komponistengeneration. Seine eigentliche Karriere als Komponist begann im Jahr 1918 (Nummi 1968-1969: 9), als das deutsche romantische Lied schon in eine Krise geraten war. Kilpinen erlangte als nächster finnischer Komponist nach Sibelius internationale Berühmtheit. Nachdem das erste in einem öffentlichen Konzert (13.4.1915/Taurula 1998: 69) gesungene Lied *Einsamkeit* (zu einem Gedicht von Nikolaus Lenau) in Finnland Anerkennung fand, wurden im Jahr 1920 Lieder Kilpinens zum ersten Mal im Ausland (Berlin) aufgeführt. In demselben Jahr schloss er einen Vertrag mit dem deutschen Verlag Breitkopf & Härtel. (Maasalo II 1969: 258). Der Erfolg seiner Lieder bei den Nordischen Musiktagen legte den Grund für seinen skandinavischen Ruhm. Der Däne Wilhelm Hansen wurde auch zum wichtigen Verleger seiner Kompositionen. Auf eine entscheidende Weise wurde die deutsche Karriere Kilpinens von dem international bekannten, erfolgreichen finnischen Sänger Helge Lindberg, der seine Karriere in Deutschland gemacht hatte (Nummi 1968-1969: 19; Karttunen 1992: 12) und dem deutschen Sänger Gerhard Hüsch gefördert. Mit Lindberg befreundete sich Kilpinen schon am Anfang des Jahres 1922. Auf Anraten dieses sehr belesenen Sängers erweiterte Kilpinen seine Literaturkenntnisse mit der skandinavischen und deutschen Lyrik. Laut Seppo Nummi (1968-1969: 19) hat eben Lindberg (Karila 1964: 102f.) dem Komponisten die Lyrik Rilkes empfohlen. Kilpinen vertonte schon in den 20er Jahren Gedichte von Rilke. Im Jahr 1934 wurde in London die Kilpinen Society gegründet. Im folgenden Jahr spielte His Master's Voice neunzehn seiner Lieder ein. Die 30er und 40er Jahre waren für Kilpinen in Skandinavien, Deutschland und England sehr erfolgreich. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts veränderte sich seine Stellung stark. Im Ausland geriet er fast in Vergessenheit, und auch in Finnland gehören seine Lieder nicht mehr zum beliebten Konzertrepertoire. (Djupsjöbacka 1993/1998: 405ff.). Dafür kann es mehrere Gründe geben.

Nach dem Zweiten Weltkrieg erlebte die Gattung des Klavierliedes einen Abstieg (Griffiths 1980: 846; Jost 1996: 1304). Das war für den Liedkomponisten eine ungünstige Lage. Kilpinens Gesamtwerk umfasst ja größtenteils Liedkompositionen. Das Schaffen Kilpinens war nicht einmal zu seinen Lebzeiten unumstritten. Sein Werk wird immer noch sehr widersprüchlich bewertet. Am meisten ist die Klavierbegleitung seiner Lieder kritisiert worden. Die negativsten Bewertungen gehen vielleicht zu einseitig von der Musik aus. Es scheint, dass dabei die musikalischen Gesetzmäßigkeiten auf Kosten des Wort-Ton-Verhältnisses betont werden. Dabei ist auch der musikgeschichtliche

Kontext unbeachtet geblieben. Es gibt andererseits auch allzu idealisierende Bewertungen, wobei der mögliche Einfluss der mangelhaften musikalischen Ausbildung Kilpinens auf seine Komposition nicht berücksichtigt worden ist. Es gibt auch Bewertungen, in denen sowohl der musikgeschichtliche als auch der lebensgeschichtliche Kontext Kilpinens in Betracht gezogen worden sind (z. B. Liedpianist Djupsjöbacka 1993/1998: 405). Eine auf der gründlichen Analyse von Kilpinens Gesamtwerk basierende Bewertung fehlt bis heute.

Am meisten ist die Liedkunst Kilpinens an dem Klangbild des Klaviersatzes kritisiert worden. Laut Tarasti kann von klanglicher Armut, wie sie immer behauptet wird, nicht die Rede sein (Tarasti 1998: 223). Auch die 27 Rilke-Lieder Kilpinens (Nikula 2001: 103f.) zeigen eher einen farbenreichen Gebrauch der Akkorde als eine klangliche Armut. Ein gutes Beispiel ist die Vertonung „Im Frühling oder im Traume“. Im Klaviersatz verlaufen wiederholt kleine Terzen, die zugleich gebrochene verminderte Septakkorde bilden. Der Klang ist frisch, aber gleichzeitig auch sehnsuchtsvoll träumerisch. Das passt gut mit dem Gehalt des Gedichtes zusammen. Ein Liebespaar geht „zusammen durch den Herbsttag“, die Frau weinend. Er fragt, ob sie wegen der „jagenden Wolken“ oder der „blutroten Blätter“ weine. Er „fühlt“, sie weint, weil „einmal glücklich im Frühling oder im Traum“. Entsprechende Beispiele für einen „koloristischen Gebrauch der Klänge“ führt auch Tarasti (1998: 223) an. Der Klaviersatz kann bei Kilpinen dünn sein, aber das bedeutet nicht unbedingt klangliche Armut. Ein gutes Beispiel dafür ist die Rilke-Vertonung „Eine alte Weide trauert“. Der Klaviersatz ist zum großen Teil zweistimmig. Das stimmt aber gut damit überein, dass das Gedicht mit folgenden Versen beginnt: „Eine alte Weide trauert / dürr und fühllos in den Mai, / eine alte Hütte kauert / grau und einsam hart dabei“. Eben diese Verse werden zweistimmig im Klaviersatz unterstützt.

Es gibt auch Vorurteile wegen der vermuteten Sympathie Kilpinens für das nationalsozialistische Deutschland anlässlich seines großen deutschen Erfolges in den 30er Jahren. Diese Vorurteile haben auch die Bewertung Kilpinens erschwert. Sein deutscher Erfolg ist zu leicht im falschen Licht gesehen worden. Dazu sollte eine gründliche geistes-, rezeptions- und lebensgeschichtliche Untersuchung durchgeführt werden. Besonders wäre Kilpinens Rezeption in Deutschland eine Untersuchung wert. Zu beachten ist aber, dass Kilpinen schon in den Jahren 1928–1933 (Nummi 1968–1969: 25), also vor der Machtergreifung des nationalsozialistischen Regimes, in Deutschland Ruhm erntete. Es bedarf vieler gründlicher Einzeluntersuchungen, um ein Gesamtbild von dem Komponisten Yrjö Kilpinen zu bekommen. Aus diesem Grund sollten auch seine Rilke-Lieder lieber im Zusammenhang seiner anderen deutschsprachigen Lieder und seines gesamten Werkes gründlich untersucht werden.

Über die veröffentlichten deutschen Lieder Kilpinens gibt es eine Dissertation von Frank Louis Pullano (1970). Zu dieser Untersuchung gehören die unveröffentlichten Rilke-Lieder nicht. *Die Spielmannslieder Op. 77* sind von Stephen Wright<sup>40</sup> analytisch untersucht worden. Von Kai Maasalo sind die vor

<sup>40</sup> Wright Stephen 1989: *Tonal Structure in Yrjö Kilpinen's Spielmannslieder, opus 77*, Handschriftkopie in Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

dem Erscheinungsjahr seines Buches *Suomalaisia sävellyksiä II* (1969), veröffentlichten Liederwerke Kilpinens kurz analysiert worden. Über Kilpinen ist jedoch viel geschrieben worden<sup>41</sup>.

*Die Sechs Lieder Opus 50* von Sibelius (1906) zur deutschen Lyrik und seine acht Lieder Opus 57 zur Lyrik des Schweden Ernst Josephson (1909) markieren laut Seppo Nummi (1968-1969: 8, 10) den Anfang des finnischen und zugleich auch des nordischen Liedes. Das bedeutet, dass durch diese Sammlungen das von Franz Schubert begonnene romantische kammermusikalische Lied in die finnische Liedkunst einzieht, die bis auf Sibelius von der nordischen Romanzentraktion geprägt war. Aber zugleich stellen die beiden erwähnten Liedersammlungen eine nordische Widerspiegelung des deutschen Expressionismus dar. Der Verdienst von Sibelius in der Entwicklung der finnischen Liedtradition wurde von Yrjö Kilpinen anerkannt. Er wollte auch selbst die von der Melodie beherrschte, stimmungsvolle nordische und finnische Romanzentraktion zum kammermusikalischen Lied erneuern. Es ist oft auf das Kontinuum Schubert - Schumann - Brahms - Wolf - Kilpinen hingewiesen worden<sup>42</sup>. Die Rilke-Lieder Kilpinens zeigen einen eigenständigen Charakter des Klaviersatzes im Verhältnis zur Gesangslinie.

In seinen frühen Schaffensphasen (1912-1922) folgte Kilpinen dem nationalromantischen Stil der Zeit (Maasalo II 1969: 251). Später ging er stilistisch seinen eigenen Weg. Die finnische nationale Karelien-Romantik fand er erschöpft und wollte sich davon losreißen (Nummi 1968-1969: 15, 1989: 71). Er sagte sich auch von dem Impressionismus los, obwohl sowohl impressionistische als auch expressionistische Züge in seinem Liedschaffen erscheinen (Karila [1968]: 39), auch in den Rilke-Liedern. In der Vertonung „Weißt du“ erscheinen im Klaviersatz bis auf vier Ausnahmen Akkorde mit Quinten und Quartan. Das stimmt aber damit überein, dass im Gedicht „bleiche Sterne“ und „blasse Abendwiesen“ bildlich die Stimmung schaffen. Ein gutes Beispiel für die expressionistischen Züge ist die Chromatik der Vertonung „Das war der Tag der weißen Chrysanthen“. Die Bassstimme des Klaviersatzes schreitet in den ersten acht Takten durchaus chromatisch fort, wobei in der

---

<sup>41</sup> Einige der wichtigsten und/oder neuesten Schriften: Examensarbeiten (z. B. Tarja Taurula 1993), Biographien (z. B. Tauno Karila 1964), viele kleine Essays (z. B. Seppo Nummi 1968-1969, Kim Borg 1985, Georg L. Buckbee 1988, Antero Karttunen 1992, Gustav Djupsjöbacka 1993/1998, Eero Tarasti 1992/1998). Tauno Karila, Seppo Nummi, und Kim Borg haben Kilpinen persönlich gekannt. Zeitungsausschnitte über Kilpinen, insgesamt sechs Sammelmappen werden in der Helsinkier Universitätsbibliothek bewahrt.

<sup>42</sup> Marvia 1960: 7; Buckbee 1988: 23; Tarasti 1998: 224; Laitinen-Lau 1992: 17. Zu Kilpinen als Nachfolger Schuberts: Nummi 1968-1969: 18. Kilpinen im Vergleich zu Wolf: Borg 1985: 45; auch Karttunen 1992: 11f. Zur gleichwertigen Stellung zwischen der Singstimme und dem Klaviersatz. Zu Schubert als Vorbild Kilpinens. Nummi 1968-1969: 19; Djupsjöbacka 1993/1998: 408. Zu den assoziativen psychologischen Möglichkeiten des Klavierklanges bei Kilpinen. Zu Kilpinen als Nachfolger Schumanns Nummi 1968-1969: 20. In Bezug auf die Harmonik lässt sich Kilpinen mit Schubert oder mit den anderen großen Liedkomponisten der romantischen Tradition nicht vergleichen. Zu den Begleitmotiven, den Grundlagen der Liedkunst Kilpinens. Nummi 1968-1969: 20f. Laut Marvia ist es Kilpinen gelungen, eigene, der Lyrik der einzelnen Dichter entsprechende Tonsprache zu schaffen (Marvia 1960: 8).



Diskantklaviatur der verminderte Septakkord gis-h-d-f und seine Umkehrungen erscheinen. Durch diese Musik werden die Worte „Das war der Tag der weißen Chrysanthemen, mir bangte fast vor seiner schweren Tracht“ ausgedrückt. Auch später bei den Worten „Mir war so bang“ erscheint dieselbe Chromatik mit demselben Akkord. Am Anfang der 20er Jahre näherte sich auch Kilpinen für eine kurze Zeit dem damaligen finnischen Modernismus<sup>43</sup>. Ein Teil der Rilke-Lieder wurden 1923 vertont.

Seine ersten neoklassizistischen Anregungen hatte Kilpinen während seines Aufenthalts in Berlin (1913) erhalten. In der Mitte der 20er Jahre kam er auf den klaren Neoklassizismus zurück. Er war des farbenreichen Klanges der späten Romantik, des Impressionismus und des Expressionismus, also auch des finnischen Modernismus der 20er Jahre überdrüssig geworden: „Nichts verbleicht in der Musik so schnell wie die Farbe.“ (Nummi 1968–1969: 16-17). In den farbenreichen 20er Jahren vertrat Kilpinens Neoklassizismus eigentlich das Neue. Kilpinen wird von Tarasti als echter finnischer Neoklassiker im Busonischen Sinne der „festen und schönen Formen“ betrachtet. Kirchentonarten, statische Akkordkonstruktionen (z. B. mit dissonanten Nebentönen) und parallele Bewegung der Akkorde sind laut Tarasti die am häufigsten vorkommenden stilistischen Merkmale Kilpinens (Tarasti 1998: 222). Diese Merkmale erscheinen auch in den Rilke-Liedern, die zum Teil im Jahr 1945 vertont wurden.

Kilpinen hat selbst hervorgehoben, dass sein Schaffen nicht in bestimmte Entwicklungsperioden einzuteilen ist. Laut Tauno Karila (Karila [1968]: 254, 1964: 236f.) hat Kilpinen betont, dass der Liedkomponist in erster Linie von den Textvorlagen abhängig ist. Dafür sprechen seine Rilke-Lieder, in denen die Stimmung des Gedichtes musikalisch unterstrichen wird. Auch Karila findet es schwierig im Schaffen Kilpinens einen roten Faden der stilistischen Entwicklung zu finden (Ebenda). In einem so großen Liedschaffen wie dem Kilpinens<sup>44</sup> sind Meisterstücke und weniger gelungene Stücke in verschiedenen Phasen enthalten.

Die deutsche romantische Liedtradition aber festigte sich eben durch das Liedschaffen Yrjö Kilpinens in der finnischen Liedkunst. Laut seinem Freund, dem bekannten finnischen Sänger Kim Borg, war Kilpinen kein eifriger Leser. Ihm war die Intuition wichtig. Er war in seinem Schaffen ein emotionaler, kein konstruktiver Künstler. Mit Emotion und Intuition vertiefte er sich in die Welt der Dichtung, die er gerade vertonte. Das erklärt laut Borg, dass Kilpinen große Liederzyklen zur Lyrik der von ihm ausgewählten Dichter komponierte. Im Sinne der serienmäßigen Liedkomposition lässt sich Kilpinen vor allem mit Wolf vergleichen (Borg 1985: 45; Karttunen 1992: 11f.).

---

<sup>43</sup> In dieser vorübergehenden Phase entstanden die freitonale oder gar der Atonalität angenäherten 15 Lieder unter dem Titel *Reflexer* (1922) des schwedischen Dichters Pär Lagerkvist. (Nummi 1989: 71).

<sup>44</sup> Kilpinens Schaffen umfasst insgesamt 850 Vertonungen: 790 Sololieder, 35 Unisonos, 25 Chorlieder mit ihren verschiedenen Versionen. (Taurula 1998: 10). Vertonungen zur deutschen Lyrik insgesamt 297 Stücke, (Nikula 2001: 100-105).

### 2.1.7 Zur Lage gegen Ende des 20. Jahrhunderts

Obwohl Finnland nach dem Zweiten Weltkrieg nicht besetzt wurde, wurde es jahrelang von der sowjetisch-britischen Kontrollkommission in Helsinki beaufsichtigt. Wirtschaftlich musste man nach dem Krieg von Anfang beginnen. Die Umsiedler aus den im Kriege verlorenen Gebieten mussten angesiedelt werden. Dazu wurde die finnische Wirtschaft von der großen Kriegsentschädigung belastet, die an die Sowjetunion gezahlt werden musste. Im Jahr 1952 wurde die letzte Rate beglichen. (Laitinen 1981 b: 463f.).

Die außenpolitische Lage begann sich auch in den 50er Jahren zu stabilisieren. Die Neutralitätspolitik Finnlands wurde schon in dem Freundschafts-, Zusammenarbeits- und Beistandspakt betont, der im Jahr 1948 mit der Sowjetunion geschlossen wurde. Erst nachdem die Sowjetunion im Januar 1956 ihren Militärstützpunkt in Porkkala aufgegeben hatte, wurde die Neutralitätspolitik glaubwürdig. Ein Jahr zuvor war Finnland sowohl Mitglied der Vereinten Nationen als auch Mitglied des Nordischen Rates geworden (Jutikkala 1981: 6592; Mannerkorpi 1979: 5279).

Als Finnland in politischer und staatlicher Beziehung weiteren Spielraum erworben hatte, begann auch die geistige Atmosphäre Finnlands offener zu werden. Im Bereich der Kunst trat der Modernismus hervor. Auch diesmal geschah das zuerst in der Lyrik – diesmal in der finnischsprachigen Lyrik. Die Merkmale, die in der europäischen und finnlandschwedischen Lyrik schon nach dem Ersten Weltkrieg erschienen – der freie Rhythmus, eine starke vom Traditionellen abweichende Bildlichkeit, der Blankvers, die Erweiterung des Wortschatzes und der Thematik – setzten sich in den 50er Jahren in der finnischsprachigen Lyrik durch (Laitinen 1981 b: 501). Man konzentrierte sich auf die künstlerischen Mittel selbst und wollte von der gesellschaftlich-politischen Diskussion weit entfernt bleiben (Kallio 1982: 42; Laitinen 1981 b: 468).

Als die finnische Lyrik mit der europäischen Lyrik Kontakt aufzunehmen begann, war einer der ersten Lyriker Rainer Maria Rilke, der von der finnischen Lyrikerin Aila Meriluoto schon bald nach dem Krieg entdeckt wurde<sup>45</sup>. In den 50er Jahren begann auch die angelsächsische Lyrik dank Übersetzungen in Finnland stärker Fuß zu fassen<sup>46</sup>, auch in der finnischen Vokalkomposition. In den 50er Jahren wurde das finnische Musikleben zusehends internationaler. Wie im Bereich der Lyrik, wurde auch im Bereich der Musik der mitteleuropäische Modernismus zum Maßstab. Die Entwicklung der finnischen Tonkunst führte in den 50er Jahren vom Neoklassizismus zur Dodekaphonie

<sup>45</sup> Laitinen 1981 b: 500. In den zwei ersten Gedichtsammlungen Aila Meriluotos (die Erstlingssammlung *Lasimaalaus*/1946 und die zweite Sammlung *Sairas tyttö tanssii*/1952) drücken schon einige Gedichtüberschriften den Einfluss Rilkes aus: z.B. „Esineitä“ (Dinge), „Pronssipatsas syksyisessä puistossa“ (Bronzefigur im herbstlichen Park). Die zweite Sammlung umfasst auch Übersetzungen von Rilke-Gedichten. (Laitinen 1981: 498f.).

<sup>46</sup> Eine Auswahl von Übersetzungen der Lyrik T.S. Eliots (1949) und Ezra Pounds (Laitinen 1981 b: 500 und 1982: 358f.).

und zugleich zur seriellen Musik und sogar zur elektronischen Musik<sup>47</sup>. Sowohl die Schönbergsche Atonalität und Reihentechnik als auch die serielle Technik wurden erst in der Mitte der 50er Jahre übernommen, was dem finnischen Komponisten Erik Bergman als Verdienst angerechnet wird<sup>48</sup>.

In den 60er Jahren, zur Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs, als die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse sich in Finnland stabilisiert hatten, verschärfte sich der Modernismus. Der künstlerische Umbruchprozess und die künstlerische Neubewertung der 50er Jahre, die jedoch unpolitisch waren, führten zur weiteren Radikalisierung; zur gesellschaftlichen und politischen Neubewertung und sogar zur allgemeinen Aufbrechung von Tabus. Wieder reagierte die Lyrik als erste darauf. Man verzichtete auf die sprachliche Bildlichkeit, die sich mit den Nuancen und Signifikaten des Wortes befasste. Durch umgangssprachliche Lyrik wurde Stellung zur Politik genommen<sup>49</sup>. In der Musik führte die Radikalisierung zur Übernahme der mitteleuropäischen zeitgemäßen avantgardistischen Strömungen der Musik.

Am Anfang der 60er Jahre wandte sich die finnische „Junge Musik“, d. h. einige Komponisten der damaligen jungen Generation, von der Dodekaphonie und der seriellen Technik ab (Aho 1996: 98). So hatte die letztere nicht genug Zeit, sich in der finnischen Tonkunst einen Platz zu erobern. Laut Heiniö findet man den seriellen Stil eigentlich nur bei Erik Bergman (Heiniö 1986: 180). Die „Junge Musik“ wollte mit den avantgardistischen Strömungen der mitteleuropäischen Musik der damaligen Zeit bekannt werden<sup>50</sup>. Seit dem Ende der 50er Jahre begannen die finnischen Komponisten an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik teilzunehmen. Am Anfang der 60er Jahre besuchten auch einige Vertreter der avantgardistischen mitteleuropäischen Strömungen (z. B. Stockhausen, Ligeti, Nono, Cage) Finnland (Aho 1996: 98, 165). Der Modernismus begann im finnischen Musikleben Fuß zu fassen, während das Festhalten am traditionellen Stil geradezu als provinziell betrachtet wurde (Sivuoja-Gunaratnam 1997: 42).

<sup>47</sup> In Finnland schloss sich die elektronische Musik eng an die Übernahme der „Darmstädter Schule“ an, wo man mit Hilfe von elektronischer Musik die exakte serielle Konstruktion aller musikalischen Parameter durchzuführen versuchte. (Heiniö 1986: 55).

<sup>48</sup> Heiniö 1995: 67 und 1986: 67-83; Aho 1996: 164, Sivuoja-Gunaratnam 1997: 32ff. Laut Heiniö handelte es sich nicht um eine finnische Verschiebung der schöpferischen Rezeption der Dodekaphonie. Die mitteleuropäische Zwölftontechnik emigrierte zur Zeit des nationalsozialistischen Regimes in die Vereinigten Staaten. Die Rückkehr war erst nach dem Zweiten Weltkrieg möglich. (Heiniö 1986: 2). Im Bereich der Vokalmusik war die Sprechchortechnik ohne bestimmte Tonhöhen die auffallendste Neuheit in den fünfziger Jahren.

<sup>49</sup> Z. B. Pentti Saarikoski 1962: Gedichtsammlung *Mitä tapahtuu todella?* (Was geschieht in Wirklichkeit?)/ (Laitinen 1981 b: 570).

<sup>50</sup> Z. B. Flächen- und Clustertechnik, graphische Notation, Aleatorik, Happening. In Mitteleuropa wurde mit dem Terminus Avantgardismus auf die „Darmstädter Schule“ hingewiesen. Dazu werden in Finnland auch die Komponisten der sogenannten „Junge Musik“ der sechziger Jahre zum Avantgardismus gezählt. (Heiniö, 1995, 156). Über die „Darmstädter Schule“ in: Heiniö 1986: 42-60 und 1995: 77-82; Sivuoja-Gunaratnam 1997: 40ff.

Der Neoklassizismus wich in der finnischen Musik nicht endgültig der Dodekaphonie, sondern wurde auf ein Nebengleis verbannt, um sich wieder mit der neotonalen Hauptwelle, die in den 60er Jahren begann, zu verbinden<sup>51</sup>. So entstand im stilistischen Sinne wieder eine günstige Lage für die Neubelebung der Liedkomposition, auch des Klavierliedes.

Am Anfang der 70er Jahre (1973) ging durch die erste Ölkrise der Glaube an das kontinuierliche Wirtschafts- und Lebensstandardwachstum verloren (Laitinen 1981 b: 574). Eine parallele Entwicklung ging auch in der Kunst vor. Man glaubte nicht mehr daran, dass das Erfinden immer neuer künstlerischer Mittel einen linearen Fortschritt bedeute. Das war der Glaube des Modernismus. An die Stelle des Modernismus trat die Postmoderne, die schon vorhandene künstlerische Mittel individuell neu zu kombinieren versucht. Das führte zu einer Neubewertung. Die Lyrik verzichtete auf politische Stellungnahmen und strebte nach der Individualität sowohl in der Anschauung als auch im künstlerischen Ausdruck (Laitinen 1981 b: 468). Eine ähnliche Tendenz vollzog sich auch in der Musik. Die 70er Jahre waren von stilistischem Pluralismus geprägt. Die Individualität gewann auch in der Musik an Boden. Die Neu- oder Freitonalität wurde zur Hauptwelle der finnischen Musik. Neben der Rückkehr der Tonalität wurde aber auch der Modernismus fortgesetzt<sup>52</sup>.

In der finnischen Musikforschung spricht man von stilistischem Pluralismus. Das bedeutet Koexistenz verschiedener Stilelemente im allgemeinen, aber auch Kombination verschiedener Stilelemente in einem einzigen Werk, entweder im schroffen Gegensatz zueinander oder miteinander in Synthese verschmolzen. So definiert, scheint der Pluralismus ein paralleler Begriff mit der Postmoderne zu sein. Mikko Heiniö kommt zu der Schlussfolgerung, dass die pluralistische Musik im Lichte des Postmodernismus verstanden werden kann, aber es handelt sich in den finnischen Werken in erster Linie nur um postmoderne Züge, nicht um eine einheitliche Richtung<sup>53</sup>. Es gibt aber keine Postmoderne mit einheitlichen Zügen, weder in der Musik noch in den anderen Kunstarten. Eine sowohl für die Lyrik als auch für die Musik geeignete Präzisierung bietet Hanns-Josef Ortheil an:

Suchte die Moderne in der Kunst nach dem neuen, unverwechselbaren Ausdruck, so glaubt das postmoderne Denken in der rastlosen Bemühung um das Neue den Fetisch eines falsch verstandenen Fortschrittsdenkens zu erkennen. Postmodern

---

<sup>51</sup> Heiniö 1985: 254. Unter dem Terminus neotonal wird in der finnischen Musik eine Musik verstanden, die deutliche Tonalität beinhaltet. Ursprünglich weist der Terminus auf den chromatischen Stil des frühen Schaffens Schönbergs und des späten Schaffens Hindemiths hin. In der finnischen Musik wird statt des Terminus neotonal auch freitonal angewandt. Unter beiden Termini versteht man Musik, die im weiten Sinne tonal ist. Der neotonale/freitonale Stil verzichtet auf die funktionalen Verbindungen der Drei- und Vierklänge, aber nicht auf diese Klänge selbst. (Heiniö 1995: 193). Die Freitonalität wurzelt im Neoklassizismus. (Heiniö 1995: 242).

<sup>52</sup> Erik Bergman, Usko Meriläinen und Paavo Heinen setzten ihre deutlich modernistische, von den Idealen der Zwölftontechnik beeinflusste Linie fort. (Heiniö 1995: 242, 378).

<sup>53</sup> Pluralismus und Postmodernismus werden von Mikko Heiniö behandelt. (1995: 242-247).

wäre dann das Empfinden eines Innehaltens: Zeit etwa dafür, die Moderne zu reflektieren, Zeit dafür, einzelne ihrer Impulse und Bewegungen zuzuspitzen, neu zu kombinieren oder zu dramatisieren, Zeit aber auch für eine Kritik an der Moderne. (in: Grimminger et al. 1995: 800).

Diese Definition gilt auch für die finnische Musik schon ab Ende der 60er Jahre.

Die in den 70er Jahren entstandene pluralistische Atmosphäre wich nicht einmal der dritten Welle des finnischen Modernismus in den 80er Jahren, wobei sich die jungen Komponisten der „Korvat auki“ („Ohren auf“<sup>54</sup>) – Generation der Dodekaphonie und der seriellen Technik – obwohl nicht mehr systematisch – zuwandten. In den 80er und 90er Jahren wurde die Individualität immer stärker betont, nicht nur in den Künsten, sondern in der Gesellschaft im Allgemeinen.

In den 90er Jahren erlebte der Pluralismus eine zweite und noch stärkere Phase als früher, als die jüngste Komponistengeneration den strengen Modernismus ablegte, als viele Modernisten der 80er Jahre eine neue Beziehung zur Tradition fanden und als die Traditionalisten und Pluralisten der älteren Komponistengenerationen Neubewertet wurden. Das alles führte zur größten Blüte, die die finnische Kompositionskunst je erlebt hat.<sup>55</sup>

Die Suche nach traditionelleren Ausdrucksformen scheint an die Jahrzehnte des wirtschaftlichen Rückgangs anzuschließen. Die 30er und die 90er Jahre waren beide von einer starken wirtschaftlichen Stagnation geprägt. Die wirtschaftliche Lage der 70er Jahre wurde von der Ölkrise belastet. Und andererseits scheint es, dass sich die modernistischen Strömungen der finnischen Musik an die Phasen des wirtschaftlichen Aufschwungs anschließen, die ihrerseits eine offenere gesellschaftliche Atmosphäre und die Suche nach neuen Werten und Ausdrucksformen mit sich brachten. Genau das war der Fall in den 20er Jahren mit ihrer Devise „Fenster auf nach Europa“, den 50er Jahren und den 60er Jahren. Auch die 80er Jahre – die Zeit der dritten modernistischen Welle der finnischen Musik – waren eine Zeit des bedeutenden wirtschaftlichen Wachstums. In diesen Jahrzehnten orientierte sich die finnische Kultur stark am westlichen Europa. So betrachtet wird der Modernismus zum Signifikanten der gesellschaftlichen Öffnung, der Traditionalismus dagegen zum Signifikanten der verschlossenen Gesellschaft. Das gilt insbesondere für die lang andauernde nationalromantische Strömung der finnischen Musik unter der russischen Herrschaft, besonders in den Jahren der Unterdrückung am Anfang des 20. Jahrhunderts und auch noch im selbständigen Finnland in den national gesinnten 30er Jahren, in denen „die Fenster nach Europa“ eher zugemacht wurden.

Trotz der stagnierenden Wirtschaft waren aber die 70er und 90er Jahre jedoch nicht national introvertiert<sup>56</sup>. In diesen Jahrzehnten war die finnische

<sup>54</sup> „Korvat auki“ – Gesellschaft wurde von den jungen Modernisten 1977 für die Förderung der modernen Musik gegründet. (Aho 1996: 139, 141).

<sup>55</sup> Aho 1996: 78f. (Hauptphasen der neuen finnischen Musik), 161 (Ein neuer Pluralismus und die „zweite Ohren auf“ - Generation), 166-171 (Die Jahre 1975–1996 und die aktuelle Situation der kompositorischen finnischen Tonkunst).

<sup>56</sup> Im Jahr 1973 wurde sowohl der Freihandelspakt mit der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft als auch der Vertrag mit dem Rat für gegenseitige

Musik von stilistischer Vielfalt geprägt. Der Pluralismus der Musik wird so zum Signifikanten der pluralistischen, individuelle Werte betonenden Gesellschaft. Zu den neuen Wertmaßstäben der 70er Jahre gehörte eben die Betonung des pluralistischen Denkens. In den 90er Jahren kamen der Pluralismus und die Individualität noch stärker zur Geltung.

Die Tradition der finnischen Vertonung deutscher Lyrik scheint die Linien der stilistischen Entwicklung der finnischen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg in dem Sinne widerzuspiegeln, dass alle drei Phasen des Modernismus die Vertonung deutscher Lyrik nicht begünstigten. Zur Zeit der Nationalromantik zu Beginn des Jahrhunderts und noch zwischen den Weltkriegen – im letzteren Falle zum großen Teil dank Yrjö Kilpinen – war die Tradition am stärksten. In den 20er Jahren, zur Zeit der ersten Welle des finnischen Modernismus, vertonte von den modernistischen finnischen Komponisten nur Väinö Raitio deutsche Lyrik. Zur Zeit der zweiten und dritten Welle des Modernismus, in den 60er und 80er Jahren, waren Vertonungen deutscher Lyrik am seltensten, während sie in den Jahrzehnten der stilistischen Vielfalt in den 70er und 90er Jahren deutlich zunahmen.

Trotz der pluralistischen Phasen nahm die Tradition der Vertonung deutscher Lyrik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Vergleich zur ersten Hälfte deutlich ab. Der Grund für diesen Verfall waren nicht nur die auf die instrumentale Musik konzentrierten modernistischen Phasen, sondern auch die wachsende Bevorzugung der einheimischen, besonders finnischsprachigen Lyrik als Textvorlage der Vertonung (im Laufe des ganzen Jahrhunderts) sowie auch die Expansion des Englischen als wichtigster Fremdsprache nach dem Zweiten Weltkrieg.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war die Popularität des Klavierliedes als Gattung sowohl in der deutschen als auch in der finnischen Tonkunst am niedrigsten<sup>57</sup>. In der dodekaphonischen und seriellen Musik wich das Liedschaffen am stärksten den instrumentalen Gattungen. Obwohl die Abnahme der Liedkomposition auch von dem öffentlichen Geschmack und von den Anforderungen und Erwartungen des Musiklebens abhing, haben die konstruktiven Kompositionstechniken auf diese Abnahme eingewirkt. Das Lied als eine Gattung der romantischen Ausdrucksästhetik geriet in Widerspruch zur konstruktiven Kompositionsweise der dodekaphonischen und der seriellen Musik. Das Lied ist der Träger des Traditionellen.

Obwohl das finnische Liedschaffen in der Atmosphäre der zweiten Welle des finnischen Modernismus deutlich abnahm, waren die 50er Jahre, was die Vertonung deutscher Lyrik betrifft, ein produktives Jahrzehnt. Im musikalischen Sinne erklärt sich das daraus, dass die Vertonungen deutscher

---

Wirtschaftshilfe der sozialistischen Länder Europas geschlossen. Politisch gipfelte das Jahrzehnt mit der Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa, die 1975 in Helsinki statt fand. (Laitinen 1981 b: 464). Im Jahr 1995 wurde Finnland Mitglied der Europäischen Union.

<sup>57</sup> Die dodekaphonisch und seriell komponierenden Musiker der fünfziger und sechziger Jahre interessierten sich kaum für das Lied, das zur romantischen Ausdrucksästhetik gehörte (Jost 1996: 1304).

Lyrik in den 50er Jahren hauptsächlich auf der spätromantischen oder neoklassizistischen Tradition basieren. Die in den 50er Jahren angeeigneten neuen Kompositionstechniken scheinen dagegen einen geringen Einfluss auf die finnische Liedkomposition zur deutschen Lyrik auszuüben. In den 50er Jahren traten Erik Bergman (1911-) und Einojuhani Rautavaara (1928-) hervor, die beide zu den bedeutendsten finnischen Komponisten zählen.

Die finnische Liedkomposition zur deutschen Lyrik war in den 60er Jahren sehr gering. Es passt mit der avantgardistischen Zeitgeist gut zusammen, dass das humoristische Gedicht „Das große Lalula“ von Christian Morgenstern, in dem nur die Überschrift deutschsprachig ist, von zwei finnischen Komponisten vertont wurde; von Erik Bergman (1959, 1960) und von Kari Rydman (1967). Stilistisch sind die deutschsprachigen Vertonungen der avantgardistischen 60er Jahre meistens traditionell. Der zweite Morgenstern-Zyklus Bergmans ist Vertreter der Sprechchor Technik der 50er Jahre.

Die zweite Welle des finnischen Modernismus, die Dodekaphonie, die serielle Technik und der Avantgardismus waren alles in allem eine kurzfristige Phase in der finnischen Tonkunst, etwa von der Mitte der 50er Jahre bis zur Mitte der 60er Jahre. Seit Mitte der 60er Jahre fand die Tonalität bei den finnischen Komponisten wieder Anklang. Auf der breiteren stilistischen Grundlage des stilistischen Pluralismus der 70er Jahre wurde der Aufschwung der finnischen Oper (Aho 1996: 78, 102, 165, 166) sowie auch die Zunahme der Liedkomposition möglich. Das äußert sich auch in der Tradition der Vertonung deutscher Lyrik, die in den 70er Jahren wieder stärker wurde. Die 70er Jahre waren nicht nur im quantitativen Sinne, sondern auch im Hinblick auf die Vielseitigkeit der Besetzungen eine reiche Zeit. Die Vertonungen zur deutschen Lyrik drücken auch ihrerseits den stilistischen Pluralismus der 70er Jahre aus. Diese Tradition wurde von Einojuhani Rautavaara, Tauno Marttinen, Paavo Heininen, Erkki Salmenhaara, Mikko Heiniö, Ralf Gothóni und Toni Edelmann wiederaufgenommen. Die kammermusikalische Besetzung der Liedkomposition, die die zweite Wiener Schule entwickelt hatte, wurde von Erik Bergman, Tauno Marttinen und Kari Rydman fortgesetzt. Der in Finnland eingebürgerte gebürtige Deutsche Olivier Kohlenberg vertonte für solistische Singstimmen und Orchester. (Nikula 2001: passim).

In der Atmosphäre der starken modernistischen Welle der 80er Jahre war die Tradition der finnischen Vertonung deutscher Lyrik wieder sehr gering, eben wie in den avantgardistischen 60er Jahren. Olavi Pesonen, Tauno Marttinen und Mauri Viitala vertonten deutsche Lyrik. Den größten Beitrag zu dieser Tradition leistete in den 80er Jahren Toni Edelmann mit dreizehn Vertonungen. (Nikula 2001: passim).

Wie in den stilistisch vielfältigen 70er Jahren wurde auch in den noch stärker pluralistischen 90er Jahren die Tradition der Vertonung deutscher Lyrik wieder stärker. Der Bahnbrecher des finnischen Modernismus der 50er Jahre, Erik Bergman, setzt die Tradition der deutschsprachigen Vertonung fort. Zu den Modernisten zählt sich auch Kaija Saariaho, die von allen Komponisten der „Korvat auki“ – Generation der 80er Jahre den meisten Erfolg hat. Jouni Kaipainen gehört zu den Komponisten der „Korvat auki“ – Generation, die in

den 90er Jahren eine neue Beziehung zur Tradition fanden. Sowohl Saariaho als auch Kaipainen vertonten deutsche Lyrik, wie auch Einojuhani Rautavaara, Jaakko Mäntyjärvi, Mauri Viitala und Pekka Kostianen. In den 90er Jahren hat Toni Edelmann mit 43 Vertonungen am meisten diese Tradition belebt. Von Toni Edelmann, Kari Rydman und Pehr Henrik Nordgren wird diese Tradition in das dritte Jahrtausend weitergetragen. (Nikula 2001: passim).

## 2.2 Über die Rilke-Vertonungen im Schaffen Einojuhani Rautavaaras

Einojuhani Rautavaara gehört zum festen Paradigma der finnischen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg. Das Werk Rautavaaras spiegelt die Leitlinien der Entwicklung der finnischen Musik seit den 50er Jahren wider: vom Neoklassizismus zur Dodekaphonie und weiter zur Neoromantik (Heiniö 1988: 3). Er ist keiner einzelnen Stilrichtung verhaftet geblieben. Sein Schaffen weist auch keine geradlinige Entwicklung auf. Nach seinen eigenen Worten hat er vielmehr im stilistischen Sinne „schreckliche Sprünge“ gemacht (Heiniö 1995: 247).

Die neoklassizistischen Einflüsse spiegeln sich in den frühen Werken Rautavaaras ab. In seiner Übergangsphase vom Neoklassizismus zur Dodekaphonie entstand die *zweite Sinfonie* (1957). (Heiniö et al. 1994: 407f). Zu dieser Übergangsphase zählen auch die *Fünf Sonette an Orpheus* zu den fünf ersten der *Sonette an Orpheus* Rainer Maria Rilkes. Die Vertonungen der ersten drei Sonette entstanden im Jahr 1954 in Wien. Im folgenden Jahr wurde der ganze Zyklus in den Vereinigten Staaten fertiggestellt (Interview mit Rautavaara am 28.11.1995). Dieser Liederzyklus schließt sich eng an die stilistische Entwicklung Rautavaaras an. Zur Zeit seines Übergangs von der neoklassizistischen bis zur dodekaphonischen Phase waren die Modi für seine stilistische Entwicklung wichtig. Laut Rautavaara lassen sich die in den *Fünf Sonetten an Orpheus* erscheinenden Modi jedoch aus dem Gehalt der Sonette Rilkes ableiten. Obwohl Rautavaaras Kompositionsprozess in dieser Phase intuitiv war (Ebenda), drückt das empfindsame Wort-Ton-Verhältnis der Vertonungen im ganzen auch eine analytische Einstellung des Komponisten aus. Der wichtigste Ausgangspunkt des Vertonungsprozesses war jedoch die mythische Atmosphäre von Rilkes Dichtung. Darauf basiert die Intuition des Komponisten. Die Originalversion der *Fünf Sonette an Orpheus* wurde 1954–1955 für hohe, mittlere oder tiefe Singstimme und Klavier vertont. Es gibt auch eine Version für mittlere Singstimme und Orchester (1960) ([www.fimic.fi](http://www.fimic.fi)). Jeder der vier Sätze der originalen *ersten Sinfonie* (1956) Rautavaaras, die 1988 bearbeitet wurde, enthalten ein kurzes Motto aus der ersten der *Fünf Sonette an Orpheus* (Sivuoja-Gunaratnam 1997: 238).

Die Rolle des lyrischen Ich der Sonette ist es, Vermittler zu sein. Die Vermittler-Ich-Stellung gilt nicht für Rautavaara in seinem Verhältnis zu den Sonetten Rilkes. Die Erschaffung der eigenen Welt war ihm für seine



Komposition damals wichtiger. Eher ließ Rautavaara sich selbst von den Sonetten beeinflussen (Interview mit Rautavaara am 28.11.1995). Über den Einfluss, den die Rilkesche Lyrik damals auf ihn ausübte, hat Rautavaara selbst geschrieben: „Die Begegnung mit Rainer Maria Rilkes Lyrik war für mich eine große literarische, ja weltanschauliche Entdeckung meiner Jugendjahre“ (Rautavaara 1993: 5<sup>58</sup>). Die Begegnung mit Rilkes Lyrik scheint die stilistische Entwicklung Rautavaaras in der Mitte der 50er Jahre beeinflusst zu haben. Dafür spricht auch der Liederzyklus *Die Liebenden* zu Gedichten Rilkes, dessen Harmonik sich auch aus dem Gehalt dieser Gedichte ableiten lässt (Interview mit Rautavaara am 28.11.1995). Neben der Version für Singstimme und Klavier (1958–1959) existieren von diesem Zyklus auch Versionen für hohe Stimme und Kammerorchester oder Streichorchester (1958–1959/1964)<sup>59</sup>. Für Singstimme und Streichquintett wurde der Liederzyklus *Die Liebenden* 2001 bearbeitet (www.fimic.fi). Die neueste Version wurde dem Sänger Jyrki Korhonen bearbeitet (2003)<sup>60</sup>. Diese Bearbeitung wurde besonders seiner basso profundo Stimme angepasst (Rautavaara 2003: 10). Beide Rilke-Zyklen Rautavaaras bilden in seinem Schaffen stilistisch einen Wendepunkt.

Mit den zwei Orchesterwerken *Praevariata* (1957) und *Modificata* (1957) eröffnete Rautavaara seine dodekaphonische Phase, die etwa 7–8 Jahre dauerte (Heiniö 1995: 98)<sup>61</sup>. Am Ende dieser Phase vertrat *Arabescata* für Orchester (1963), das von Rautavaara in den 80er Jahren *vierte Sinfonie* genannt wurde, die serielle Kompositionstechnik (Heiniö 1995: 102, Heiniö & al. 1994: 408), in der alle Parameter der Musik einer vorgegebenen Konstruktion untergeordnet sind. Mit diesem Werk steht Rautavaara an der Spitze der konstruktivistischen und avantgardistischen Tonkunst in Finnland.

Zwischen *Praevariata* und *Arabescata* hatte Rautavaara auch eine weniger radikale Richtung, in der ziemlich romantische Musik entstand. Diese Linie nannte er selbst „non-atonale Dodekaphonie“ (Heiniö & al. 408). Zu dieser von Alban Berg angeregten Richtung (Heiniö 1995: 99) Rautavaaras gehört eben dieser Liederzyklus *Die Liebenden*. Laut Rautavaara (Interview am 28.11.1995) vertritt dieses Werk nicht die eigentliche Atonalität, sondern seine Harmonik verändert sich häufig. Der Zyklus ist in dem Sinne dodekaphonisch, dass es auf einer bestimmten Reihe basiert. Beim Vertonungsprozess spielte aber die

<sup>58</sup> [Übersetzung von Heinrich Bremer.]

<sup>59</sup> www.fimic.fi, Contemporary music, Composers, Rautavaara. Literaturverzeichnis: CD-Aufnahmen. Die erste Version wurde für Singstimme und Streichorchester komponiert. Nach seinen eigenen Worten benutzt Rautavaara Klavier für seine Kompositionsarbeit, um komplizierte Harmonien genau zu hören. Soweit er sich erinnert, entstand erstmals ein Entwurf für Singstimme und Klavier, der später für Singstimme und Klavier bearbeitet wurde. (Rautavaara 23.1.2005. E-Mail an Kaisu Nikula). Die Strukturen der musikalischen Textur entstanden also mit Hilfe des Klaviers. Es ergibt sich, dass das Wort-Ton – Verhältnis seinen Grund jedoch in einer Singstimme-Klavier – Version hat. So ist es begründet die Version für Singstimme und Klavier in dieser Arbeit zu analysieren. Das wird auch durch die neueste Version (2003) unterstützt (s. oben).

<sup>60</sup> S. Literaturverzeichnis: CD-Aufnahmen. Rautavaara, Ej. 2003. *Songs – Yksinlauluja*.

<sup>61</sup> Zu dieser Phase: Anne Sivuoja-Gunaratnam 1997: *Narrating with Twelve Tones. Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957–1965)*.

Reihentechnik keine dominierende Rolle. Laut Heiniö schließt sich der Zyklus eher an Gustav Mahler und Richard Strauss an (Heiniö 1995: 100). Mit diesem Liederzyklus und einigen anderen Werken machte Rautavaara zur Zeit seiner konstruktivistischen dodekaphonischen Phase einen „Sprung“ im Geiste der Spätromantik. Zur expressiven Dodekaphonie Rautavaaras gehört auch das zweite Streichquartett (Sivuoja-Gunaratnam 1997: 55ff.).

Zur Richtung der „non-atonalen Dodekaphonie“ zählt auch die *dritte Sinfonie* (1961), die wegen ihres harmonischen Gewebes, ihres volltönigen Klanges, ihrer romantischen Tempobezeichnungen (z. B. „Ruhig fließend. Poetisch“) und ihrer Instrumentierung (Wagnertuben) als „brucknerähnlich“ beschrieben worden ist. Laut Heiniö weisen die dissonierenden Arabesken der Holzblasinstrumente schon auf impressionistische Klangelemente der späteren Werke Rautavaaras hin. (Heiniö 1995: 101).

Zur Zeit der finnischen Dodekaphonie entstand nur eine finnische Oper: *Kaivos* (die Grube) von Einojuhani Rautavaara zu seinem eigenen Libretto (1957-63). Der stilistische Prozess der Oper *Kaivos* entfaltet sich von dem moderneren bis zum traditionelleren Stil im Rahmen der Dodekaphonie. Die stilistischen Veränderungen lassen sich jedoch laut Heiniö vom Libretto her motivieren. (Heiniö 1995: 106f).

Dass Rautavaara auf dem Höhepunkt der finnischen dodekaphonischen Strömung zu den traditionsverbundenen Elementen zurückkehrt, mag mutig gewesen sein. Aber gegen Ende der 60er Jahre gewann die stilistische Mannigfaltigkeit in der finnischen Tonkunst ganz allgemein an Beliebtheit. Man versuchte moderne und traditionsverbundene Elemente miteinander zu verknüpfen. Die Tonalität wurde wieder geschätzt (Heiniö et al. 1994: 410). Von den 60er Jahren an wurde auch Rautavaaras Stil immer vielfältiger. Zu dieser Phase gehören z. B. das Orchesterwerk *Anadyomene* (1968), *das Erste Klavierkonzert* (1969) sowie die Klaviersonaten *Kristus ja kalastajat* (*Christus und die Fischer*, 1969) und *Tulisaarna* (*The Fire Sermon*, 1970).

Charakteristisch für den Stil Rautavaaras wurde ein romantisch-impressionistischer Klang, der sowohl von der auf Modi und Dreiklängen basierenden Harmonik als auch von den dichten Klangfeldern geprägt war (Heiniö 1995: 247). Eines seiner bekanntesten romantisch-impressionistischen Werke der 70er Jahre ist *Cantus arcticus*, Konzert für Vögel (Tonband) und Orchester (1972). Die Mannigfaltigkeit von Rautavaaras Schaffen zeigt sich schon in den Namen einiger Werke der 70er Jahre, aber auch in ihrem Stil: das komische Oper-Musical *Apollo contra Marsyas* (1970, B.W. Wall), die orthodoxe *Vigilie* (1972), *True & False Unicorn* für Rezitatoren, Chor, Orchester und Tonband (1971), *Regular sets of elements in a semi-regular situation / Säännöllisiä yksikköjaksoja puolisäännöllisessä tilanteessa* für Kammerensemble (1971) (Heiniö 1995: 250-253, Heiniö & al. 1994: 411).

In den 70er Jahren vertonte Rautavaara zwei Gedichte von Rilke. Im Jahr 1972 entstand der Liederzyklus *Elämäkirja – Ein Lebensbuch* für Männerchor und Solisten Op. 66 mit elf Liedern in fünf verschiedenen Sprachen (Deutsch, Französisch, Englisch, Finnisch und Schwedisch). Alle Lieder können auch auf Finnisch gesungen werden. Die erste Vertonung dieses Zyklus basiert auf

Rilkes Gedicht „Kindheit“. Der Liederzyklus *Almanakka kahdelle* Op. 74 für zwei Singstimmen (Frauen- und Männerstimme) und Klavier wurde zum ersten Mal im Jahr 1973 vertont und 1998 bearbeitet. Dieses Zyklus enthält vier Gedichte in vier verschiedenen Sprachen: Schwedisch, Deutsch, Finnisch und Englisch. Der zweite Teil des Zyklus ist eine Vertonung von Rilkes „Herbsttag“ (weiter über diesen Zyklus im Abschnitt 7.1).

Für die genauere Analyse dieser Arbeit wurde aus praktischen Gründen nur der letztere Zyklus gewählt. Die vier Gedichte des Zyklus *Almanakka kahdelle*<sup>62</sup> „Vårvisa“ (Frühlingslied) „Herbsttag“, „Kesäyö“ (Sommernacht) und „Winter“ bilden thematisch eine einheitlichere Ganzheit (wenn auch diese vier Gedichte in keinem engeren intertextuellen Verhältnis zueinander stehen) als die elf Gedichte des ersteren Zyklus mit verschiedensten Themen<sup>63</sup>. Obwohl die Analyse dieser Arbeit finnische Rilke-Vertonungen betrifft, soll auch der Kontext der Vertonungen, in diesem Fall der ganze Zyklus präsentiert werden. In dieser Hinsicht wäre der Liederzyklus *Elämäkirja* mit elf Liedern im Kontext dieser Arbeit zu umfangreich. Aus diesem Grund soll die Vertonung „Kindheit“ an dieser Stelle kurz erläutert werden.

Das Gedicht *Kindheit* (entstanden 1905/06 in Paris, KA I 1996: 267f., 807), das zur Sammlung *Das Buch der Bilder* („Des ersten Buches erster Teil“) gehört, umfasst vier Strophen. Die erste Strophe hat zehn, die zweite Strophe sieben und beide letzten Strophen acht Verse. Laut Engel kommt die Ambivalenz der Kindheit „zwischen dem offeneren – erhebenden und erschreckenden – Wirklichkeitsbezug und dem Eingeengtsein durch die Erwachsenenwelt“ zum Ausdruck (KA I: 807). Obwohl die Vertonung von „Kindheit“ auch auf Finnisch gesungen werden kann, hat der Komponist offensichtlich beim Vertonen an den deutschen Text gedacht. Dafür sprechen z. B. die letzten vier Takte, in denen das deutsche Wort „Wohin“ gemäß dem Wortakzent vertont ist. Das finnische Wort „minne“ wird dagegen beim Singen falsch betont, denn im Finnischen liegt die Betonung auf der ersten Silbe. In der Vertonung befindet sich die Hebung „min“ zweimal am schwächeren Takteil als die Senkung „ne“, die zweimal mit der ganzen Note gesungen wird.

Die inhaltliche Ambivalenz des Gedichtes kommt durch die Musik zum Ausdruck. Die musikalische Gestaltung entspricht der inhaltlichen Struktur der ersten und der dritten Strophe, die auch ähnlich vertont sind. Die letzten zwei Verse jeder Strophe und der dritte Vers der ersten Strophe sind sehr ähnlich vertont. Sie beginnen alle mit dem Es-Dur-Dreiklang und enden auf dem g-Moll-Dreiklang, mit Ausnahme des dritten Verses der ersten Strophe. Die

<sup>62</sup> Dichter: 1. Olof von Dalin, 2. Rainer Maria Rilke, 3. Aaro Hellaakoski, 4. William Shakespeare.

<sup>63</sup> Die Vertonungen des ganzen Zyklus: 1. „Kindheit“ (Rainer Maria Rilke), 2. „Ma Bohème – Taiteilijan elämäni“ (Arthur Rimbaud), 3. „L'Amoureuse – Rakastunut“ (Paul Eluard), 4. „Vanitas! Vanitatum vanitas – Turhuuksien turhuus“ (Johann Wolfgang von Goethe), 5. „Hope is the Thing with Feathers – Toivo on höyhenpukuinen“ (Emily Dickinson), 6. „Are you ready? – Tahdotko?“ (James Broughton), 7. „Huojuva keula“ (Aaro Hellaakoski), 8. „Le Bain – Uinti“ (José Maria Hérédia), 9. „Me emme kuole koskaan“ (Paavo Haavikko), 10. „Så var det – Niin oli“ (Dag Hammarskjöld), 11. „Song of Myself – Laulu itsestäni“ (Walt Whitman). (Rautavaara 1972). ([www.fimic.fi](http://www.fimic.fi)).

abschließenden Verse jeder Strophe drücken eine klagende Stimmung aus. Das stimmt auch beim dritten Vers der ersten Strophe. Dem g-Moll-Dreiklang folgt am Ende der Vertonung der Akkord mit reiner Quinte in den Bassstimmen (Es-B) und mit verminderter Sexte (fis<sup>1</sup>-des<sup>2</sup>) in den Tenorstimmen.

Die Vertonung verläuft in keiner bestimmten Tonart. Sie ist aber auch nicht atonal im eigentlichen Sinne des Wortes, wie z. B. die Es-Dur- und g-Moll-Dreiklänge auch zeigen. Die Vertonung fängt mit einer Reihe von zwölf Intervallen an: zwei große Terzen, insgesamt neun Quartan, reine und verminderte Quartan wechselnd, und große Terz. Diese Intervalle werden von den Tenorstimmen gesungen, während die Bassstimmen schweigen. Am Anfang wird diese Intervallreihe zweimal bei den ersten zwei Versen durchgeführt. Sie erscheint in angewandter Form auch bei den Versen sieben und acht, am Anfang der dritten Strophe und bei dem fünften und sechsten Vers der dritten Strophe. Das hängt aber damit zusammen, dass die erste und die dritte Strophe im ganzen ähnlich vertont sind. In diesen Versen fühlt sich aber das erzählende lyrische Ich eingengt.

Bei der zweiten und der vierten Strophe fällt besonders die symmetrische Stimmführung auf. Die erste Tenorstimme und die zweite Bassstimme verlaufen im Verhältnis zueinander durchaus symmetrisch. Dieselbe Symmetrie vollzieht sich auch zwischen der zweiten Tenorstimme und der ersten Bassstimme (Takte 32-44, 72-87 Rautavaara 1972). Die Symmetrie erweist sich als ein charakteristisches Merkmal in Rautavaaras Musik (s. Sivuoja-Gunaratnam 1997: 228f; Heiniö 1995: 98). Die musikalische Symmetrie erscheint auch in der dritten Vertonung des Liederzyklus *Die Liebenden* (s. Abschnitt 6.2.3). Obwohl in der Vertonung „Kindheit“ auch die Signifikate des Gedichtes nachvollzogen worden sind, scheinen auch die innermusikalischen Gesetzmäßigkeiten eine große Rolle zu spielen.

Das *Violinkonzert* (1977) und das Orgelkonzert *Annunciations* (1977) leiteten eine neue stilistische Phase Rautavaaras ein, die Phase der Synthese (Heiniö 1995: 254). Die Synthese zwischen den verschiedenartigen Elementen erzeugte einen Notentext, der in seiner Komplexität und Dichte einen modernen Eindruck macht. Durch die Idee der Synthese veränderte sich auch die Einstellung Rautavaaras zum Komponieren, oder umgekehrt: Durch die neue Einstellung zum Komponieren entfaltete sich die Phase der Synthese. Laut Heiniö (Ebenda<sup>64</sup>) trat im Vertonungsprozess Rautavaaras an die Stelle der Kausalität und Logik die Gleichzeitigkeit zweier Ereignisse, die sich durch die Signifikanz aber nicht kausal aneinander anschließen.

Die „Engel“ – Werke Rautavaaras drücken am besten den neuen Stil aus: *Angels and Visitations* für Orchester (1978), *Angel of Dusk* für Kontrabass, zwei Klaviere und Schlaginstrumente (1980/1993). Der Engel dieser Kompositionen lässt sich auf einen Albtraum zurückführen, den Rautavaara in seiner Kindheit wiederholt hatte. Laut Rautavaara ist dieses Traumwesen mit dem „erschreckenden“ Engel der ersten der *Duineser Elegien* Rilkes verwandt: „Ein jeder Engel ist schrecklich.“ Laut Rautavaara geht es jedoch nicht um

---

<sup>64</sup> Die Idee des Synchronismus von C. G. Jung.

Programm Musik<sup>65</sup>. Die Engelvision fungiert eher als eine strukturbildende Figur in den Engelkompositionen Rautavaaras<sup>66</sup>. Von dem Engel dieser Kompositionen schreibt Rautavaara selbst:

Den Anstoß zu *Angels and Visitations* gab eine Verszeile von Rilke: ‚...es nähme einer mich plötzlich ans Herz: Ich verginge von seinem stärkeren Dasein...‘. Mir kam plötzlich eine Erinnerung, ein Traumwesen, das mir wiederholt Angst gemacht hatte, als ich im siebten oder achten Lebensjahr viele Male ein großes, graues, gewaltiges und geräuschloses Wesen im Traum erlebte. Es näherte sich und schloß mich in seine Arme, bis ich fürchtete, durch diese große, starke Kreatur zu ersticken. Ich kämpfte um mein Leben – so wie man halt mit einem Engel um sein Leben ringt – bis ich erwachte. Nacht für Nacht kehrte diese Gestalt zurück, die Tage verbrachte ich in Furcht vor seiner Wiederkehr. Zu guter Letzt, nach Dutzenden Kämpfen, lernte ich, mich zu ergeben, mich in das Wesen hineinzuworfen und ein Teil von ihm zu werden, worauf die Besuche allmählich unterblieben. -- Das war also die ‚visitation‘, ein Besuch und eine Plage, die Heimsuchung. In der Erinnerung blieben die Wörter ‚angel‘ und ‚visitation‘ haften und wiederholten sich wie ein Mantra, bis ich im Jahr 1978 *Angels and Visitations* komponierte. (Übersetzung: Jürgen Schielke). Prospekt der CD-Platte *Angels and Visitations* (Ondine, Ode 881-2), 1997: S. 10f.; Rautavaara 1989: 11-12; 1998: 114-115.

Eine zentrale Gattung im Schaffen Rautavaaras stellen die Opern dar: Die Chor-Oper *Sammon ryöstö* (*Die Entführung des Sampo* 1974/81, Kalevala/E. Rautavaara), Mysterium *Marjatta matala neiti* (*Marjatta, die bescheidene Magd*<sup>67</sup> 1975, Kalevala/E. Rautavaara), Die Opern *Thomas* (1985 E. Rautavaara), *Vincent* (1987, E. Rautavaara), *Auringontalo* (*Das Sonnenhaus* 1990, E. Rautavaara) und *Aleksis Kivi* (E. Rautavaara, Welturaufführung bei den Opernfestspielen in Savonlinna 8.7.1997). (Die zwei ersten Opern wurden oben erwähnt.) Inhaltlich ist den Opern *Thomas*, *Vincent* und *Auringontalo* gemeinsam, dass sie verschiedene Zeitebenen miteinander verknüpfen (Heiniö et al. 1994: 413-415). Die am Ende der 70er Jahre begonnene Phase der Synthese kommt in diesen drei Opern also auch durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitebenen zum Ausdruck.

Ebenfalls zeichnet sich in diesen Opern die Tendenz Rautavaaras zur Synthese verschiedenartiger musikalischer Elemente ab. In der Oper *Thomas* wird der Zusammenstoß verschiedener Kulturen geschildert. Dementsprechend gehören zu ihren musikalischen Stilmitteln auch allerunterschiedlichste Elemente: von dem schamanenhaften Trommeln und dem gregorianischen Gesang bis zur Zwölftontechnik und Aleatorik. Es handelt sich nicht mehr um die Gleichzeitigkeit verschiedener Elemente, wie am Anfang der Phase der Synthese, sondern um die wirkliche Synthese zwischen ihnen. (Heiniö 1995: 257). In *Thomas* treten auch wieder die konstruktivistischen Züge von Rautavaaras Komponieren hervor (Heiniö & al. 1994, 407). Von den 80er Jahren an ist für seine Musik das Streben nach der Synthese charakteristisch. Er entdeckte auch wieder das Zwölftonsystem. Seine Werke seit den achtziger Jahren lassen sich stilistisch schwer klassifizieren.

<sup>65</sup> Zu den „Engel“-Werken zählen auch *Playgrounds for Angels* (für Blechblasensemble 1981) und die siebente Sinfonie *Angel of Light* (1994).

<sup>66</sup> *Die erste Duineser Elegie* in: KA II 1996: 201-204.

<sup>67</sup> [Übersetzung Kaisu Nikula]

Im Jahr 1993 vertonte Einojuhani Rautavaara *Die erste Elegie* für gemischten Chor im Auftrag des internationalen Sängerbundes Europa Cantat. Jahrzehntelang hatte Rautavaara jedoch bei sich an das Hauptwerk Rilkes *Die Duineser Elegien* gedacht. So schreibt er selbst:

Im Laufe der Jahrzehnte nahm ich es hin und wieder hervor – besonders die erste Elegie, deren Engel mir so etwas wie eine Animus-Gestalt geworden ist. Die Orchesterkompositionen *Angels and Visitations*, *Angel of Dusk* und *Playgrounds for Angels* sind seine Personifizierungen. Aber erst 1993, als der internationale Sängerbund Europa Cantat von mir eine größere Komposition bestellen wollte, schien der Augenblick der Engelelegie gekommen. (Rautavaara 1993: 5<sup>68</sup>).

Stilistisch drückt *Die erste Elegie* die Phase der Synthese gut aus. Aufgrund der angewandten Zwölftontechnik klingt das Werk sehr weich, sogar romantisch.

Durch seine enorm große stilistische Vielfältigkeit von der Neoklassik bis hin zu elektroakustischer Musik hat Rautavaara eine Sonderstellung in der finnischen Tonkunst nach dem Zweiten Weltkrieg. Seine Vielfältigkeit als Komponist zeigt sich nicht nur in der stilistischen Entfaltung, sondern auch in der vielseitigen Anwendung der Gattungen: acht Opern, ein Ballet, acht Sinfonien und andere Orchesterwerke, acht Konzerte für verschiedene Soloinstrumente und Orchester, Kammermusik, Musik für Soloinstrumente, das umfangreiche Schaffen für Chor a cappella und Chor mit Orchester, Lieder für Sologesang und Klavier/Orchester, elektroakustische Musik (Contemporary Composers/Rautavaara, [www.fimic.fi](http://www.fimic.fi)).

Die mythischen Züge von Rautavaaras Schaffen, die in seinen mythischen Themen und Textvorlagen (Heiniö et al. 1994: 407) und dadurch auch im musikalischen Stil erscheinen, verleihen seiner Textkompositionen eine besondere Faszination. Ein gutes Beispiel dafür ist der Liederzyklus *Fünf Sonette an Orpheus*. Der mythische Elemente beinhaltende musikalische Stil Rautavaaras stimmt mit dem mythischen Gehalt der Sonette Rilkes überein. Die dichterisch-musikalische Fähigkeit Rautavaaras kommt auch darin zum Ausdruck, dass er die signifikante Ebene der Textvorlage empfindsam nachvollzogen hat. Die Übersetzung der ersten fünf *Sonette an Orpheus* drückt auch ihrerseits die dichterische Begabung Rautavaaras aus<sup>69</sup>. Er hat treffende finnische Entsprechungen gefunden. Ein Beispiel dafür ist die finnische Entsprechung für das Wort „Übersteigung“ (erstes Sonett, erster Vers). Das finnische substantivierte Verb „ylösouseminen“ weist nicht auf die christliche Auferstehung hin, wie das finnische Substantiv „ylösousemus“ es getan hätte. Dazu hat Rautavaara die Reimstruktur bis auf die Dreizeiler des fünften Sonetts<sup>70</sup> unverändert bewahrt. Auch auf den Sprachklang hat Rautavaara großen Wert gelegt. Ein Beispiel dafür ist schon der erste Vierzeiler des ersten Sonetts. Für die dichterische Begabung Rautavaaras sprechen auch seine sieben Opernlibretti. Beim Kompositionsprozess der Opern haben der Text und die

<sup>68</sup> [Übersetzung von Heinrich Bremer].

<sup>69</sup> Die Übersetzung wurde für die Notenpublikation angefertigt.

<sup>70</sup> Die Reimstruktur Rilkes in den Dreizeilern des fünften Sonetts ist e-f-e, g-f-g, die Reimstruktur derselben Dreizeiler Rautavaaras e-f-e, e-f-e.

Musik einander wechselseitig beeinflusst (Rautavaara 1989: 334f.). Was das Wort-Ton – Verhältnis betrifft, zeigen die Opern und beide Rilke-Zyklen, dass Rautavaara eine bedeutende Stellung in der finnischen Textkomposition hat. Auf Grund seines Wort-Ton – Verhältnisses erweist er sich als hervorragender Vertreter der finnischen Liedtradition und auch als moderner Nachfolger der deutschen romantischen Liedtradition. Das gilt auch für seine Vertonungen deutscher Lyrik.

Beim dem Versuch, das Werk eines Künstlers zu resümieren, besteht die Gefahr, dass das Künstlerbild vereinfacht wird. Das gilt besonders für Rautavaara, dessen Schaffen auch innerhalb einer bestimmten Phase Komplexität aufweist. Als Künstler steht Rautavaara in einer Polarität zwischen Moderne und Romantik. Dies zeigt sich besonders in seiner dodekaphonischen Phase. Dafür spricht die Gleichzeitigkeit seines konstruktivistischen „klassischen“ dodekaphonischen Stils und seiner „non-atonalen Dodekaphonie“. Das Künstlerbild Rautavaaras ist durch zwei Polaritäten beschrieben worden: Intellektueller Modernist – intuitiver Romantiker (Heiniö et al 1994: 408), romantischer Modernist - intellektueller Mystiker (Heiniö 1988: 3) Adjektive wie analytisch, avantgardistisch, intellektuell, intuitiv, konstruktivistisch, modern, mystisch, romantisch gelten für das Künstlerbild Rautavaaras in allerverschiedensten Kombinationen, nach der jeweiligen Phase und dem jeweiligen Werk. In seinen Liedern zur deutschen Lyrik erscheint Rautavaara als intuitiver aber auch analytischer, intellektueller Modernist, auch Mystiker (*Die Fünf Sonette an Orpheus*). Rautavaara erweist sich als sehr vielseitiger Komponist, nicht nur wegen seiner stilistischen Entwicklung von der Neoklassik über die Dodekaphonie bis hin zur Neuromantik oder wegen seiner stilistischen Sprünge innerhalb einer einzelnen Phase, sondern auch innerhalb eines einzelnen Werkes. Das bedeutet keineswegs Uneinheitlichkeit eines Werkes, sondern dass Rautavaara in seinen einzelnen Phasen und einzelnen Werken verschiedenartige Stilelemente wirklich miteinander verbinden und letztlich verschmelzen konnte. Das zeigt auch seine neueste Oper *Aleksis Kivi*. Das heißt Postmoderne im wahrsten Sinne.

### 2.3 Zur Wahl der in Finnland vertonten deutschen Dichter

Die romantische Musik schloss sich überhaupt gerne an die Literatur an. Wie die deutschen Komponisten der Romantik interessierten sich auch die finnischen Romantiker für die Literatur. Eine typische und beliebte Gattung der deutschen, romantischen Musik des 19. Jahrhunderts war gerade das Lied als eine dichterisch-musikalische Einheit, in der Wort und Ton besonders eng miteinander verbunden sind. Das dichterische Wort sowie auch die Musik wurden zum Ausdruck der Emotionen. Das Wort-Ton – Verhältnis war vor allem von der inhaltlich-emotionellen Spannung des Wortes bestimmt. In diesem Sinne war das dichterische Wort für die Liedkomponisten das primäre Element. Die Kunst der Romantik war überhaupt von der inhaltlich-

emotionellen Einstellung geprägt. So ist es verständlich, dass Liedmusik und die sogenannte Programm-Musik zentrale Gattungen der Romantik waren, auch in Finnland.

Sowohl die literarische als auch die musikalische Romantik entstanden im deutschsprachigen Raum. Damit ist gewissermaßen die deutsche Sprache die ursprüngliche Sprache der romantischen Liedkunst, die sich auch die finnischen Komponisten durch ihre engen Verbindungen zur deutschen Kultur aneigneten. So ist es verständlich, dass die deutsche Dichtung bei der Entstehung der finnischen Liedkunst stark vertreten ist.

Der berühmte Sänger Dietrich Fischer-Dieskau hat festgestellt, dass „der Wert des Gedichts an sich häufig nicht die Hauptrolle bei der Auswahl durch die Tonsetzer gespielt hat“ (Fischer-Dieskau 1997: 11<sup>71</sup>). Die gleiche Auffassung drückt auch Hans-Joachim Moser mit folgenden Worten aus:

Fragt man ganz allgemein, was die Komponisten zu ihren Lieblingsdichtern geführt hat [...] so wohl nicht nur eine die betreffende Sonderprägung des Dichterischen bevorzugende Neigung und Liebe, sondern ein unterbewußtes Gefühl für die Konsonanz zwischen eigener Gestaltungskraft und Ausdrucksart gerade dieses Dichters; wenn dabei manchmal Dichter und Gedichte gewählt worden sind, die dritten überraschend geringwertig erscheinen, so ist solch Fall nicht mit hochmütigen Feststellen von ‚literarischer Anspruchslosigkeit‘, ‚Wahllosigkeit‘ oder gar ‚fehlendem Geschmack der Musiker‘ erledigt, sondern entscheidend war für den Komponisten meist, ob das betreffende Gedicht ihm eben (um mit Beethoven zu reden) ‚Funken aus dem Gehirn geschlagen‘ hat oder nicht. (Moser 1968: 49).

Das stimmt auch bei den finnischen Vertonern der deutschsprachigen Gedichte. In meiner Bibliographie werden 188 Dichternamen angegeben. Es gibt 111 Dichter, aus deren Schaffen nur ein Gedicht von einem finnischen Tonsetzer vertont worden ist. Dabei kommen sowohl sehr bekannte als auch ganz unbekannte Dichternamen vor. Dasselbe gilt für die Komponisten. Es scheint auch, dass weder bekannte Tonsetzer mit bekannten Dichtern noch unbekannte Tonsetzer mit unbekanntem Dichtern korrelieren. Auch bedeutende Komponisten wählen weniger bekannte Gedichte und umgekehrt.

Von insgesamt 39 Lyrikern sind zwar mehrere Gedichte als Textvorlage einer Vertonung ausgewählt worden, aber nur von einem einzigen Komponisten. Besonders Yrjö Kilpinen vertonte große Zyklen aus der Lyrik eines und desselben Dichters. Laut Tauno Karila ([1968]: 34-35) bedeutete der Liederzyklus für Kilpinen einen musikalischen Formenbau. So haben einige Dichter, die in den deutschen Literaturgeschichten kaum erwähnt werden, sogar eine wichtige Stellung in der finnischen Liedtradition. Solche Dichter sind

---

<sup>71</sup> *Texte deutscher Lieder, Ein Handbuch* ist kein wissenschaftliches Werk, sondern ein Nachschlagewerk der deutschen Liedtexte. Nach Vollständigkeit wurde in dieser Sammlung nicht gestrebt. Sie kann aber als repräsentativ betrachtet werden. Die bedeutendsten, am häufigsten vertonten und in der musikalischen Praxis beliebtesten Liedtexte (in Konzerten, im Rundfunk, auf Schallplatten) sind angeführt worden. Finnische Vertonungen deutschsprachiger Lyrik – sogar die Vertonungen Yrjö Kilpinens – sind von Fischer-Dieskau nicht beachtet worden. Kilpinen wird jedoch im einleitenden Kapitel erwähnt (S. 25).



z. B. Hermann Löns (1866–1914) und Albert Sergel<sup>72</sup> (1876–1946). Der Dichter Hermann Löns war früher sehr beliebt. Sein Hauptthema war die Natur der Lüneburger Heide, die er aus dem begrenzten Blickwinkel der Heimatkunst darstellte (Von Witzleben 2003). Als Naturromantiker ist er mit dem finnischen Dichter Zacharias Topelius zu vergleichen, auch wenn Topelius keine Regionaldichter in Finnland war. Kilpinen vertonte Zyklen auch aus der Lyrik ganz unbekannter Freizeitdichter wie z. B. Berta Huber<sup>73</sup>. In diesem Zusammenhang erscheinen nicht nur weniger bekannte Dichter oder Freizeitdichter, sondern auch literaturgeschichtlich wichtige Dichter, z. B. Bertolt Brecht und Gottfried Benn<sup>74</sup>.

Die oben erwähnten Fälle sprechen dafür, dass viele Vertoner sich vielleicht von einem einzigen Gedicht angesprochen fühlten oder dass sie aus irgendeinem persönlichen Grund eine Vorliebe für bestimmte Dichter hatten. Der literaturgeschichtliche Wert des Gedichtes oder die zentrale Stellung des Dichters in der deutschen oder in der finnischen literarischen Tradition scheint in vielen Fällen weniger wichtig zu sein.

Es gibt auch deutschsprachige Dichter, die mit mehreren vertonten Gedichten und mehreren Vertonern in der finnischen Liedtradition vertreten sind. Die am häufigsten vertonten deutschsprachigen Dichter sind Christian Morgenstern (89 Vertonungen), Heinrich Heine (68), Johann Wolfgang von Goethe (47), Rainer Maria Rilke (45), Nikolaus Lenau (37) und Hermann Hesse (36).

Morgenstern verdankt seine Stellung als der am meisten vertonte deutsche Dichter in der finnischen Liedtradition Yrjö Kilpinen, der mehrere Zyklen aus seiner Dichtung vertont hat, insgesamt 74 einzelne Lieder (Nikula 2001: 62f.). Durch den finnischen Sänger Helge Lindberg lernte Kilpinen 1927 die Lyrik

---

<sup>72</sup> In den Jahren 1932–1933 entstanden die drei Liedersammlungen zur Lyrik Albert Sergels. (Nikula 2001: 77). Diese Zyklen drücken die romantische Thematik Kilpinens aus. Der Zyklus *Sommersegen* (6 Vertonungen) beinhaltet romantische, lyrische Frühlingsstimmungen. Die *Spielmannslieder* (8 Vertonungen) beschreiben die Empfindungen der Spielleute, Freude und Trauer, von dem volkstümlichen Tanz bis zu den Gefühlen des Todes. Das erste Lied des Zyklus *Ihr ewigen Sterne* erzählt von der einsamen Wanderung eines wandernden Spielmannes. Sowohl die Einsamkeit als auch die Wanderung sind wiederkehrende Themen bei Kilpinen. Das zweite Lied des Zyklus *Eingeschneite stille Felder* drückt eine erstarrte Stimmung der Öde aus. (Maasalo II 1969: 250, 278). Das ist auch ein durchaus romantisches Motiv.

<sup>73</sup> Bertha Huber hatte selbst ihre Gedichte Kilpinen zur Vertonung vorgelegt. (Karila 1964: 183) Das war kein Einzelfall. Entsprechendes passierte mehrere Male. Das zeigt seinerseits, wie bekannt Kilpinen in Deutschland war. Sowohl die Liedersammlung zu Gedichten von Hermann Löns (1943–1946, 76 Lieder) als auch die *Lieder um eine kleine Stadt* zu Gedichten von Bertha Huber (1942, 15 Lieder) drücken die kleinstädtische, biedermeierliche Welt aus (Nummi 1968–1969: 26). Vielleicht bedeutete das eine Flucht aus der bedrückten Realität des Zweiten Weltkrieges. Die ersten acht Lieder des Zyklus *Lieder um eine kleine Stadt* bringen die ruhige, kleinstädtische Idylle zum Ausdruck, während in den sieben letzten Liedern wieder das Thema des einsamen Wanderers erscheint (Maasalo II 1969: 280–281).

<sup>74</sup> Toni Edelmann hat Gedichte von Brecht auf Deutsch vertont. (Nikula 2001: 24f.). Allerdings sind auch viele ins Finnische übersetzte Gedichte Bertolt Brechts z. B. von Eero Ojanen vertont worden. Benns *Morgue* – Zyklus wurde von dem finnischen Pianisten Ralf Gothóni vertont. (Nikula 2001: 23).

Christian Morgensterns kennen<sup>75</sup>. Im folgenden Jahr vertonte Kilpinen vier Zyklen aus der Lyrik Morgensterns und dazu 52 Lieder aus verschiedenen Themenbereichen: Liebe, Religion, Philosophie, Natur (Nikula 2001: 62f.). Alle 74 Morgenstern-Lieder Kilpinens entstanden also in demselben Jahr.

An der Lyrik Morgensterns dürfte sich Kilpinen laut George L. Buckbee (1988: 24) für den sehr expansiven, romantischen Ausdruck der universalen Ideen, die besonders von Friedrich Nietzsche und Rudolf Steiner stammen, interessiert haben. Kilpinens Interesse an der von Nietzsche und Steiner beeinflussten Lyrik ist damit zu parallelisieren, dass auch die finnischen Literaten, sowohl die Neuromantiker als auch die Modernisten von Nietzsches und Steiners Philosophie beeinflusst wurden (Laitinen 1981: 247, 248, 250, 373, 374, 386, 527). Als roter Faden verläuft im Morgenstern-Schaffen Kilpinens die bei seiner Liedkunst wiederkehrende romantische Thematik; der Tod, die Liebe und die ländlich-idyllischen Themen. Die Morgenstern-Lieder, die auch in Deutschland großen Anklang fanden (Fischer-Dieskau 1997: 25), werden in Finnland als zentralster und bekanntester Teil des Gesamtwerkes von Kilpinen betrachtet (Maasalo II 1969: 252; Djupsjöbacka 1993/1998: 410).

Auf die Beliebtheit der oben erwähnten Dichter, die am häufigsten von den finnischen Komponisten vertont wurden, haben auch andere Gründe als persönliche Vorliebe einwirken können. Das wird zum Thema in den folgenden Abschnitten.

### 2.3.1 Zu Goethe und Heine

Es scheint, dass finnische Vertoner des 19. Jahrhunderts meistens traditionsgemäß die Dichter ausgewählt haben, die auch in der deutschen Liedtradition der betreffenden Zeit oft vorkommen. Neben Goethe und Heine wurden auch Gedichte von Ludwig Uhland (16 Vertonungen), Emanuel Geibel (15), Friedrich von Schiller (15), Theodor Körner (11), Friedrich Rückert (11) und Josef Freiherr von Eichendorff (10) eben im 19. Jahrhundert in Finnland viel vertont (Nikula 2001: passim). Es wurden auch dieselben Gedichte sowohl von deutschen als auch von finnischen Komponisten gewählt<sup>76</sup>. Die Lyrik dieser Dichter übte ihren Einfluss auf finnische Komponisten nicht nur über die deutsche Liedtradition aus. Ihre Werke (Schiller, Uhland, Rückert, Körner) wurde in Finnland auch übersetzt, und zwar ins Schwedische<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> Karila 1964: 102f.; Nummi 1968-1969: 19; Buckbee 1988: 24; Karttunen 1992: 12; Djupsjöbacka 1993/1998: 406.

<sup>76</sup> Einige Beispiele, deutsche Vertoner s. Fischer-Dieskau 1997: 223, 116, 256, 92, 107, 112 292, finnische Vertoner s. Nikula 2001: 82, 33, 34, 74, 30, 31: „Frühlingsglaube“ von Uhland (vertont von F. Mendelssohn-Bartholdy, F. Schubert, F. Pacius), „Der Hidalgo“ und „Im April“ von Geibel (R. Schumann, M. Reger, E. Fabritius, E. Weidenbrück), „Das Mädchen aus der Fremde“ und „Der Alpenjäger“ von F. von Schiller (F. Schubert, F. Liszt, H. Ingelius, H.A. Mechelin), „Der Einsiedler“ und „Wehmut“ von Eichendorff (R. Schumann, F.F.C.Tilgmann, O. Merikanto).

<sup>77</sup> Maliniemi 1941: 34, 37, 38, 39; Kunze 1986: 116 (Kapitel Ludwig Uhlands Abhandlung über das deutsche Volkslied und ihr finnisches Vergleichsmaterial).

Durch eine rege Übersetzungstätigkeit sind Goethe und Heine in Finnland in weiten Kreisen der Bevölkerung bekannt geworden. Das hat auch einen Einfluss auf die Vertoner gehabt, auch in dem Falle, dass sie Gedichte in der Originalsprache zur Textvorlage ihrer Vertonungen gewählt haben. Goethe und Heine wurden den finnischen Komponisten nicht nur durch ihre starke Stellung in der literarischen Tradition bekannt, sondern auch durch ihre zentrale Stellung in der deutschen Liedtradition, die für die Entfaltung der finnischen Liedtradition von großer Bedeutung war.

Goethe und Heine haben eine beachtenswerte Stellung auch in der finnischen Liedtradition. Zusammen haben sie die meisten finnischen Komponisten angeregt. Goethes Dichtung ist von neunzehn und Heines Dichtung von achtzehn finnischen Komponisten zur Textvorlage ihrer Vertonungen gewählt worden. Das betrifft deutschsprachige finnische Vertonungen. Die Vertonungen von finnisch- oder schwedischsprachigen Übersetzungen werden hier nicht behandelt.

Laut Fischer-Dieskau „steht Goethe am Anfang und am Ende der Liedkunst“, er wird von Beethoven wie von Busoni in Musik umgesetzt<sup>78</sup>. Das trifft auch in der finnischen Liedtradition zu. Von den ersten Anfängen bis in die heutigen Tage, von Karl Collan (1828–1871) und Friedrich Richard Faltin (1835–1918) bis Einojuhani Rautavaara (1928–), Kari Rydman (1936–), Toni Edelmann (1945–) und Mauri Viitala (1948–) haben finnische Komponisten die Lyrik Goethes vertont. So umspannen die finnischen deutschsprachigen Goethe-Vertonungen einen großen Zeitraum, von Faltins „Mignon`s Sehnsucht nach der Heimath“ (1849) bis Rydmans „Symbolum“ (2000)<sup>79</sup>.

Einen großen Zeitraum umfassen auch die Übersetzungen der Gedichte Goethes in die finnischen Landessprachen, ins Schwedische und Finnische. Man nimmt an, dass Goethe schon in den Kreisen der alten Åboer Akademie bekannt war. Jedenfalls weiß man, dass Goethe im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Åbo sowohl auf Deutsch als auch auf Schwedisch, der Kultursprache des damaligen Finnland, gelesen wurde. Die erste Übersetzung ins Schwedische („Erster Verlust“/ „Första förlusten“, wahrscheinlich von dem Dichter Franz Michael Franzén) wurde im Jahr 1801 veröffentlicht<sup>80</sup>. Ins Finnische wurden Gedichte Goethes zum ersten Mal in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts übertragen<sup>81</sup>. Die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts waren der erste Höhepunkt der Übersetzungen (Koponen 1993: 5/7). In demselben Jahrzehnt

<sup>78</sup> Fischer-Dieskau 1997: 16. Laut Moser liegt das „Epochenmachende“ Goethes Lyrik „nicht in der Bildhaftigkeit, die alles eindeutig verständlich werden lässt, sondern in der Ahnung des Göttlichen, in der Gewißheit einer alleinigen Natur, die hinter diesen plastischen Bildern beglückend spürbar wird. Dadurch wird [...] das musikhafte Urelement spürbar, von dem er selbst als dem Grund aller Dichtung gesprochen hatte. Sein überwiegend Malendes im Wort lässt dem Musiker Atemluft, gibt ihm Raum zur ‚Vervollständigung‘, statt daß ihn wie bei Schiller klangvolles Pathos aus dem Raum verdrängt“. (Moser 1968: 53f.).

<sup>79</sup> Nikula 2001: 35-40. Fredrik Pacius vertonte schon vor seiner Ankuft in Finnland „An den Mond“ von Goethe.

<sup>80</sup> Greta Dahlström in: Eliaeson - Percy 1959: 150. Franz Michael Franzén (1772–1847).

<sup>81</sup> Z. B. „Kulkiissani vainiolla“ (*Soijin*) [„An dem reinsten Frühlingmorgen“ (*Die Spröde*)] von Kustaa Bergh-Kallio 1932. Koponen 1993: 11.

entstanden die Vertonungen „Erster Verlust“ („Ach, wer bringt die schönen Tage“) von Karl Collan, „Mignon“ („Kennst du das Land“), Liederzyklus „Sechs Lieder aus ‚West-östlicher Diwan‘“<sup>82</sup>, und „Heute steh´ich meine Wache“ (aus „West-östlicher Diwan“) von Martin Wegelius.

Einerseits scheint das finnische literarische Interesse an Goethe auch finnische Vertoner besonders im 19. Jahrhundert angeregt zu haben. Andererseits kann das Goethe-Schaffen des großen österreichischen Liedermeisters Franz Schubert – besonders einige seiner bekanntesten Lieder wie z. B. „Kennst du das Land“, „Der du von dem Himmel bist“ und „Über allen Gipfeln ist Ruh“, die mehrmals auch in Finnland vertont wurden – finnische Komponisten beeinflusst haben. Finnische Komponisten haben sich ja in den zwei vergangenen Jahrhunderten Anregungen aus Deutschland geholt. Im 19. Jahrhundert, besonders bevor das Helsinki Musikinstitut begründet wurde, studierten viele finnische Komponisten am Leipziger Konservatorium (s. Abschnitt 2.1.3 „Leipziger Schule“). Auch im 20. Jahrhundert noch vervollständigten viele finnische Komponisten ihr Studium in Deutschland.

Die finnischen Heine-Vertonungen umfassen einen deutlich engeren Zeitraum als die finnischen Goethe-Vertonungen; von „Im wunderschönen Monat Mai“ von Fredrik Pacius (1843) bis „Die Jahre kommen und gehen“ von Sune Carlsson (1923) (Nikula 2001: 42-46). Heines Gedichte (68 Vertonungen) sind aber in Finnland öfter vertont worden als die Goethes (47).

Es scheint, dass das musikalische Heine-Interesse in Finnland mit dem finnischen literarischen Heine-Interesse parallel verläuft. Heine wurde in Finnland vor allem als Lyriker bekannt und beliebt. Das finnische Heine-Interesse entstand in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts im Kreise junger Studenten. Manche von diesen Heine-Interessenten gehörten zur Studentengruppe Sjuan; z. B. der Gründer dieses Vereins Emil von Quanten<sup>83</sup>, Karl Collan und Axel Gabriel Ingelius. Sjuan-Mitgliedern und einigen anderen Literaturinteressenten ist zu verdanken, dass eben in den 40er Jahren eine große Anzahl Gedichte Heines ins Schwedische übertragen wurde.<sup>84</sup> Im gleichen Jahrzehnt wurden Gedichte Heines zum ersten Mal in Finnland auch vertont.

Das finnische Liedschaffen zur Lyrik Heines konzentriert sich zeitlich auf zwei Höhepunkte. Die erste Phase der Heine-Komposition fand in der Mitte des 19. Jahrhunderts, zu Lebzeiten Heines (1797–1856) und kurz danach, in den Jahrzehnten 1840–1860 statt. Auch an Heine-Übersetzungen waren diese Jahrzehnte reich. Um die Jahrhundertwende, von den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts, wurde die Lyrik Heines wieder zum beliebten Gegenstand der finnischen Liedkomposition. Zwischen den Jahren 1892 und 1910 entstand die Hälfte der finnischen Heine-

<sup>82</sup> 1. „Der Spiegel: Ein Spiegel, er ist mir geworden“, 2. „Wie mit innigsten Behagen“, 3. „Lass den Weltenspiegel Alexandern“, 4. „Bist du von deiner Geliebten getrennt“, 5. „Die Welt durchaus ist lieblich anzuschauen“, 6. „Nimmer will ich dich verlieren“.

<sup>83</sup> Emil von Quanten erscheint auch selbst als Dichter einer Vertonung; (Nikula 2001: 68).

<sup>84</sup> Maliniemi 1941: 21, 28, 56, 59-60, Heine-Übersetzungen in Finnland 1834–1938 S. 329-338.

Vertonungen (34 Lieder)<sup>85</sup>. In den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurde Heines Lyrik auch viel in Finnland übersetzt, und zwar mehr ins Finnische als ins Schwedische (Maliniemi 1941: 178f.). Um die Jahrhundertwende und in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurde das Interesse für die Lyrik Heines in Finnland immer stärker. Die Übersetzungstätigkeit von Heines Lyrik sowohl ins Schwedische als auch ins Finnische war sehr rege.<sup>86</sup>

Zu den Heine-Komponisten des ersten Höhepunkts gehörten die literarisch ausgebildeten Karl Collan und A. G. Ingelius<sup>87</sup>, sowie Gabriel Linsén, Fredrik Pacius und Filip von Schantz. Linsén und von Schantz gehörten zur Gruppe der ersten finnischen Komponisten, die am Leipziger Konservatorium studierten. Der gebürtige Deutsche Fredrik Pacius war in seinem Heimatland musikalisch ausgebildet worden. So ist es anzunehmen, dass diese Komponisten einen besonderen Berührungspunkt sowohl mit der deutschen Literatur als auch mit der deutschen Liedtradition hatten.

Obwohl Heinrich Heine in seinem Heimatland nicht gewürdigt wurde (Parry 1993: 120), war seine Dichtung von großer Bedeutung für die deutsche Tonkunst. Ein beachtlicher Teil des zentralen deutschen Liedschaffens im 19. Jahrhundert gründet sich auf die Dichtung Heines<sup>88</sup>. Es ist anzunehmen, dass die finnischen Heine-Vertoner besonders von den Heine-Liedern deutscher Komponisten beeindruckt wurden.

Laut Fischer-Dieskau (1997: 14) ist Heine „aus dem Reservoir der Komponisten des 20. Jahrhunderts fast ganz verschwunden“. In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden Gedichte Heines in Finnland viel vertont, aber danach scheint Heine auch aus der finnischen Liedtradition zur deutschsprachigen Lyrik verschwunden zu sein<sup>89</sup>. Das hängt wohl damit zusammen, dass nach dem Bürgerkrieg die gesellschaftliche Atmosphäre in Finnland offener wurde und demzufolge neue Werte und neue

<sup>85</sup> Es werden die Vertonungen gezählt, deren Vertonungsjahr bekannt ist.

<sup>86</sup> Maliniemi 1941: 221, 332-336 (Liste der Übersetzungen); In finnischer Übersetzung zum ersten Mal 1887. Parry 1998: 105, auch Aßmann et. al. 1991: 45.

<sup>87</sup> A.G. Ingelius schrieb eine Kritik über die Lyrik Heines. Er stellte Heine als Lyriker Goethe und Schiller voran. Ingelius betrachtete Heines Lyrik als vielseitiger im Vergleich mit der Lyrik Goethes und Schillers. (Maliniemi 1941: 48).

<sup>88</sup> Z. B. *Der Schwanengesang* (Lieder 8-13) von Franz Schubert, *Liederkreis* (9 Lieder), Op. 24 *Myrthen* (3 von 26 Liedern), *Dichterliebe* (16 Lieder) von Robert Schumann, *Liederstrauß* (Lieder 1-7) von Hugo Wolf, Virtamo 1977: 573 (ursprünglich Nils-Göran Sundin in: Sohlmans Musiklexikon 1975); Fischer-Dieskau 1997: 453f. (Liste der bekanntesten vertonten Gedichte Heines). Laut Moser haben sich die meisten Komponisten „biedermeierlich“ an Heines „sentimentale Seite gehalten, die schlechthin für echt und ernst genommen wurde, „nur wenige Musiker“ haben seine „häufige Selbstpersiflage bemerkt und entsprechend betont“. (Moser 1968: 55). Vielleicht liegt hier der Grund für Heines Beliebtheit bei den Komponisten.

<sup>89</sup> Aus der finnischen literarischen Tradition ist Heine im 20. Jahrhundert nicht verschwunden. Gedichte Heines in finnischer Übersetzung; z. B. Heinrich Heine: *Laulujen kirja*. (Auswahl aus 'Das Buch der Lieder' und 'Neue Gedichte'). Übersetzung Yrjö Jylhä, 1. Auflage 1937, 2. Auflage 1957 (Gisbert Jänicke 1981: 276). Heine-Übersetzungen ins Finnische im 20. Jahrhundert auch in: Aßmann et al. 1991: 47, 49, 51, 55.

Ausdrucksformen gesucht wurden. Auch in der Lyrik fand ein Einbruch moderner Richtungen statt (s. Abschnitt 2.1.5), in der finnlandschwedischen Lyrik im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und in der finnischsprachigen Lyrik in den 20er Jahren. Es war in vieler Hinsicht eine Zeit der Neuorientierung, in der besonders die romantische Stimmungslyrik Heines – für die sich die finnischen Übersetzer und Vertoner in der Hochblüte der finnischen Nationalromantik (1885–1918) besonders interessierten – ihre Aktualität verlor. Die romantische Lyrik Heines entsprach den Gefühlen und Ideen der finnischen Nationalromantik. Besonders beliebt war sowohl bei Übersetzern als auch bei Vertonern der Romantik und der nationalromantischen Periode z. B. „Du bist wie eine Blume“<sup>90</sup>. In den 30er Jahren mag auch der Antisemitismus in Deutschland auf die Unbeliebtheit Heines, der von seiner Herkunft her jüdisch war, eingewirkt haben. Seine Werke wurden in Deutschland nicht mehr veröffentlicht<sup>91</sup>.

Weitere als Liedtexte beliebte Heine-Gedichte waren sowohl bei den deutschen als auch bei den finnischen Vertonern „Ich stand in dunklen Träumen“ (Karl Collan, Karl Flodin, Armas Järnefelt, Selim Palmgren), „Mein Liebchen, wir saßen beisammen“ (Armas Järnefelt, Gabriel Linsén), „Mit Deinen blauen Augen“ (Hans Aufrichtig, Rafael Laethén, Edvin Weidenbrück), „Im wunderschönen Monat Mai“ (Fredrik Pacius und Selim Palmgren)<sup>92</sup>.

Einerseits scheinen die finnischen Heine-Vertonungen das allgemeine Heine-Interesse der finnischen Romantiker, andererseits den Einfluss der deutschen romantischen Liedkunst auf die finnische Liedtradition auszudrücken. Die signifikative Seite der romantischen Stimmungslyrik Heines entspricht sowohl den Erwartungen der Komponisten der finnischen Romanzentraktion (s. Abschnitt 2.1.3) des 19. Jahrhunderts als auch der Komponisten der nationalromantischen Periode. Dadurch lassen sich die zwei Höhepunkte der finnischen Heine-Vertonung erklären.

Es fällt auf, dass neben den viel vertonten Dichtern, dem Klassiker Goethe und dem Romantiker Heine, ihr Zeitgenosse Friedrich Hölderlin – jenseits dieser großen literaturgeschichtlichen „Lager“ – in Finnland sehr wenig vertont worden ist. Hölderlin wurde erst in den 70er (Paavo Heinenen) und 90er (Kaija Saariaho) Jahren des 20. Jahrhunderts in Finnland vertont. Auch in der deutschen Liedtradition wurde Hölderlin vor allem von den modernen intellektuell schaffenden Komponisten des 20. Jahrhunderts übernommen (Fischer-Dieskau 1997: 14). Hölderlin war ein Einzelgänger in der Literatur

<sup>90</sup> Was Übersetzer betrifft s. Maliniemi 1941: 327. Vertoner: Karl Collan (1855), Karl Flodin, A.G. Ingelius (1848), Gabriel Linsén (1863), Edvin Weidenbrück (1900), Nikula 2001: 42-45.

<sup>91</sup> Von Witzleben 2003.

<sup>92</sup> Deutsche Vertoner s. Fischer-Dieskau 1997: z. B. „Ihr Bild“ („Ich stand in dunklen Träumen“) von Franz Schubert und Hugo Wolf, S. 354, „Mein Liebchen, wir saßen beisammen“ von Johannes Brahms und Robert Franz, S. 302, „Im wunderschönen Monat Mai“ von Robert Schumann und Robert Franz, S. 144.

seiner Zeit, der nicht allgemein bekannt war. Er wurde erst im 20. Jahrhundert von Norbert von Hellingrath „wiederentdeckt“<sup>93</sup>.

### 2.3.2 Über den Stoff der Nationalromantik

Durch die internationalen Themen der Nationalromantik erklärt sich zum Teil der starke Aufschwung der finnischen Vertonung deutschsprachiger Lyrik um die Jahrhundertwende, obwohl die von dem nationalen Erwachen verstärkte nationalromantische Strömung die einheimische Dichtung bevorzugte. Die finnische nationalromantische Tonkunst, besonders die aus der Unterdrückungszeit, bevorzugte neben den bedeutendsten finnischen Dichtern des 19. Jahrhunderts (J. L. Runeberg, Z. Topelius, Aleksis Kivi, J. H. Erkko) und neben Elias Lönnrots *Kalevala* und *Kanteletar* auch die einheimische, vom Karelianismus und Pantheismus geprägte neuromantische Literatur jener Zeit, deren Vertreter z. B. Karl August Tavaststjerna war (Laitinen 1981 b: 254-258).

Die einheimische Lyrik diente natürlich am besten dem Ziel der nationalen Bestrebungen. Durch die finnische Textvorlage wurde die Tonsprache am stärksten von finnischnationalen Bedeutungen erfüllt. Die Betonung der eigenen finnischen Identität in den 20er Jahren und die nationalgesinnte politische Atmosphäre der 30er Jahre gaben der nationalromantischen Richtung der finnischen Tonkunst eine weitere Aufgabe und begünstigten dadurch auch die einheimische neuromantische Lyrik.

Die Betonung der Demokratie und der Freiheit förderte darüber hinaus in den 20er Jahren die Übernahme neuer Ausdrucksformen in Finnland. Dadurch wurde die moderne finnische Dichtung zum zentralen Gegenstand der Vertonung. Aus den Werkverzeichnissen der finnischen Komponisten (Heiniö & al. 1994) ergibt sich, dass die LyrikerInnen der modernen „Tulenkantajat“-Generation<sup>94</sup> und ihre Vorgänger<sup>95</sup> auf der Schwelle der neuen Phase sowie auch ihre Zeitgenossen außerhalb der Tulenkantajat-Gruppe<sup>96</sup> in der finnischen Liedkunst der Zwischenkriegszeit beliebt wurden, obwohl auch die jüngere Generation national ausgerichteter Neuromantiker<sup>97</sup>, die neben dem finnischen Karelianismus und dem *Kalevala* auch von dem französischen Symbolismus, dem deutschen Jugendstil und dem Nietzsche'schen Individualismus beeinflusst wurde, einen festen Fuß in der finnischen Liedkunst fasste. Die lange Beliebtheit der letzterwähnten Dichtergruppe erklärt sich aus denselben Gründen wie die lange nationalromantische Strömung der finnischen Tonkunst. Die nationale neuromantische Dichtung und nationalromantische Tonkunst

<sup>93</sup> Balzer – Mertens 1990: 249. Auch laut Moser wurde Hölderlin „größtenteils erst im 20. Jahrhundert als vertonbar entdeckt“. (Moser 1968: 53).

<sup>94</sup> Zum Beispiel Katri Vala, Elina Vaara, Yrjö Jylhä, Uno Kailas, Arvi Kivimaa, Ilmari Pimiä, Lauri Viljanen (Laitinen 1981 b: 392, 407-410).

<sup>95</sup> Zum Beispiel Lauri Pohjanpää, Einari Vuorela, Toivo Lyy, Jarl Hemmer (Laitinen 1981 b: 316-321, 327-329).

<sup>96</sup> Zum Beispiel Aaro Hellaakoski, Heikki Asunta (Laitinen 1981 b: 411-416).

<sup>97</sup> Zum Beispiel Eino Leino, V.A. Koskenniemi, Otto Manninen, Larin-Kyösti, L. Onerva (Laitinen 1981 b: 246-250, 267, 269, 275, 305, 311, 312).

waren parallele Erscheinungen, in denen das künstlerische Streben des 19. Jahrhunderts nach der nationalen Identität gipfelte.

Vor diesem Hintergrund ist es als sehr bedeutend zu betrachten, dass die finnische Tradition der Vertonung deutscher Lyrik gerade zur Zeit der Hauptwelle der finnischen nationalromantischen Strömung (1885–1918) und noch in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts ihre hohe Blüte erreichte.

Was die signifikative Seite der Lyrik betrifft, ist zu beachten, dass zum Stoff der nationalromantischen Kunst besonders die Natur gehörte, die auch in der Hauptwelle der deutschen Romantik ein wichtiges Thema war. Themen, die sich an die Natur anschlossen, waren zum Beispiel Blumen, Vögel, Wasser, Wald, Jahreszeiten, Tageszeiten (Salmenhaara, 1996 b: 441). Diese Themen behandelten auch viele finnische deutschsprachige Vertonungen der Jahrhundertwende<sup>98</sup>. In der finnischen Liedtradition wurde der romantische Musikstil des 19. Jahrhunderts im Namen der Nationalromantik bis zum Zweiten Weltkrieg verlängert. Das erklärt sich dadurch, dass nach den ersten Vorstößen der Moderne die nationale Richtung im Bereich der Kunst wieder stärker betont wurde. Das hing damit zusammen, dass der universale wirtschaftliche Rückgang und die rechtsradikalen Bewegungen den 30er Jahren der gesellschaftlichen Situation ein nationales Gepräge verliehen (s. Abschnitt 2.1.5). Dadurch wurde auch der literarische Stoff der nationalromantischen Kunst in Finnland bis zum Zweiten Weltkrieg fortgesetzt.

Vielleicht ist deswegen auch Nikolaus Lenau als „Naturschilderer“ (s. Fischer-Dieskau 1997: 19) bei den finnischen Vertonern so beliebt geworden. Gedichte von Nikolaus Lenau sind von neun finnischen Komponisten vertont worden. Der erste finnische Lenau-Vertoner Ernst Fabritius (1842–1899) gehörte zur ersten Gruppe der finnischen Komponisten, die am Leipziger Konservatorium studierten. In seiner Leipziger Studienzeit vertonte Fabritius Lenaus „Schilflied“ (1859) (Nikula 2001: 56). Man kann nicht wissen, ob er Mendelssohn-Bartholdys Schilflied (1845–47; Fischer-Dieskau 1997: 346) kannte. Es ist aber möglich, dass Lenaus Lyrik durch Vertonungen deutscher Liedkomponisten auch den finnischen Tonsetzern bekannt wurde. Später wurden Lenaus *Schilflieder* von Edvin Weidenbrück (1901) und Toni Edelmann (1989, 1999) vertont.

In seinen Leipziger Jahren vertonte auch Oskar Merikanto Gedichte von Lenau: „Liebesfeier“ (1888), „Stille Sicherheit“ (1888) und „Scheideblick“ (1889). Die zwei letzteren wurden auch in Leipzig gedruckt (Nikula 2001: 56). Das Schaffen Yrjö Kilpinens beginnt mit Vertonungen deutscher Lyrik. Zu seinen ersten Liedern gehören z. B. „Der schwere Abend“, „Stille Sicherheit“,

<sup>98</sup> Zum Beispiel: „Abend“ (A. von Chamisso) von M. Wegelius 1874, „Stimme im Dunkeln“ (R. Dehmel) von E. Melartin, „Herbst“ (C. Fleischlen) von S. Palmgren 1908, „Wanderers Nachtlid“ (J. W. von Goethe) von A. Järnefelt 1898, „Der Wanderer und der Bach“ (M. Greif) von J. Sibelius 1915, „Du bist wie eine Blume“ (H. Heine) von K. Flodin 1908, „Im wunderschönen Monat Mai“ (H. Heine) von S. Palmgren, „Die Sprache des Waldes“ (H. Loewe) von O. Merikanto 1888, „Abendwolke“ (C. F. Meyer) von A. von Kothen 1910, eine ganze Sammlung von Naturgedichten (C. Morgenstern) von Y. Kilpinen 1928, „An den Frühling“ (F. von Schiller) von O. Merikanto 1901, „Regen“, „Spätherbst“, „Winter“ (J. Schlaf) von E. Linnala 1923.



„Stumme Liebe“ und „Vergangenheit“, ohne Opuszahl, „Die Einsamkeit“ Op. 2 Nr. 1 und „Waldlieder“ Op. 2 Nr. 3 von Lenau (Taurula 1998: 69, 181f.; Karila 1964: 237). Wahrscheinlich wurde Kilpinen von seinem Freund, dem Komponisten, Dirigenten und Musikschriftsteller Moses Pergament in die Lyrik Lenaus eingeführt (Karila [1968]: 57).

Toni Edelmanns Lenau-Schaffen (18 Vertonungen) umfasst die Hälfte der finnischen Lenau-Vertonungen (insgesamt 37). Die meisten Lenau-Vertonungen Edelmanns entstanden für einen bestimmten Zweck, für Theaterproduktionen (Nikula 2001: 55). Was den Zeitraum der finnischen Lenau-Vertonungen betrifft, ist er mit den Zeitraum der finnischen Goethe-Vertonungen zu vergleichen.

Yrjö Kilpinen hatte eine besondere Vorliebe für die bildhafte Naturthematik, die schon in seinen ersten Lenau-Vertonungen zum Ausdruck kommt. Seine Naturthematik hat wahrscheinlich wenig mit der nationalromantischen Liebe zur Natur zu tun. Tauno Karila hat einen besonderen Berührungspunkt zwischen Kilpinen und einigen seiner Dichter gefunden. Das ist die bildende Kunst. Die von Kilpinen am meisten vertonten deutschen Dichter haben auch einen besonderen Berührungspunkt mit der bildenden Kunst: Hermann Löns als Landschaftsmaler, Christian Morgenstern als Sohn einer Malerfamilie (von der väterlichen Seite während drei Generationen). Hermann Hesse interessierte sich für Aquarellmalerei. Im literarischen Schaffen Hesses hat auch die Musik eine bedeutende Stellung. (Karila [1968]: 58f.). Die bildenden Künste waren von entscheidender Bedeutung für die dichterische Entwicklung Rainer Maria Rilkes. Laut Tauno Karila unterhielt sich Yrjö Kilpinen besonders in seiner Jugend mit den bildenden Künstlern und befreundete sich auch mit vielen von ihnen. Möglicherweise näherte sich Kilpinen der Lyrik unter dem Aspekt der bildenden Kunst.

Es erhebt sich die Frage, warum Kilpinen nicht das mittlere Werk Rilkes vertonte, das von den Anschauungen Rodins und Cézannes stark beeinflusst wurde. Das erklärt sich dadurch, dass es sich bei Rilkes Lyrik der mittleren Phase nicht um Naturbilder handelt. Die Anschauungen Kilpinens lassen sich eher mit den Anschauungen von Hermann Löns vergleichen. Löns malte Landschaftsbilder. Auch seine Dichtung ist von der malerischen Anschauung geprägt. Kilpinen seinerseits vertonte Landschaftsbilder der Dichtung. Durch die 76 Löns-Vertonungen Kilpinens hat dieser Dichter eine bedeutende Stellung in der finnischen Liedtradition.

### **2.3.3 Zu Dehmel, Rilke und Hesse in der finnischen Liedtradition**

Die Liedkomposition um die Jahrhundertwende wurde besonders von der symbolistischen Lyrik, die sich statt auf den narrativen Verlauf auf einen signifikanten Moment konzentrierte, zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten inspiriert. Dazu hat wohl auch das Verhältnis der symbolistischen Lyrik zur Natur beitragen können. Dieses Verhältnis ist nicht traditionell, nicht mehr von der wahrnehmbaren Wirklichkeit, sondern von evokativer Suggestion erfüllt. Besonders die Komponisten der zweiten Wiener Schule interessierten sich für

solche Lyrik (z. B. für die Lyrik Stefan Georges, Richard Dehmels, Rainer Maria Rilkes, Alfred Momberts und Georg Trakls) (Griffiths 1980: 845). Von diesen Dichtern sind Dehmel, Mombert und vor allem Rilke in die finnische Musik übertragen worden. Einer der bedeutendsten Liederzyklen des 20. Jahrhunderts ist Paul Hindemiths *Das Marienleben* Op. 27 zu Rilkes Text, der noch zu Lebzeiten Rilkes in den Jahren 1922–1923<sup>99</sup> vertont wurde (Haslmayr 1998; Seelig 1995: 68). Laut Seelig (1995: 68) ist es anzunehmen, dass die lyrische Evokation Rilkes entscheidend für die Entwicklung Hindemiths zum neoklassizistischen und kontrapunktischen Stil war.

Gedichte von Dehmel und Rilke erscheinen in zwei wichtigen Wendepunkten auch in der finnischen Musik. Mit seinem Liederzyklus *Opus 50 Sechs Lieder* zu Texten deutscher Lyrik (1906), – der zwei Dehmel-Vertonungen beinhaltet – antizipierte Jean Sibelius seine expressionistisch gefärbte Phase und sogar den finnischen musikalischen Modernismus der zwanziger Jahre (s. Abschnitt 2.1.5). Bei Einojuhani Rautavaara zählt sein Liederzyklus *Fünf Sonette an Orpheus* zu den fünf ersten der *Sonette an Orpheus* zu seiner Übergangsphase vom Neoklassizismus zur Dodekaphonie in den fünfziger Jahren.

Drei Gedichte Dehmels und eines von Rilke enthält Kaipainens kammermusikalisches Werk *Glühende Blumen des Leichtsinns* für Sopran und Streichquartett (1995). Es handelt sich um eine Auftragskomposition für das Sängerkunstfest in der Stadt Joensuu. Die vier Gedichte passen thematisch zusammen<sup>100</sup>. Dieses Werk beweist, dass der Vertoner die deutsche Lyrik gut kennt. Laut Dietrich Fischer-Dieskau (1997: 13) „wird der Komponist zum Leser und wählerischen Kenner im neuen Jahrhundert“. Laut Moser (1968: 51) steigen um 1900 die Qualitätsforderungen an die Textvorlagen, auch wenn sie nicht immer eingelöst werden. Die Komponisten bemerkten, dass das Gelingen einer Vertonung von der Textauswahl abhängen kann. Dadurch entstand laut Moser (Ebenda) ein bewusstes Verhältnis zum Dichter und zum Gedicht; der Liedkomponist wird „zunehmend literarischer Kenner“. Diese Tendenz ist in der finnischen Tradition der Vertonung zur deutschen Lyrik im 20. Jahrhundert zu sehen, besonders bei Rilke. Dafür spricht die große Anzahl der finnischen Rilke-Vertonungen in der Originalsprache.

Es fällt in der Bibliographie der finnischen Vertonungen zur deutschsprachigen Lyrik auf, dass Gedichte von Rilke in den 20er, 50er, 70er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts vertont worden sind, von Kilpinen auch in den 40er Jahren (Nikula 2001: 69f.). Den 20er und 50er Jahren ist gemeinsam, dass sich beide Jahrzehnte mit dem Modernismus verbinden. In den 20er Jahren beeinflusste der europäische Modernismus zum ersten Mal die finnischsprachige Lyrik ebenso wie die expressionistischen und atonalen Strömungen der europäischen Musik die finnische Musik. In den 50er Jahren

<sup>99</sup> Paul Hindemith erneuerte *Das Marienleben* in den Jahren 1936-1948.

<sup>100</sup> „Empfang“ („Aber komm mir nicht im Langen Kleid!/ komm gelaufen, daß die Funken stieben,/ beide Arme offen und bereit!“), „Aufblick“ („Über unsre Liebe hängt/ eine tiefe Trauerweide.“), „Übermacht“ („Wenn du fliehn willst, flieh! du kannst es noch:/ bald ist es auch für dich zu spät.“) von Dehmel, „Liebes-Lied“ („Wie soll ich meine Seele halten, daß/ sie nicht an deine rührt?“) von Rilke.

wurde der Modernismus sowohl in der finnischen Lyrik als auch in der finnischen Musik zum Maßstab (s. Abschnitt 2.1.5). Sowohl die Atonalität und Reihentechnik Schönbergs als auch die serielle Technik wurden in der Mitte der 50er Jahre in die finnische Musik übertragen. Auch die gesellschaftliche Atmosphäre wurde in beiden Jahrzehnten offener als in den Jahrzehnten des Ersten und des Zweiten Weltkrieges. Damit hängt vielleicht zusammen, dass ein Dichter an der Schwelle zur Moderne wie Rilke in Finnland eben in beiden Nachkriegsjahrzehnten übertragen wurde (s. Abschnitt 2.1.7).

Die 27 von Kilpinen vertonten Gedichte Rilkes gehören zu seiner neuromantischen, stimmungs- und gefühlvollen frühen Lyrik, die der Emotion und Intuition entspricht, mit der sich Kilpinen in die Welt der Dichtung vertiefte<sup>101</sup>. Von den frühen Gedichten an ist die wohllautende Sprache ein auffallender Zug der Lyrik Rilkes gewesen. Kilpinen betonte vor allem die Musikalität des Gedichtes. Das Gedicht sollte in künstlerisch anspruchsvoller Weise Musik enthalten<sup>102</sup>. In diesem Sinne ist es kein Zufall, dass Kilpinen für seine erste deutschsprachige Liedersammlung Texte von Rilke wählte<sup>103</sup>.

In den 20er Jahren vertonte Erkki Melartin sein einziges Rilke-Lied „So bin ich nur als Kind erwacht“ (1923–1924). Das Gedicht gehört ebenfalls zum Frühwerk Rilkes<sup>104</sup>. Sowohl Kilpinen als auch Melartin gehören eher zu den Traditionalisten als zu den Modernisten in der finnischen Musik (s. Abschnitt 2.1.4/Melartin, 2.1.6/Kilpinen). Kilpinen wollte sich jedoch sowohl von dem nationalromantischen Pathos als auch von dem farbenreichen finnischen Modernismus distanzieren. Melartin schwankte in seiner Orientierung zwischen Nationalromantik und Moderne. Dem Stil beider Komponisten entspricht eher die frühe stimmungsvolle Lyrik Rilkes.

Im ersten Entstehungsjahr der Rilke-Lieder Kilpinens (1923) war der Gedichtzyklus *Sonette an Orpheus* (1922) entstanden und die *Duineser Elegien* (1922) vollendet worden. Eine analytische und konstruktive Kompositionsweise wäre für die Vielschichtigkeit und Abstraktheit dieser späten Werke Rilkes wie auch für ihre zeichenhafte, verschlüsselte Sprache geeignet. Dadurch erklärt sich in großem Maße, dass weder Kilpinen noch Melartin späte Lyrik von Rilke vertonten. Die späte, abstrakte Lyrik Rilkes wurde erst in den 50er Jahren von

<sup>101</sup> Diese 27 Gedichte entstanden in den Jahren 1894–1897 und erschienen in den frühen Gedichtsammlungen Rilkes, in *Larenopfer* (Herbst 1895), *Wegwarten* (2.1./29.10. 1896), *Traumgekrönt* (Dezember 1896) und in *Advent* (Dezember 1897). Vier von den zum ersten Mal in *Wegwarten* erschienenen Gedichten wurden später in *Traumgekrönt* und ein Gedicht in *Advent* aufgenommen. (Stahl 1978: 56, 59-63, und Kommentare passim). In den *Ersten Gedichten* erschienen dann die Sammlungen *Larenopfer*, *Traumgekrönt* und *Advent* im Jahr 1913. (Stahl 1978: 60, Engel 1996, 628). Kilpinen hat die Fassung *Erste Gedichte* gekannt. In den Handschriften seiner Rilke-Lieder steht Erste Gedichte und die Seitennummer des jeweiligen Gedichtes.

<sup>102</sup> Karila [1968]: 52. Laut Karila war Kilpinen selbst der Meinung, dass die Kraft seiner Musik in ihrer Onomatopöie liegt: „Das Wort ist mir gleichbedeutend mit der Musik.“ „Mir gilt alle Sprache als Musik.“ Von Yrjö Kilpinen (Handschrift) zitiert nach Tauno Keiramo, Karila [1968], 53, 282.

<sup>103</sup> Seine ersten Lieder vertonte Kilpinen aus der Lyrik Nikolaus Lenaus (s. 2.1.6).

<sup>104</sup> „So bin ich nur als Kind erwacht“ wurde zum ersten Mal in der Gedichtsammlung *Das Stundenbuch* (Dezember 1905) veröffentlicht. (Stahl 1978, 163).

Einojuhani Rautavaara in die finnische Tonkunst eingebracht (*Fünf Sonette an Orpheus* 1954–55, s. Abschnitt 2.2, weiter im Kapitel 5).

In den 70er und 90er Jahren, die vom stilistischen Pluralismus geprägt waren, wurde die Lyrik Rilkes wieder zur Textvorlage gewählt. In den 70er Jahren vertonten Mikko Heiniö, Paavo Heininen und Einojuhani Rautavaara die Lyrik Rilkes, in den 90er Jahren neben Jouni Kaipainen wieder auch Rautavaara. Zu beachten ist, dass die Lyrik Rilkes nicht zu den am meisten ins Finnische übersetzten deutschen lyrischen Werken gehört. Es ist auch beachtenswert, dass die Lyrik Rilkes bis ins Jahr 2003 in Finnland häufiger musikalisch als sprachlich umgesetzt worden ist. Erst Ende 2003 erschien der ganze Zyklus *Die Sonette an Orpheus* in finnischer Übersetzung. Diese Veröffentlichung ist zweisprachig<sup>105</sup>.

Man kann sagen, dass die finnischen Rilke-Vertoner zu den „wählerischen Kennern“ zählen, wenn auch Kilpinen dabei auf die Hilfe des Sängers Helge Lindberg angewiesen war (s. Abschnitt (2.1.6)). Dafür spricht neben dem Werk *Glühende Blumen des Leichtsinns* von Kaipainen und den zwei Rilke-Zyklen Rautavaaras auch der Liederzyklus *Schatten der Erde* für Singstimme und Klavier von Paavo Heininen (1973), der drei thematisch zusammenpassende deutsche Gedichte enthält: „Abend“ von Andreas Gryphius, „Herbsttag“ von Rainer Maria Rilke und „Hälfte des Lebens“ von Friedrich Hölderlin (weiter im Abschnitt 7.2).

In den 90er Jahren war auch das Hauptwerk Rilkes, die *Duineser Elegien*, Textvorlage zweier finnischen Vertonungen. Neben Rautavaaras Komposition *Die erste Elegie* für gemischten Chor vertonte Jouni Kaipainen Ausschnitte aus der „Neunten Elegie“ zum vierten Teil seines Requiems *Des Flusses Stimme* Op. 54 für gemischten Chor (1996)<sup>106</sup>. Das Werk ist zweisprachig (Schwedisch–Deutsch) und vierteilig. Die vier Texte dieses Requiems sind wegen ihrer inhaltlichen Zusammengehörigkeit ausgewählt worden, aber nicht von Kaipainen selbst, sondern von dem englischen Komponisten Jeremy Parsons, dem dieses Werk auch gewidmet ist. Parsons gab um 1990 Jouni Kaipainen den Auftrag zu einem Requiem. (Das ist ein irdisches Requiem, aber nicht das einzige seiner Art<sup>107</sup>). Nach dem Tod von Parsons fühlte sich Kaipainen verpflichtet, diese Texte zu vertonen. Über die Gründe von Parsons' Textauswahl weiß auch er nichts. Von diesen Texten hatte Kaipainen nur die Textausschnitte aus der „Neunten Elegie“ erkannt, was für seine Rilke-Kenntnisse spricht. Von den Hintergründen der anderen Texte des Requiems – ein Gedicht des schwedischen Dichters Gunnar Ekelöf und Textauszüge aus Hermann Hesses *Siddharta* – hat Kaipainen erst von mir gehört. Das Requiem

<sup>105</sup> Rainer Maria Rilke 2003: *Sonetit Orfeukselle – Die Sonette an Orpheus*. Übersetzung von Liisa Enwald. TAI-teos. Im Oktober 2004 erschien R. M. Rilke Tahto Tahtojen – Der Große Wille. Übersetzung von Eve Kuismin. Bilder von Juha-Pekka Ikäheimo. Helsinki: Like kustannus. Auch diese Veröffentlichung ist zweisprachig.

<sup>106</sup> Die Welturaufführung fand in Finnland (Espoo) am 15. Oktober 2004 bei dem zwanzigjährigen Jubiläumskonzert von Tapiola Chamber Choir (Tapiolan Kamarikuoro) statt.

<sup>107</sup> Z. B. Erkki Salmenhaara: Requiem profanum für drei Solisten, Orgel und Streicher (1969). (Heiniö et al. 1994: 456).

enthält auch ein Gedicht der finnlandschwedischen Dichterin Solveig von Schoultz (weiter über die Textvorlage dieses Requiems im Abschnitt 5.6).<sup>108</sup>

Auch die Worte Einojuhani Rautavaaras beweisen, dass er zu den „Lesern und wählerischen Kennern“ der deutschen Lyrik gehört. Auf die Frage nach seinem Vertonungsprozess antwortete er wie folgt:

„Der Gehalt des Gedichtes ist von entscheidender Bedeutung. Der Gehalt ist der Ausgangspunkt des Tonmaterials. Das Hauptgewicht liegt auf der Atmosphäre, auf einer bestimmten Aura des Textes. Die Atmosphäre ist der Ausgangspunkt, auf dem die Intuition basiert. Wichtig ist, wie das Gedicht durch mich hindurchgeht“ (Interview mit Einojuhani Rautavaara 28.11.1995, Übersetzung Kaisu Nikula).

Auch Hermann Hesse gehört zu den in Finnland am meisten vertonten deutschen Dichtern (36 Vertonungen). Das Werk Hermann Hesses ist viel in die finnische Sprache übertragen worden. Diese Übersetzungstätigkeit war in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts besonders rege<sup>109</sup>. Es ging dabei aber nicht mehr nur um ein rein literarisches Phänomen, im Rahmen der deutsch-finnischen Kulturbeziehungen. In den 60er Jahren erreichte auch Finnland eine „Hesse-Welle“, die laut Parry (1998: 108) eher „ein internationales Phänomen“ war, das von den Vereinigten Staaten beeinflusst wurde. Das literarische Interesse an Hesses Schaffen scheint nichts mit dem musikalischen Hesse-Interesse in Finnland zu tun gehabt.

Zur Zeit des Zweiten Weltkrieges interessierte sich Yrjö Kilpinen für die humane Gedankenlyrik Hesses (Nummi 1968-1969: 26). Die Sammlung *Herbst* (8 Lieder) nach Gedichten von Hesse wurde 1942 vertont. Aus dieser Sammlung sprechen die Todesgefühle, die zwar ein zentrales Thema bei Kilpinen sind, aber die vielleicht auch den Stimmungen Kilpinens zur Zeit des Krieges entsprachen. Die Sammlung *Hochgebirgswinter Op. 99* (4 Lieder) entstand im Jahr 1954. Die fünf Lieder *Opus 78* und der Zyklus *Liederfolge Op. 97* (7 Lieder) sind undatiert. Laut Seppo Nummi sind Hermann Hesse und Josef Weinheber die letzten deutschsprachigen Dichter, die Kilpinen in den 40er und 50er Jahren vertonte. Seppo Nummi schreibt auch (Ebenda 19, 27), dass sich Kilpinen in seinen fünf letzten Lebensjahren mit der Lyrik Hesses und Weinhebers beschäftigte. Das Interesse Kilpinens an Hesse hatte kaum etwas

<sup>108</sup> Über die Hintergründe des Requiems von Kaipainen, Interview mit Kaipainen am 10. 12. 2003.

<sup>109</sup> Jänicke 1981: 268-290, z. B. *Der Steppenwolf* (übersetzt von Eeva-Liisa Manner 1952) wurde in den 70er Jahren mehrmals neu aufgelegt; 1969, -71, -74, -75, -76, -77. *Das Glasperlenspiel* war in den siebziger Jahren in Finnland auch ein Erfolg: Es wurde 1972 von Kai Kaila übersetzt und in den Jahren 1973, -74 und -75 neu aufgelegt. In den siebziger Jahren wurden mehrere Werke übersetzt: *Narziss und Goldmund* von Kai Kaila 1974 (spätere Auflagen 1975, -78), *Die Morgenlandfahrt* von Kai Kaila 1975 (1976), *Der Pfauenspinner und andere Erzählungen*. Auswahl aus 'Die Erzählungen' 1 u. 2 von Kai Kaila 1975, *Klein und Wagner. Kinderseele. Klingsors letzter Sommer* von Kai Kaila u. Eeva-Liisa Manner 1976, *Roßhalde* von Aarno Peromies 1976, *Gertrud* von Aarno Peromies 1977, *Der Flötenspieler. Gedichte aus den Jahren 1895-1941* von Anna-Maija Raittila 1977, *Märchen. Flötentraum. Piktors Verwandlungen* von Aarno Peromies 1978, *Kurgast* von Aarno Peromies 1978, *Unterm Rad* von Kai Kaila 1978, *Hermann Lauscher* von Kai Kaila 1979. Dazu erschienen mehrere Neuauflagen früherer Übersetzungen.

mit der finnischen literarischen Hesse-Tradition zu tun. In den 40er und 50er Jahren wurde das Schaffen Hesses nur im sehr geringen Maße ins Finnische übersetzt (Jänicke 1981: 268-278). Es ist anzunehmen, dass auch Kari Rydman ausgehend von seinen eigenen literarischen Interessen im Jahr 1957 zwei Gedichte von Hesse vertonte.

Nach den 40er Jahren wurden Gedichte Hesses in Finnland erst in den 90er Jahren auf Deutsch vertont<sup>110</sup>. Die acht Hesse-Vertonungen Toni Edelmanns (1993) wurden für das Tübinger Landestheater komponiert (Nikula 2001: 47). Die Hesse-Vertonung Jouni Kaipainens „Des Flusses Stimme klang voll Sehnsucht“ gehört zum gleichnamigen Requiem für gemischten Chor (vgl. oben). Die Hesse-Vertonungen Edelmanns und Kaipainens sind im Auftrag und für einen bestimmten Zweck entstanden. Es scheint, dass die meisten finnischen Hesse-Vertoner „Leser und wählerischer Kenner“ von Hesses Werk sind.

### 2.3.4. Zusammenfassende Betrachtung

Die Tradition der Vertonung deutscher Lyrik ruht in Finnland auf dem festen Boden der jahrhundertelangen, engen und vielseitigen deutsch-finnischen Kulturbeziehungen. Auch im finnischen Schulwesen war die deutsche Sprache bis in die 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts als erste fremde Sprache üblich. Wie es auch zu erwarten war, scheinen die finnischen Vertoner des 19. Jahrhunderts meistens traditionsgemäß die Dichter ausgewählt zu haben, die auch in der deutschen Liedtradition zur betreffenden Zeit oft vorkommen. Dabei scheint die Aneignung der deutschen Liedkunst durch die engen Verbindungen zur deutschen Kultur z. B. durch die Studienreisen der Komponisten wichtig zu sein. Die Vertoner haben sich auch aus irgendeinem persönlichen Grund für bestimmte Dichter entschieden oder sie sind von einem einzigen Gedicht angesprochen worden. Sowohl persönliche Berührungspunkte mit der deutschen Literatur als auch Übersetzungen in die finnischen Landessprachen haben finnische Vertoner angeregt.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts scheinen die finnischen Vertoner immer stärker zu „wählerischen Kennern“ der deutschen Lyrik zu werden. Das betrifft besonders die Komponisten, die nach dem Zweiten Weltkrieg tätig wurden. Aus diesem Grund konzentriert sich das analytische Interesse in dieser Arbeit vor allem auf die Vertonungen Einojuhani Rautavaaras. Er erweist sich als „Leser und wählerischer Kenner“ der deutschen Lyrik, aber wegen seiner stilistischen Entwicklung auch als sehr vielseitiger Komponist. So schließt sein Rilke-Schaffen Vergleichspunkte in sich ein.

Das besondere persönliche Verhältnis finnischer Komponisten zur deutschen Sprache und Literatur hat stets eine wichtige Rolle bei der Auswahl der Dichter und Gedichte gespielt. Fredrik Pacius (94 Vertonungen) und Edvin Weidenbrück (63 Vertonungen), die nach Yrjö Kilpinen (297) am meisten deutsche Lyrik vertonten, waren gebürtige Deutsche. Was die deutsche Kultur

<sup>110</sup> Im Jahr 1980 wurde „Huilunsoittaja“ (Flötenspieler, Übersetzung Anna-Maija Raittila) von Pekka Jalkanen auf Finnisch vertont. Heiniö et. al. 1994: 132.

angeht, wurde Kilpinen entscheidend von seinen literarischen Beratern, seinem Jugendfreund, dem finnisch-jüdischen Moses Pergament, sowie von dem schon erwähnten finnischen Sänger Helge Lindberg, die beide literarisch gebildet waren, beeinflusst. Mit der deutschen Dichtung kam Kilpinen als Achtzehnjähriger bei seinem ersten Auslandsaufenthalt, zu seiner Studienzeit in Wien in Kontakt. Beim Studium der deutschen Liedtradition von Schubert bis Wolf lernte er die deutschsprachige Lyrik kennen (Laitinen-Lau 1992: 17).

Die literarische Ausbildung des Vertoners spielt auch eine wichtige Rolle, wie bei Karl Collan. Bei Kari Rydman (9 Vertonungen) war die deutsche Sprache die dritte Sprache seiner Kindheit im Familienkreis (Rydman 2000: E-Mail an Kaisu Nikula). Toni Edelmann (69 Vertonungen) hat seinerseits viel mit deutschen Regisseuren gearbeitet und im Auftrag für bestimmte Produktionen deutsche Lyrik vertont.

Es gibt auch äußerliche Gründe, die bei der Wahl deutscher Lyrik als Textvorlage einer Vertonung eine Rolle spielen. Deutsche Lyrik wählen die finnischen Komponisten als internationalen Text aus (Buckbee 1988: 23). Mit deutschsprachiger Lyrik haben die finnischen Vertoner bessere Möglichkeiten, außerhalb Finnland ihr Liedschaffen und dadurch ihr Schaffen überhaupt bekannt zu machen. Laut dem in Finnland eingebürgerten deutschen Komponisten Olivier Kohlenberg (1957–) mögen auch viele finnische Sänger und Sängerinnen gerne deutschsprachige Lieder singen (Kohlenberg 2000: E-Mail an Kaisu Nikula); vielleicht aus demselben Grund wie die Komponisten, wenn die SängerInnen im Ausland ihre Karriere befördern wollen. Der deutschsprachige Raum spielt in der europäischen Kunstmusik immer noch eine zentrale Rolle.

Aus der Katalogisierung der finnischen Vertonungen deutscher Lyrik ergibt sich, dass im 19. Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts finnische Vertonungen im Allgemeinen in Deutschland herausgegeben wurden, besonders in Leipzig z. B. bei Breitkopf & Härtel, bei Röder oder bei Bote & Bock. Möglicherweise haben finnische Komponisten teilweise auch auf Wunsch ihres Verlegers deutsche Dichtung vertont (z. B. Sibelius s. Erkki Salmenhaara 2 1996: 441).

### 3 ÜBER RAINER MARIA RILKE IN DER MODERNE

Warum soll Rilke hier im Kontext der Moderne präsentiert werden? Rilke lässt sich ja im formalen Sinne zu den Spätromantikern zählen, weil er sich an die traditionellen sprachlichen Mittel: an die Regel der Syntax, die Interpunktion, noch stark an den Reim und an die Wie-Vergleiche, an die traditionelle Verstechnik und Strophe hielt (Stahl 1978: 16). Die dichterische Sprache Rilkes schreitet aber weit über die traditionelle Metaphorik hinaus. Seine Lyrik ist besonders reich an andeutenden Eigenschaften im Sinne Peirces, sie zeigt signifikative Unbestimmtheit und Offenheit, die viele verschiedene Deutungen erlaubt. Die enorm bildhafte künstlerische Sprache Rilkes verschleiert in ihrer Vieldeutigkeit den Inhalt. Besonders seine lyrische Sprache zeigt große poetisch-bildliche Evokationskraft. Die Sprache seiner späten Lyrik (*Sonette an Orpheus*) ist keine „Sprache der Wirklichkeit“, sondern „eine Sprache der Möglichkeit“ (Gerok-Reiter 1993: 506). Diese zeichenhafte verschlüsselte Sprache zeigt keine bestimmten Bedeutungen, sondern Ambivalenz. Rilke konzentrierte sich auf sein Ausdrucksmittel, auf das dichterische Wort. Aus diesem Grund, und ganz besonders aufgrund der Abstraktheit seiner späten Lyrik, gehört Rilke auch zur Moderne. Das frühe Werk Rilkes ist von der gefühlsbetonten subjektiven „Stimmungsmalerei“ bestimmt, aber durch das objektivierende symbolistische Schauen seines mittleren Werkes und durch sein vom expressionistischen geistigen Sehen und ontologischen Denken geprägtes spätes Werk steht Rilke fest im Paradigma der Jahrhundertwende und der klassischen Moderne. Aus diesen Gründen ist es angebracht, Rilke im Kontext der Moderne zu erläutern.

Die ganze Lebensführung Rilkes zeigt einen großen Individualismus, der für das Künstlertum der Moderne um die Jahrhundertwende 1900 charakteristisch war. Er gehörte zu den Bohemiens, die ganz anders als die Bevölkerung im Allgemeinen lebten, auch anders als die meisten Künstler. Er war verheiratet, aber lebte mit seiner Frau und seiner Tochter nur gut ein Jahr zusammen. Sein Leben war völlig seiner Dichtung gewidmet.



Rainer Maria Rilkes Biographie ist die eines Europäers: sie war weltoffen und weltbegegnend wie kaum eine seiner Zeitgenossen. (Broschüre des Insel Verlags 1996: S. 4).

Rilkes Europäertum ist auch in seiner dichterischen Entwicklung und Vielfalt sichtbar. Rilke kannte persönlich zahlreiche Literaten, bildende Künstler und Künstlerinnen, Musiker und Musikerinnen seiner Zeit. Er hatte große Sensibilität für die geistigen und künstlerischen Strömungen seiner Epoche. Auf seinen langen Reisen von Moskau bis nach Toledo, von Schweden bis nach Nordafrika wurde er mit der europäischen und auch ägyptischen Kultur vertraut.

Laut Donald A. Prater (1986: 11) erkannte Rilke selbst „die bedeutsame Wechselbeziehung“ zwischen seinem Leben und Werk. Dafür spricht besonders, dass er seinen umfangreichen Briefwechsel, der als ein Werk neben seinem eigentlichen Werk betrachtet werden kann, aufbewahrte und ihn in seinem Testament sogar zur Veröffentlichung bestimmte. Laut Ingeborg Schnack (1996: 1105) drückt Rilkes Briefwechsel deutlicher als sein Werk aus, in welchem Maße er Europäer war. Sein Briefwechsel ist nach wie vor eine unersetzliche Originalquelle der Rilke-Forschung. Die Rilke-Biographie Praters stellt anschaulich eben die Wechselwirkungen zwischen dem Leben und der Dichtung Rilkes dar. Eine andere umfassende Darstellung von Leben und Werk Rilkes ist die Biographie von Wolfgang Leppmann (1993), die den Dichter von seiner Dichtung ausgehend im Rahmen der gesellschaftlichen Gegebenheiten seiner Zeit erläutert. So ergänzen diese Biographien einander.

Das umfangreiche Schaffen Rilkes zeigt sich nicht nur stilistisch als vielfältig. Sein lyrisches Schaffen umfasst laut Stahl (1978: 8) mehr als zweieinhalbtausend Einzelstücke. Dazu schrieb Rilke Prosawerke, Dramen, Arbeiten unterschiedlichster Textart: Rezensionen, Besprechungen, Vorträge, Aufsätze, Offene Briefe, Monographien, Gutachten, Anzeigen, Aufzeichnungen, Anmerkungen, Zuschriften, Notizen, Geleitworte, Tagebucheintragen, Gedenkblätter, Briefe (Nalewski in: KA IV 1996: 751).

Neben seiner Muttersprache schrieb Rilke auch in fremden Sprachen: einige Gedichte in italienischer und russischer Sprache, vor allem aber in französischer Sprache (Stahl 1978: 8). Auch seine Lyrikübertragungen müssen erwähnt werden, besonders die der Dichtung Valéry's, die laut Fülleborn (KA II 1996: 767) „nach allgemeinem Urteil eigenschöpferische Leistungen Rilkes“ sind.

Die unruhige Lebensführung Rilkes scheint äußerlich im Widerspruch zu dem großen Umfang und der Vielfalt seines Schaffens zu stehen. Seine vielen Reisen in Europa haben jedoch sein Lebensgefühl und sein Werk tief beeinflusst. Darum kann Rilke als europäischer Dichter – und nicht nur ausschließlich als deutscher Dichter – bezeichnet werden. Zu diesem Europäertum prädestiniert ihn auch seine Herkunft aus dem multikulturellen Prag. Das ist in dem Sinne von großer Bedeutung, dass nach dem Zweiten Weltkrieg ein europäischer Dichter, bei dem das Deutschtum nicht so dominierend war, vielleicht leichter als ein deutscher Dichter Anklang außerhalb Deutschlands fand. Rilke war nicht so fest in die deutsche Tradition

eingebunden. Das hat wohl dazu beitragen können, dass seine Lyrik von den Komponisten der Nachkriegszeit gern zur Vertonung gewählt wurde.

Von seiner Studienzeit an war Rilke stets unterwegs. Durch das ständige Reisen erklären sich in großem Maße sowohl sein sehr umfangreicher Freundes- und Bekanntenkreis als auch sein fleißiger Briefwechsel. Nach dem Jahr, das Rilke mit seiner Familie lebte, korrespondierte er häufig auch mit seiner Frau.

Dieses Kapitel soll sich vor allem darauf konzentrieren, Rilkes Beziehung zur Moderne zu erläutern. In diesem Sinne sind einige Phasen in seinem Lebenslauf von besonderer Bedeutung: die Auseinandersetzung des jungen Rilke mit den Werken Friedrich Nietzsches und Arthur Schopenhauers, seine Renaissanceerlebnisse in Florenz, die Landschafts- und Kunsterlebnisse seiner Russlandreisen, die Begegnung mit der Worpsweder Landschaft und den dortigen Landschaftsmalern, die Pariser Zeit unter dem Einfluss Auguste Rodins und der Werke Paul Cézannes. Obwohl Rilkes Werk, vor allem sein mittleres Werk (1906–1910), von der bildenden Kunst beeinflusst wurde, lässt sich Rilke nicht eindeutig den künstlerischen und literarischen Strömungen seiner Zeit zuordnen, aber er ist auch nicht von seiner künstlerischen Umgebung getrennt. Um die Jahrhundertwende und am Anfang des 20. Jahrhunderts standen die verschiedenen Kunstarten in fruchtbarer Wechselwirkung miteinander. Aus diesem Grund wird auch Rilkes Verhältnis zu den französischen Dichtern der Moderne erläutert, von deren Arbeiten er während seiner Pariser Zeit beeinflusst wurde. Zu beachten ist aber, dass in Paris die Maler und die Dichter ihrerseits von dem Werk Richard Wagners beeinflusst wurden. Darüber wird im Abschnitt 3.2 geschrieben. Es gibt ja viele Tendenzen im künstlerischen Umfeld Rilkes, an die sich seine Lyrik nahe anschließt. Zunächst soll aber der Begriff „Moderne“ geklärt werden, wie er in dieser Arbeit verwendet wird.

### 3.1 Zum Begriff der „Moderne“

Um die „Moderne“ zeitlich und stilistisch bestimmen zu können, soll der Begriff „modern“ zuerst behandelt werden. Das lateinische Wort „modernus“, „neu(zeitlich)“ (Duden 1996: 1029) drückt das Gegenteil vom Alten aus. Als geschichtlicher Kontrastbegriff zu „alt“ ist das Wort „modern“ nicht mit einem einzigen und bestimmten Zeitabschnitt gebunden. Schon in der Renaissance wurden das Individuum, das individuelle Denken und die individuellen Leistungen des Menschen hoch geschätzt (s. Abschnitt 3.3). Geschichtlich gesehen war auch die Aufklärung im 18. Jahrhundert ein Projekt der Moderne. In der Aufklärung wurde die individuelle Freiheit betont. Durch ihre „Programmatik der Individualität“ (Kaiser 1991: I 23, 36) kann die Lyrik der Goethezeit als ein Modernitätsschub verstanden werden. Gerade die Vorstellung des Individualismus war auch in der Moderne um 1900 im Allgemeinen zentral.

Das Wort „modern“ lässt sich schwer zeitlich und/oder ästhetisch genau bestimmen. In der schnellen Folge der verschiedenen miteinander konkurrierenden antinaturalistischen „Ismen“, die alle Künste um die Jahrhundertwende 1900 durchdrangen, und letztendlich in den avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts verliert das Wort „modern“ an Geltung.

Laut Rolf Grimminger ist eben „das schneller gewordene Tempo der Zeit ohnehin eine Grundeigenschaft moderner Industriegesellschaften, die sie von den beharrenden Traditionen der Vergangenheit auch in literarischer Hinsicht unterscheidet“ (Grimminger et al. 1995: 19). Grimminger sieht die Basis der Modernität in der ganzen gesellschaftlichen Entwicklung des späten 19. Jahrhunderts, in dem die rasante industrielle Entwicklung begann, die individualisierte Hochkultur der Elite mit der Massenkultur zusammenstieß, und die ständigen Innovationen und ihr beschleunigtes Tempo alle Bereiche des Lebens prägten. Durch die gesellschaftliche Entwicklung lässt sich die Moderne der Jahrhundertwende zwar zeitlich und inhaltlich definieren, aber im Laufe des 20. Jahrhunderts verliert auch dieser Versuch, die Moderne zu definieren an Bedeutung.

Obwohl der Begriff „Moderne“ auf verschiedene Weisen verwendet werden kann, erscheint an dieser Stelle ein Begriffseinschränkung, die sowohl der Lyrik als auch der Musik um die Jahrhundertwende angemessen ist, sinnvoll. Die verschiedenen literarischen Strömungen der Moderne um die Jahrhundertwende standen ihrer zeitgenössischen Wirklichkeit distanziert gegenüber. Im Gegensatz zum rationalen Realismus und Naturalismus wandte sich die literarische Moderne dem Irrationalen zu. In der Musik entstand die Modernität teils innerhalb der Musik selbst, teils durch den Einfluss des malerischen Impressionismus. Zur Zeit der musikalischen Romantik und ganz besonders der Spätromantik wurde die Tonsprache immer chromatischer. Das führte letztlich zur Befreiung der traditionellen tonalen Funktionen und legte den Grund zum musikalischen Impressionismus. Dieser ist zwar noch nicht atonal, bringt aber die Tonalität an ihre äußersten Grenzen und steht auf der Schwelle der Modernität. Die musikalische Modernität ist also eher formal zu bestimmen.

Der literarische Symbolismus stellt eine Parallelerscheinung zum musikalischen Impressionismus dar. Wie die einzelnen Akkorde in der impressionistischen Musik, haben auch die einzelnen Wörter in der symbolistischen Lyrik ihren Eigenwert, unabhängig von Bedeutung und Zusammenhang. Der malerische Impressionismus diente als Modell für den musikalischen Impressionismus, der seinerseits der Lyrik als Modell bei dem Abstraktionsprozess diente. Die Modernität in der Lyrik entstand teils auch innerhalb der Lyrik, indem sie von der gegenständlichen Wirklichkeit und Rationalität, und dadurch von ihrer abbildenden Funktion distanzierte. Wie in der Musik wurden auch in der Lyrik die traditionellen Mittel befreit. Das sprachliche Zeichen wurde zum Selbstzweck, wie die musikalischen Zeichen, die auf sich selbst verweisen. So lässt sich die Modernität auch in der Lyrik sowohl inhaltlich als auch formal definieren. Die Konzentration auf die

Ausdrucksmittel und das Eigenleben der künstlerischen Mittel führten zur Abstraktion. Das „Wie“ wurde zum Inhalt der modernen Kunst, der Malerei, der Musik und der Lyrik. Diese Autonomie der künstlerischen Mittel wurde im malerischen Impressionismus angedeutet.

In dieser Arbeit werden eben die künstlerischen Strömungen, die sich auf die Ausdrucksmittel selbst konzentrieren, als modern aufgefasst. Das besagt genau, worum es sich im Schaffensprozess der „Moderne“ um die Jahrhundertwende handelte. Diese Auffassung gilt für die verschiedenen antinaturalistischen „Ismen“ der Jahrhundertwende. Sie lässt sich auch auf verschiedene Kunstarten – Malerei, Dichtung und Musik – anwenden.

### 3.2 Über die moderne Lyrik

Moderne Lyrik hat Hugo Friedrich (1985: 10f.) in seinem Buch „Die Struktur der modernen Lyrik“ nicht definieren wollen, sondern er schreibt: „Die Antwort mag sich aus dem Buche selber ergeben“. Friedrich ist jedoch einseitig, indem er die Moderne zu einer Epoche macht, die sich ästhetisch in Konfrontation zu früheren Epochen definieren lässt. Moderne lässt sich jedoch ästhetisch nicht eindeutig definieren, im Gegensatz etwa zur Renaissance oder zum Geniekult der Goethezeit. Friedrich unterscheidet die Begriffe „modern“ und „zeitgenössisch/gegenwärtig“. Friedrich nennt aber „die gesamte Epoche von Baudelaire an“ modern.

Mit zeitgenössisch oder gegenwärtig meint Friedrich lediglich Dichtungen des 20. Jahrhunderts. Demnach wird „modern“ von Friedrich als Kontrast zu der lange anhaltenden klassisch-romantischen Lyrik aufgefasst. Die Auffassungen Grimmingers (s. Abschnitt 3.1) und Friedrichs über die Moderne stimmen in dem Sinne überein, dass beide die Modernität als Kontrast zur althergebrachten traditionellen Kultur auffassen. Die Scheidelinie liegt im späten 19. Jahrhundert. Der Vorteil von Friedrichs Auffassung der Moderne liegt im Rahmen dieser Arbeit darin, dass sie auch für die Musik gilt. In der Musik wird die Modernität im allgemeinen eben für die Stilrichtungen verwendet, die sich von der klassisch-romantischen Strömung und von der Tonalität ablösen<sup>1</sup>.

Als Verdienst von Friedrichs „Struktur der modernen Lyrik“ ist es zu betrachten, dass er aus einem „Flickenteppich“ der verschiedenen „Ismen“ der

---

<sup>1</sup> Diese Stilrichtungen bilden die erste moderne Welle in der Musik um die Jahrhundertwende und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Als zweite Welle des Modernismus werden in der Musik die avantgardistischen Richtungen der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts aufgefasst. Als dritte Welle des musikalischen Modernismus können die sogenannten postmodernen Strömungen, in denen verschiedene Stile gleichzeitig und gleichberechtigt ohne ihren geschichtlichen Zusammenhang erscheinen, betrachtet werden. Im Bereich der Literatur spricht man von Moderne und Postmoderne. Die Postmoderne ist auch ein sehr vager Begriff, der in der Lyrik und in der Musik sehr unterschiedlich aufgefasst werden kann, der aber auch Gemeinsamkeiten in diesen Bereichen erkennen lassen kann (s. 2.1.7 Zitat von Hanns-Josef Ortheil).

Jahrhundertwende ein einheitliches Bild von der Entwicklung der modernen Lyrik geschaffen hat (Friedrich 1985: 292). In dieses Bild der „klassischen Moderne“ wurde Rilke nicht aufgenommen, was aber zum großem Teil daran liegt, dass Friedrich als Romanist eine stark auf die romanische Literatur bezogene Vorstellung von der lyrischen Moderne hat. Die Lyrik Rilkes, die formal in der Spätromantik wurzelt, aber durch ihre abstrakte Ausdrucksweise bis in die Moderne hinreicht, lässt sich aber mit dem Terminus „klassische Moderne“ bezeichnen. Besonders aus diesem Grund soll Rilke hier mit den französischen Dichtern der „klassischen Moderne“ in Zusammenhang gebracht werden. Die Begründer und Führungsgestalten der europäischen modernen Lyrik waren die Franzosen Charles Baudelaire (1821–1867), Arthur Rimbaud (1854–1891), Paul Verlaine (1844–1896), Stéphane Mallarmé (1842–1898) und Paul Valéry (1871–1945), von denen ausgehend Friedrich die Grundzüge der Lyrik der „klassischen Moderne“ erläutert. Verlaine wurde von Friedrich nicht in dem Maße wie die anderen Franzosen erörtert.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts gab es große Unterschiede innerhalb der Künste, aber die Vorstellung von Individualismus war im Allgemeinen zentral. Ein gutes Gedicht sollte individuell und originell sein, es sollte etwas sein, was es noch nicht gegeben hatte. In der Individualität, Originalität und im persönlichen Ausdruck war Charles Baudelaire der Bahnbrecher der modernen Lyrik mit seinem schon 1857 erschienenen Hauptwerk *Les fleurs du mal*. Dieser Gedichtband schließt sich zwar mit seinem erschütternden Stoff an die Horrorliteratur der Romantik an, die doch durch ihren Irrationalismus auf die Moderne verweist. Dieses Hauptwerk Baudelaires enthält Gedichte, in denen die Tendenz zum Dinggedicht und zur „nichts beschönigenden Sprache“ des „sachlichen Sagens“ Rilkes nachzuweisen ist, wie z. B. „Une Charogne“ (das Aas). Laut Fülleborn „gehört zum ‚sachlichen Sagen‘ bei Rilke vor allem eine nichts beschönigende Sprache für das Hässliche und Ekelerregende“ (KA I 1996: 912). Baudelaires *Les fleurs du mal* (Blumen des Bösen) ist ein Werk, das für seine Zeit etwas völlig Unerwartetes bot. Rilkes „Morgue“ (*Neue Gedichte*, KA I: 467f.) ist sowohl mit dem gleichnamigen Gedichtzyklus Gottfried Benns (1912)<sup>2</sup> als auch mit „Une Charogne“ von Baudelaire zu vergleichen. In diesen Gedichten wird das Hässliche durch künstlerische Phantasie ins Schöne verwandelt und dadurch ästhetisiert. Auch der Schockeffekt wird künstlerisch legitimiert. Das Mimetische wird zum imaginären Kunstgegenstand verwandelt. Die Einheit von Norm und Wirklichkeit ist in diesen Gedichten verschwunden. Diese Merkmale sind eben Eigenschaften eines modernen Gedichtes. Es trifft zu, dass die Moderne mit Baudelaire anfängt, wie Friedrich sagt.

Wie schon erwähnt, wurde Rilkes Lyrik in Paris vor allem von den bildenden Künsten stark beeinflusst. Aber am Ende des 19. Jahrhunderts beeinflusste Richard Wagners Werk seinerseits in Paris viel stärker die Dichter und Maler als die Musiker. Die ersten Wagnerianer in Frankreich waren eben Dichter. Wagner wurde von den Franzosen auch als Dichter rezipiert. Besonders die Musikdramen Wagners stellten für sie eine neue höhere Welt

<sup>2</sup> Benn: *Morgue*; „Kleine Aster“, „Schöne Jugend“, „Kreislauf“, „Negerbraut“, „Requiem“. (Liewerscheidt 1980: 17).

dar, fern von der Realität (Dümling 1981/82: 15). Die Dichter wollten Wirkungen erzielen, die vor allem von der Musik Wagners ausgingen (Ebenda 17). Wagner beeinflusste französische Dichter in erster Linie durch die Musik seiner Musikdramen, nicht durch deren Texte, die er selbst gedichtet hatte. Die Musik der Musikdramen Wagners unterstützt die Dichtung nicht nur, sondern hebt sie auf eine höhere Ebene, die durch das Wort allein nicht zu erreichen ist (Friedell 1989: 397).

In den Musikdramen Wagners ist die Leitmotivtechnik von großer Bedeutung. Die Leitmotive sind nicht nur musikalische Verbindungselemente, sondern sie fungieren auch als Signifikante für Personen, Ereignisse oder Gefühle des Dramas. Die Leitmotive haben in den Musikdramen Wagners eine Symbolfunktion. Von dieser Symbolik kann eine Verbindungslinie zur symbolistischen Dichtung gezogen werden. Die Symbolik führte in der Dichtung dazu, dass die lexikalische Bedeutung der Worte ästhetisch sekundär wurde. Das Wort wurde nicht mehr nur als Zeichen aufgefasst, sondern das Andeutende des Wortes wurde hervorgehoben. In der Dichtung wurde anstelle des Inhalts die Klanglichkeit wichtig. Die Musik Wagners beeinflusste durch die Symbolik inhaltlich und durch die Klanglichkeit technisch den französischen Symbolismus. Die Leitmotivtechnik führte in die Unendlichkeit, sowohl im musikalisch-technischen Sinne als auch im inhaltlichen Sinne. Sie führte in eine höhere Welt fern von der Realität. Die Leitmotive Wagners brachten in die Musik den mystischen, symbolistischen Aspekt, für den die französischen Dichter sich interessierten. Den musikalischen „Schleier“ mögen sie als suggerierendes Mittel empfunden haben. Aus dem Geiste der Wagnerschen Musik entstand eine antirealistische Kunstbewegung, die sich die Musik zum Muster nahm. Im Symbolismus sollte die Dichtung wie Musik klingen und wirken. Diese Musikalität sollte die Dichtung von der bloßen Literatur abheben. Wichtiger als die Wortbedeutung war die Klanglichkeit des Wortes. Die Darstellungsmittel sollten sich am Darzustellenden orientieren (Dümling 1981/82: 16). Im Symbolismus ging es mehr um Ahnbarkeit als um Definierbarkeit; worauf es ankam, waren die Nuancen.

Aus der inhaltlichen Orientierung der Dichtung an der Musik folgte eine Universalisierung der Kunstausbübung: Dichter begannen zu malen, Komponisten zu dichten usw. Die inhaltliche Orientierung der Dichtung an der Musik hatte einerseits die Verflüchtigung des poetischen Inhalts zur Folge. Andererseits erschienen neue „musikalische“ Inhalte, wie Beschreibung von Musikstücken oder synästhetische Wiedergabe von musikalischen Stimmungen. Die Lyrik Rilkes ist besonders von der Synästhesie geprägt, sowohl von den synästhetischen Wirkungen der bildenden Künste als auch der Musik. Aus der technischen Orientierung der Dichtung an der Musik folgte eine artistische Spezialisierung auf das eigene Handwerk (Dümling 1981/82: 20). Diese beiden Tendenzen sind auf das Wagnersche Gesamtkunstwerk zurückzuführen. Das Gesamtkunstwerk bedeutet bei Wagner die Einheit der Dichtung, des Dramas und der Musik. In dieser Einheit sollten diese drei Künste ihr höchstes Niveau erreichen.

Unter dem Einfluss der Musik wurde das Hauptgewicht sprachlicher Gestaltung vom Semantischen zum Klanglichen verschoben. Es entstand ein neues Verständnis von der Sprache als künstlerischem Mittel. Die gesellschaftlich-konventionelle Bedeutung von Sprache wurde als Hindernis für die „reinen“ Kunstempfindungen aufgefasst. Ein wichtiges Vorbild auf dem Wege zur klanglichen Neuerung der Sprache war der Dichter Wagner. Wegen der sprachlichen Distanz der Franzosen wurde die Aufmerksamkeit auf die technischen Momente der Sprache gerichtet (Dümling 1981/82: 21). Im Symbolismus wurde einerseits die dem Gedicht eigene Musikalität hervorgehoben und als Teilbereich in die Dichtung integriert (Ebenda 73). Andererseits wurde die kommunikative Funktion der Sprache in den Hintergrund gedrängt. Die Ausdrucksweise, der individuelle Stil wurde gegenüber dem Inhalt hervorgehoben (Dümling 1981: 55). Das Ziel Mallarmés war die musikhaltige und musikalisch strukturierte Dichtung, die Klang, Struktur und Magie der Musik in sich integriert (Osthoff 1989: 2).

Die musikalisch-rauschhafte Wirkung, nach der gestrebt wurde, ist so zu verstehen, dass es möglich wäre mit den Vokalen und Konsonanten einen gefühlsmäßigen Sinn zu vermitteln, ohne genaue Begriffe zu verwenden. Dieselbe Wirkung, wie mit den Begriffen, könnte durch den Klang der Vokale und der Konsonanten ohne semantische Bedeutung gefühlt werden. Demnach wäre es auch möglich, ein symbolistisches Gedicht ohne Beherrschung der betreffenden Sprache rein aus dem Sprachklang heraus zu verstehen. Man versuchte in der Dichtung Bedeutungen nicht durch die Begrifflichkeit, sondern durch die Klanglichkeit zu vermitteln. Dichtung wurde als „durch die Klanglichkeit Bedeutungen suggerierendes Rauschmittel erfahren“ (Dümling 1981/82: 23). Die Fähigkeit der Musik, Assoziationen zu erwecken und auf das Unbewusste einzuwirken, war für die Symbolisten von großer Bedeutung. Das Andeutende und Klangliche des Wortes, wie auch das Klangliche der Musik, symbolisieren tiefere Bedeutungen (Dümling 1981/82: 18). Im Symbolismus wurde das suggestive Ansprechen des Unbewussten als Ziel gesetzt. In diesem Sinne nähert sich der Symbolismus dem Expressionismus. Dazu waren musikalische Mittel hilfreich. Mystik, Symbolik und Nuancen im Sprachklang waren Mittel des dichterischen Symbolismus (Dümling 1981/82: 51).

### 3.3 Moderne bei Rilke

Rilkes Dichtung wurzelt in einem künstlerischen Kontext, in dem verschiedene „Ismen“ wie Impressionismus, Symbolismus, Ästhetizismus, Jugendstil und Expressionismus vorherrschen. Die vier erstgenannten Begriffe sind nicht scharf voneinander zu trennen. Teilweise decken sie sich auch.

Der Impressionismus bemühte sich in erster Linie um stilistische Fragen, um das Wie. Es handelte sich vor allem um Eindruck. Indem die künstlerischen Ausdrucksmittel an sich immer wichtiger wurden, lösten sich die Kunstgattungen von der Bezeichnungsfunktion. Darin unterschied sich der

Symbolismus von dem Impressionismus. An die Stelle der Bezeichnungsfunktion trat im Symbolismus die Verweiskfunktion, die eben für die gesamte Lyrik Rilkes charakteristisch ist.

Es handelte sich auch nicht mehr um die Wiedergabe von Stimmungen und Eindrücken. Der Symbolismus zielte stattdessen auf die seelische Tiefe ab, den subjektiven Ausdruck von Empfindungen. In dem Sinne ist der Symbolismus das Bindeglied zwischen Impressionismus und Expressionismus. In der symbolistischen Malerei wurde nach der individuellen und „abstrahierenden Bildsprache“ (Krauß 1995: 83) gestrebt. In der Lyrik bedeutete das eine Absage an Alltagssprache und an Erlebnislyrik. Die Abkehr von der Erlebnislyrik bedeutete bei Rilke, dass er „zunehmend auf direkte Ich-Aussprache verzichtete“ (Engel KA I: 663). Das Stoffliche an sich war den symbolistischen Künstlern nicht wichtig, es diente als „Vorwand“ zum subjektiven Ausdruck.

Der Jugendstil schöpfte seine Anregungen aus dem Symbolismus, dem er formal und inhaltlich nahe steht. Durch das Bemühen um einheitliche Formensprache unterschied sich der Jugendstil von dem Symbolismus. Der symbolhaft-ornamentale Jugendstil strebte nach Schönheit und Harmonie, nicht nach der Beschönigung, wie der verfeinerte und artifizielle Ästhetizismus, der sich der Welt der Träume und Sehnsucht zuwandte. Dem Ästhetizismus blieb Rilke schon von Anfang an im geistigen Sinne fremd. Von einer ästhetisierenden Selbstverfeinerung kann man bei seinem mittleren Werk wirklich nicht mehr sprechen. Dem Symbolismus und dem Jugendstil war die antinaturalistische werkimmanente Gestaltung gemeinsam. Diese Gestaltungsweise ist auch für Rilke charakteristisch.

Das späte Werk Rilkes<sup>3</sup> fällt zeitlich größtenteils mit dem Jahrzehnt des lyrischen Expressionismus (1910–1920) zusammen. Das Hässliche, Fremde, Schockierende und Ekelerregende gehören zu den bevorzugten Themen des Expressionismus. Auf expressionistische Züge weist schon der frühe Rilke hin, z. B. „Ich bete wieder, du Erlauchter“ (entstanden 1901, KA I: 202f.). In der Menschenschilderung erinnert dieses Gedicht sogar an Gottfried Benns expressionistische *Morgue*-Gedichte (s. Abschnitt 3.2). In seiner mittleren Werkphase antizipierte Rilke den Expressionismus mit Gedichten wie dem im Abschnitt 3.2 erwähnten „Morgue“ und „Leichen-Wäsche“ (*Der Neuen Gedichte anderer Teil*)<sup>4</sup>.

Der Begriff Wirklichkeit/Realität erhielt auch durch die neuen Erkenntnisse im Bereich der Geistes- und Naturwissenschaften (z. B. Freud, Einstein) neuen Inhalt. Die Wirklichkeit bedeutet weit mehr als „das unmittelbar Sichtbare“ (Krauß 1995: 86). Das verlangte vom Menschen eine neue, abstraktere Denkweise. Von den traditionellen Denkmustern der Wirklichkeit löste sich Rilke unter der Wirkung der Kunst Cézannes. Auf die

<sup>3</sup> Das späte Werk Rilkes wird von Engel und Fülleborn in zwei Phasen geteilt: das späte Werk 1910–1922 und das späteste Werk 1922–1926. Dabei steht die Zäsur zwischen dem Elegien-Zyklus und den *Sonetten an Orpheus*. (KA II: 703).

<sup>4</sup> „Morgue“: entstanden 1906, KA I 1996: 467f. „Leichen-Wäsche“: entstanden 1908, KA I: 540.



Forderung nach abstrakterer Denkweise antworteten im künstlerischen Bereich die Expressionisten, indem sie sich vom Wahrgenommenen zum Unsichtbaren wendeten. Zum Programm der expressionistischen Maler wurde es, „das Unsichtbare sichtbar“ (Ebenda) zu machen. Im literarischen Bereich bedeutet es, das Unsagbare zu sagen. Das gilt besonders für den späten Rilke.

Rilke hat Anteil am geschichtlichen Übergang von der symbolistischen Kunst der Jahrhundertwende zur abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts. Rilkes Lyrik lässt sich als „symbolistisch-abstrakte Wortkunst des 19. und 20. Jahrhunderts“<sup>5</sup> definieren. Rilke scheint geistesgeschichtlich zunächst der Erbe der Jahrhundertwende zu sein. Durch die symbolistische Ausdrucksweise bewältigte Rilke auch den Aufbruch zum Expressionismus. Durch den abstrakten Bezug seiner späten lyrischen Sprache zu der sichtbaren Welt ist Rilke in die weiteren Zusammenhänge der Wortkunst des 20. Jahrhunderts mit einbezogen. Dadurch hat Rilke sowohl im Paradigma der Jahrhundertwende als auch in dem der modernen Kunst seinen festen Platz.

### 3.3.1 Rilkes eigene Einschätzung

#### 3.3.1.1 Auseinandersetzung mit den Werken Nietzsches und Schopenhauers

Der geistige Raum der Jugendzeit Rilkes war von der Philosophie Arthur Schopenhauers (1788–1860) und Friedrich Nietzsches (1844–1900) geprägt<sup>6</sup>. Durch ihren Bruch mit den früheren Welterklärungssystemen, mit der Metaphysik und der modernen Naturwissenschaft wurden diese Philosophen zu Wegbereitern der Moderne. Beiden war der Glaube daran gemeinsam, dass die Welt in ihrem innersten Wesen nicht von Geist oder Ideen, sondern vom Willen beherrscht ist. Aber zu diesem Willen verhielten sich diese Philosophen verschieden. Bei Schopenhauer führte der unvernünftige, ziellose und triebhafte „Weltwille“ zur pessimistischen Weltanschauung. Während Schopenhauer nach der Erlösung von dem sinnlosen Leben strebte, forderte Nietzsche die Bejahung dieses Willens. Sie entschieden sich aber beide für die Kunst, die für Schopenhauer eine Erlösung aus dem Weltwillen bedeutete<sup>7</sup>. Nietzsche spürte das Lebensbejahende in der antiken griechischen Tragödie – in der das Apollinische (Ordnung und Harmonie) und das Dionysische (das Rauschhafte) im Gleichgewicht waren – und in seiner eigenen Zeit in den Opern Richard Wagners (Parry 1993: 136f.). Auch für Rilke war die Kunst im Sinne der Weltanschauung von zentraler Bedeutung. Die Kunst, und besonders die Dichtung, war auch für ihn eine Erlösung und Bejahung: Erlösung aus den eigenen Lebenskrisen<sup>8</sup> und Bejahung des dionysischen des Lebensgefühls. Die

<sup>5</sup> Bezeichnung für die Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart von Fülleborn 1973: 328.

<sup>6</sup> Der geistige Raum von Rilkes Jugend wird von Engel genauer erklärt (KA I: 612ff.).

<sup>7</sup> Die zwei anderen Wege sind der ethische (die mitleidige Liebe für Leid) und der religiöse Weg (der Weg des Heiligen). s. Gössmann 1970: 112f.; Parry 1993: 105.

<sup>8</sup> Zum Beispiel die Jahre des späten Werkes waren sowohl biographisch als auch werkgeschichtlich genommen eine Krisenzeit Rilkes. Dahinter steckten vielfältige

Kunst eröffnete sich der ganzen Fülle des Lebens. So trat sowohl bei Schopenhauer als auch bei Nietzsche und Rilke wenigstens zum Teil an die Stelle der Metaphysik die Kunst.

In dem frühen Gedicht Rilkes „Trotzdem“ (im Gedichtband *Larenopfer*, 1895) wird Schopenhauer im zweiten Vers der ersten Strophe direkt genannt. Laut Engel (KA I: 642) ist die Formel ‚Kerker voller Trauer‘ nicht als direktes Zitat nachzuweisen. Es drückt aber den Schopenhauers Gedanken von Lebensleiden aus, das aus dem triebhaften Weltwillen entsteht.

Manchmal vom Regal der Wand  
hol ich meinen Schopenhauer,  
einen ‚Kerker voller Trauer‘  
hat er dieses Sein genannt.

So er recht hat, ich verlor  
nichts: in Kerkereinsamkeiten  
weck ich meiner Seele Saiten  
glücklich wie einst Dalibor. (KA I: 33).

Mit den zwei letzten Versen schließt sich Rilke an die tschechische Tradition der „Dalibor“-Legende an. Es handelt sich jedoch nicht nur um die Tradition, sondern auch um eine Chiffre der Lyrik Rilkes. Nach der tschechischen Legende bezaubert der gefangene Ritter Dalibor die Kerkermeister durch sein Geigenspiel (Engel KA I: 642). Das ist mit dem Orpheus-Motiv Rilkes zu vergleichen. Ebenfalls bezaubert der singende Orpheus des ersten Sonetts der *Sonette an Orheus* die ganze Schöpfung, die Bäume und die Tiere.

Im Nietzsches Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* fand Rilke Unterstützung sowohl für seine Auffassung von der Musik als „dem großen Rhythmus des Hintergrunds“ als auch für seine Anschauung von dem Mythos. Seine ästhetische Vorstellung von dem Stoff als bloßem Vorwand für den Künstler wurde ebenfalls vom oben erwähnten Werk Nietzsches bekräftigt. (Nalewski, KA IV 1996: 837f.).

Sowohl Nietzsche als auch Rilke spürten das Fehlen des Mythos am Ende des 19. Jahrhunderts. Das Unbewusste des Menschen wurde durch die Psychoanalyse Sigmund Freuds (1856–1939) enthüllt und dadurch entmythologisiert. Das mythische Bewußtsein war schon früher zum Forschungsgegenstand im Bereich der anthropologischen und kulturgeschichtlichen Wissenschaften geworden (Tarasti 1994: 57). Das Fehlen des Mythos wird von Rilke am Ende der zweiten *Duineser Elegie* (1912) ausgedrückt:

---

Gründe: weltanschauliche und poetische Widersprüche, ein widersprüchliches Lebenskonzept und nicht am wenigsten der Eindruck des Ersten Weltkrieges. Auch die deutsche Dichtergeneration der Jahrhundertwende wurde in die Erschütterung des eruptiven Expressionismus hineingezogen.

[...] Und wir können ihm nicht mehr  
nachschaun in Bilder, die es besänftigen, noch in  
göttliche Körper, in denen es größer sich mäÙigt: (KA II: 207)<sup>9</sup>

Mit dem Fehlen des Mythos fiel ein Gestaltungsprinzip der Kunst aus. Die Kunst musste selbst die Gestaltungsaufgabe übernehmen. Ebenso wie der wissenschaftliche Diskurs danach strebte, die mythische Wirklichkeit mit Hilfe der wissenschaftlichen Methodik zu rekonstruieren<sup>10</sup>, musste auch die Kunst es mit den eigenen Mitteln tun. So hat der Wegfall des Mythos seinen Beitrag zur Entstehung der modernen Kunst geleistet. Aufgabe der modernen Kunst wurde es, einen neuen künstlichen oder künstlerischen Mythos zu schaffen. In der modernen Kunst wird dies durch die Abstraktion erreicht. Vielleicht liegt die Vorliebe der modernen Vertoner der Nachkriegszeit für die Lyrik Rilkes eben in ihrem mythischen Gehalt. In den *Sonetten an Orpheus* entsteht die mythische Ebene durch die abstrahierte Sprache. In diesem Sinne hat Rilkes Rückgriff auf den Orpheus-Mythos auf die Abstraktionstendenz seiner späten Phase mitgewirkt.

### 3.3.1.2 Zu den Renaissanceerlebnissen

Wie relativ der Begriff „modern“ sein kann, kommt auch in den Worten Rilkes zum Ausdruck, wenn er in Dante den ersten „Ahnherrn“ des modernen Dichters sieht. Er schreibt in seinem Vortrag „Moderne Lyrik“ (1898 in: KA IV: 61-86) wie folgt:

Sehen Sie: seit den ersten Versuchen des Einzelnen, unter der Flut flüchtiger Ereignisse *sich selbst zu finden*, seit dem ersten Bestreben, mitten im Gelärm des Tages hineinzuhorchen bis in die tiefsten Einsamkeiten des eigenen Wesens, - giebt es eine *Moderne Lyrik*.

Uns das ist – bitte erschrecken Sie nicht – etwas seit dem Jahre 1292. Dieses ist das Jahr aus dem Advente der großen Renaissance, in welchem Dante die einfache Geschichte seiner ersten, jungen Liebe in der *Vita nuova* erzählt. (KA IV 1996: 61f.).

Diese Worte lassen erkennen, dass Rilke „sich selbst zu finden“, „hineinzuhorchen bis in die tiefsten Einsamkeiten des eigenen Wesens“, als Hauptaufgabe der modernen Lyrik betrachtet. Solcher Glaube an die eigene Kraft des Menschen trat zum ersten Mal eben in der Renaissance hervor (s. Abschnitt 3.1). In diesem Sinne war die Renaissance der Anfang des Individualismus. Auch der folgende Abschnitt des Vortrags ist sehr aufschlussreich.

Daß darin die große, vielleicht mächtigste Bedeutung der Lyrik besteht, daß sie dem Schaffenden ermöglicht, unbegrenzte Geständnisse über sich und sein Verhältnis zur Welt abzulegen, kann nur von einer Zeit erkannt werden, welche fühlt, daß sie etwas

<sup>9</sup> Laut Engel drücken diese Verse „eine präzise Benennung der apollinischen Gestaltungsaufgabe, die einst der Mythos leistete und die heute der Kunst zufällt“. KA II: 634.

<sup>10</sup> Tarasti 1994: 57. Tarasti weist weiter auf Etienne Fuzellier hin: Fuzellier Etienne 1939: „Les mythes“, *Cahier du Sud Le retour aux mythes grecs*, Aoûlt, Marseille.

eingestehen will. [...] nur junges Beginnen hat etwas zu bekennen und nur der Anfang ist auch vertrauensvoll genug, um aufrichtig, ohne Falsch zu verraten, wie ihm zumute ist. Dante steht an der Schwelle der großen Renaissance, und ich möchte, daß Sie es Alle empfänden, wie dieses reiche junge Dichtergeschlecht, von welchem heute die Rede ist, schön und stark am Rande einer in hundert Sinnen neuen Zeit wartet und wie die Ahnungen künftiger Ziele in seinen Liedern ebenso mächtig anklingen wie die herrlichen Tage des Cinquecento vorausgeföhlt sind in den Seherworten der *Divina Comedia*. (KA IV 1996: 67).

Diese Worte Rilkes drücken auch das aus, dass „modern“ im ästhetischen Sinne für verschiedene Perioden gelten kann.

Mitte April 1898 kam Rilke in Florenz an, wo er sich an Ort und Stelle mit der Malerei und Architektur der Frührenaissance bekannt machte. Dabei waren ihm seine früheren kunstgeschichtlichen Studien von Nutzen. Im Mai fuhr Rilke nach Viareggio weiter, wo er für drei Wochen blieb. Dort redigierte er sein *Florenzer Tagebuch* über seine Kunstbetrachtungen<sup>11</sup>. Bei seinem Aufenthalt in Florenz lernte Rilke Heinrich Vogeler kennen, der ihn zu einem Besuch in Worpswede einlud (Leppmann 1993: 116ff.). Die Worpsweder Zeit Rilkes wurde dann zu einer der wichtigsten Phasen in seiner dichterischen Entwicklung.

Nach der Florenz-Reise entstanden im Sommer oder im Herbst 1898 die „Notizen zur Melodie der Dinge“ (KA IV: 113), die wie folgt enden:

Und gerade die Einsamsten haben den größten Anteil an der Gemeinsamkeit. Ich sagte früher, daß der eine mehr, der andere weniger von der breiten Lebensmelodie vernimmt; dem entsprechend fällt ihm auch eine kleinere oder geringere Pflicht in dem großen Orchester zu. Derjenige, welcher die ganze Melodie vernähme, wäre der Einsamste und Gemeinsamste zugleich. Denn er würde hören, was Keiner hört, und doch nur weil er in seiner *Vollendung* begreift, was die anderen dunkel und lückenhaft erlauschen.

Die in diesem Abschnitt erscheinenden musikalischen Metaphern drücken die für die Moderne der Jahrhundertwende 1900 charakteristische Synästhesie aus. In diesen Worten kommt auch die Einsamkeit des vereinzelteten Künstlers, die bei Rilke ein Kennzeichen der wahren Kunst überhaupt, nicht nur der Kunst der Renaissance und der Moderne ist, zum Ausdruck. Aus dem oben zitierten Abschnitt ist ablesbar, dass neben der Einsamkeit auch die Gemeinsamkeit des vereinzelteten Menschen von Rilke betont wurde. Dadurch schreibt er der Kunst auch eine soziale Funktion zu, die laut Engel seit seiner Rückkehr aus Italien immer stärker wurde:

„Sie soll die vereinzelteten Menschen der Moderne nicht nur vom Äußerlichen weg auf die ‚Tiefe‘ ihrer Seele verweisen und sie mit deren ‚Leben‘ bekanntmachen und aussöhnen, sondern sie soll aus diesen Einzelnen auch eine neue Gemeinschaft formen.“ (KA I: 697).

Laut Engel versucht Rilke das durch den Mythos zu erreichen (Ebenda). Wie das vollzogen wird, wird unten erläutert.

<sup>11</sup> Leppmann 1993: 121. Das *Florenzer Tagebuch* wurde als Reisebericht für Lou Andreas-Salomé geschrieben. *Tagebücher aus der Frühzeit*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, 1942: 5.

Diente bei Rilke die Dichtung als Erlösung aus seinen Lebenskrisen und als Bejahung des triebhaften Weltwillens, so diente sie durch den erneuerten Mythos auch als ein „Einheitsgrund der Welt“. Laut Engel (KA I: 738f.):

„Neu` ist diese Mythologie [...], weil ihre Bilder nicht im einzelnen geglaubt werden müssen; in ständigen Metamorphosen deuten sie auf das hin, was kein einzelnes für sich adäquat ausdrücken kann. Als freie Kreation, die zugleich weiß, daß der Grund ihrer Kreativität die allem Seienden gemeinsame Schöpfungskraft ist, verbindet die ‚Neue` Mythologie subjektive Freiheit mit einer Rückbindung des Individuums an das Ganze – und ist gerade darin ein Abbild des Kosmos als eines ‚gesetzlich organisierten Wechsels zwischen Individualität und Universalität‘<sup>12</sup>.

Der erneuerte Mythos fungiert bei Rilke nicht nur als Gestaltungsprinzip an der Stelle des alten verlorenen Mythos, sondern sein Rückgriff auf den Mythos liegt in großem Maße darin, dass sich der vereinzelt Mensch der Moderne durch den Mythos an das Ganze anschließen kann.

Der Aufenthalt in Florenz diente Rilke vor allem zur Selbstfindung als Dichter. Das tritt in seinem *Florenzer Tagebuch* deutlich zutage.

Siehe: ich habe geglaubt, ich werde eine Offenbarung mit heimbringen über Botticelli oder über Michelangelo. Und ich bringe nur eine Kunde mit – von mir selber, und gute Nachrichten sind es. (*Tagebücher aus der Frühzeit*, 1942: 40f.).

In der Einleitung zu *Worpswede* schreibt Rilke über den landschaftlichen Hintergrund der Renaissancemalerei.

Diese Landschaft, die sich im Hintergrund umbrischer und toskanischer Bilder ausbreitet, ist wie eine leise, mit einer Hand gespielte Begleitung, nicht von der Wirklichkeit angeregt, sondern den Bäumen, Wegen und Wolken nachgebildet, die eine liebliche Erinnerung sich bewahrt hat. Der Mensch war die Hauptsache, das eigentliche Thema der Kunst und man schmückte ihn, wie man schöne Frauen mit edlen Steinen schmückt, mit Bruchstücken jener Natur, die man als Ganzes zu schauen noch nicht fähig war.

Es müssen andere Menschen gewesen sein, welche, an ihresgleichen vorbei, die Landschaft schauten, die große, teilnahmslose, gewaltige Natur. (KA IV: 312f.)

Diese Art und Weise, die Natur „als Ganzes zu schauen“, war wichtig für die spätere Entwicklung von Rilkes Lyrik. In diesem Zitat taucht aber wieder eine musikalische Metapher auf. Der landschaftliche Hintergrund der Renaissancemalerei mag Rilke beeinflusst haben, aber zum Erlebnis wurde ihm die Landschaft erst während seiner Russlandreisen<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Die von Rilke zitierte Stelle wurde von Engel in Friedrich Schlegels *Über die Philosophie* wörtlich nachgewiesen.

<sup>13</sup> Nach Russland machte Rilke zwei Reisen. Die erste Reise nach St. Petersburg und Moskau fand 25.4.–18.6.1899 statt. Die zweite Reise, die nach Moskau, Kiew, Jarosláwl und St. Petersburg ging, fand 7.5.–24.8.1900 statt. (Engel KA I: Deutungsaspekte Rilke und Rußland S. 732ff.).

### 3.3.1.3 Landschafts- und Kulturerlebnisse in Russland und in Worpswede

Das Gedicht „Du meinst die Demut“ (*Das Stunden-Buch*, Zweites Buch „Das Buch von der Pilgerschaft“ 1901, KA I: 215f.) enthält Anklänge an die russische Landschaftserlebnisse, besonders an Rilkes Fahrt mit einem Schiff den Wolgafluss entlang nach Jaroslawl, die ein Höhepunkt der zweiten Reise war. Das gewaltige Landschaftserlebnis dieser Reisen zusammen mit seinen weiteren Landschaftserlebnissen bei den Worpsweder Landschaftsmalern hatte letztlich zur Folge, dass Rilke selbst tief in das Innere der Dinge schauen lernte, was für sein mittleres Werk ganz entscheidend war.

Am 27.8.1900, kurz nach der Rückkehr von seiner zweiten Russlandreise, fuhr Rilke zu Heinrich Vogeler nach Worpswede, das er 1898 zum ersten Mal besucht hatte. Er schloss Bekanntschaft mit den Worpsweder Künstlern, z. B. mit der Malerin Paula Modersohn-Becker und der Bildhauerin Clara Westhoff, seiner künftigen Frau. Rilke wurde beauftragt, ein Buch über die Worpsweder Maler zu schreiben. Aufgrund seiner früheren kunstgeschichtlichen Studien und seiner persönlichen Bekanntschaft mit den Worpsweder Malern hatte Rilke gute Voraussetzungen, diesen Auftrag aufzunehmen. Im Mai 1902 wurde die Monographie *Worpswede* geschrieben. Sie besteht aus einer umfangreichen Einleitung und den fünf Monographien über Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende und Heinrich Vogeler<sup>14</sup>.

Rilkes Erfahrung von der übermenschlichen Größe und Unberührtheit der russischen Landschaft setzt sich bei den Worpsweder Landschaftsmalern fort. Das besagen Rilkes eigene Worte an Lou Andreas-Salomé im Brief am 1.8.1903, in dem er eine Einschätzung seines *Worpswede* –Buchs gibt.

[...]; blieb nur das Land und was an Größe von ihm ausgeht. Ich wußte damals es groß zu sehen, und das half mir [...] auch noch, daß der gegebene Vorwand mich zwang, vieler Dinge Klang zu sein.<sup>15</sup>

In der Einleitung von *Worpswede* drückt Rilke die Empfindung der Fremdheit der Landschaft, und die Empfindung der Einsamkeit eines vereinzelt Menschen gegenüber der Natur, aber auch die Zusammengehörigkeit des Menschen mit der Natur aus.

Denn gestehen wir es nur: die Landschaft ist ein Fremdes für uns und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen, und unter Bächen, die vorübergehen. Allein mit einem toten Menschen, ist man lange nicht so preisgegeben wie allein mit Bäumen. Denn so geheimnisvoll der Tod sein mag, geheimnisvoller noch ist ein Leben, das nicht unser Leben ist, das nicht an uns teilnimmt und, gleichsam ohne uns zu sehen, seine Feste feiert, denen wir mit einer gewissen Verlegenheit, wie zufällig kommende Gäste, die eine andere Sprache sprechen, zusehen. Freilich, da könnte mancher sich auf unsere Verwandtschaft mit der Natur berufen, von der wir doch abstammen als die letzten Früchte eines großen aufsteigenden Stammbaumes. (KA IV: 308).

<sup>14</sup> KA IV: 305-400 (*Worpswede*), 911-928 (Kommentar von Nalewski); *Worpswede* erschien im Februar 1903. (Ebenda 1079).

<sup>15</sup> Zitiert nach Nalewski KA IV: 913. Nalewski schreibt über Rilkes eigene Beurteilung über *Worpswede*.

Solche Fremdheit, aber auch Zusammengehörigkeit mit der Natur drückt auch der Orpheus der *Sonette an Orheus* aus. Als Ausgleich zwischen der Natur und dem von ihr entfremdeten modernen Menschen fungiert bei Rilke die Kunst. In seinem Verhältnis zur Natur werden „der gewöhnliche Mensch“ und der „Künstler“, der „einzelne Einsame“ voneinander unterschieden.

Der gewöhnliche Mensch, der mit den Menschen lebt und die Natur nur so weit sieht, als sie sich auf ihn bezieht, wird dieses rätselhaften und unheimlichen Verhältnisses selten gewahr. Er sieht die Oberfläche der Dinge,[...] (KA IV: 310). [...] während die Anderen, die die verlorene Natur nicht lassen wollen, ihr nachgehen und versuchen, bewußt und mit Aufwendung eines gesammelten Willens, ihr wieder so nahe zu kommen, wie sie ihr, ohne es recht zu wissen, in der Kindheit waren. Man begreift, daß diese Letzteren Künstler sind: Dichter, oder Maler, Tondichter oder Baumeister, Einsame im Grunde, [...] Es ist nicht der letzte und vielleicht der eigentümlichste Wert der Kunst, daß sie das Medium ist, in welchem Mensch und Landschaft, Gestalt und Welt sich begegnen und finden. [...] Unter diesem Gesichtspunkt scheint es, als läge das Thema und die Absicht aller Kunst in dem Ausgleich zwischen dem Einzelnen und dem All, und als wäre der Moment der Erhebung, der künstlerisch-wichtige Moment, derjenige, in welchem die beiden Waagschalen sich das Gleichgewicht halten. (KA IV: 311).

„Der gewöhnliche Mensch“ sieht die „Oberfläche der Dinge“, während der Künstler das tiefe Leben hinter der Oberfläche sieht. Durch seine Auseinandersetzung mit dem Landschaftserlebnis seiner Russlandreisen und seiner Worpsweder Zeit begann sich bei Rilke sein Ding-Begriff und dadurch auch seine Lehre vom Schauen zu formen. Laut Rilke lernt man erst durch einen Entfremdungsprozess tiefer sehen. Das kommt in seiner ersten Fassung der Einleitung zu *Worpswede* zum Ausdruck.

Man weiß, wie schlecht man die Dinge sieht, unter denen man lebt, und daß oft erst einer kommen muß von fern, um uns zu sagen was uns umgiebt. Und so mußte man auch die Dinge von sich fortdrängen, damit man später fähig wäre, sich ihnen in gerechter und ruhiger Weise, mit weniger Vertraulichkeit und in ehrfürchtigem Abstand zu nähern. Denn man begann die Natur erst zu begreifen, als man sie nichtmehr begriff; als man fühlte, daß sie das Andere war, das Teilnahmslose, das keine Sinne hat uns aufzunehmen, da war man erst aus ihr herausgetreten, einsam, aus einer einsamen Welt.

Und das mußte man, um an ihr Künstler zu sein; man durfte sie nichtmehr stofflich empfinden auf die Bedeutung hin, die sie für uns besaß, sondern gegenständlich als eine große vorhandene Wirklichkeit.<sup>16</sup>

In den folgenden Zeilen schreibt Rilke über die Entstehung der Landschaftsmalerei als selbstständige Kunst. Er beendet seinen Aufsatz „Von der Landschaft“ mit folgenden Worten.

In diesem Aufwachsen der Landschafts-Kunst zu einem langsamen Landschaft-Werden der Welt liegt ein weite menschliche Entwicklung. Der Inhalt dieser Bilder, der so absichtslos aus Schauen und Arbeit entsprang, spricht uns davon, daß eine Zukunft begonnen hat mitten in unserer Zeit: daß der Mensch nichtmehr der Gesellige ist, der unter seinesgleichen im Gleichgewicht geht, und auch derjenige nichtmehr, um dessentwillen Abend und Morgen wird und Nähe und Ferne. Daß er unter die Dinge gestellt ist wie ein Ding, unendlich allein und daß alle

<sup>16</sup> „Von der Landschaft“, KA IV: 211f. Laut Nalewski handelt es sich wahrscheinlich um die erste Fassung der Einleitung von *Worpswede*. Kommentar S. 857.

Gemeinsamkeit aus Dingen und Menschen sich zurückgezogen hat in die gemeinsame Tiefe, aus der die Wurzeln alles Wachsenden trinken. (KA IV: 212f.).

Seit der Worpsweder Zeit werden „Schauen“ und „Arbeit“ immer wichtiger für Rilke. Die Begriffe „Ding“ und „Schauen“ wurden unter dem Einfluss Rodins in Rilkes Pariser Zeit vertieft. Darauf wird im Abschnitt 3.3.3.1 näher eingegangen. Rilke begann sein Blick auf das einzelne Ding zu richten. Dabei wurde für ihn der Begriff Schauen zentral. Für das „Ding“ als Kunst Ding war der Entfremdungsprozess von der Landschaft zentral. Darüber schreibt Rilke in seinem Aufsatz „Von der Landschaft“.

Und Landschaft so zu schauen als ein Fernes und Fremdes, als ein Entlegenes und Liebloses, das sich ganz in sich vollzieht, war notwendig, wenn sie je einer selbstständigen Kunst Mittel und Anlaß sein sollte; denn sie mußte fern sein und sehr anders als wir, um ein erlösendes Gleichnis werden zu können unserem Schicksal. Fast feindlich mußte sie sein in erhabener Gleichgültigkeit, um unserem Dasein eine neue Deutung zu geben mit ihren Dingen. (KA IV: 211).

Auch für die Entdeckung des Mythos waren bei Rilke sowohl der Aufenthalt in Florenz als auch die Russlandreisen von besonderer Bedeutung. Seine Zeit in Florenz sieht Rilke selbst als eine „Vorbereitung für Moskau“, sowie er in seinem Brief aus St. Petersburg an Frieda von Bülow am 27. Mai (7. Juni) 1899 schreibt.

[...] ich empfinde meinen Aufenthalt in Rußland als eine seltsame Ergänzung jenes Florentiner Frühlings, von dessen Einfluß und Erfolg ich Dir erzählt habe. Eine freundliche Fügung hat mich zum nächsten Dinge geführt, weiter in die Tiefe, in die größere Einfachheit und zu der schöneren Einfalt hin. Florenz scheint mir jetzt als eine Art Vorbildung und Vorbereitung für Moskau, [...] (Briefe 1991: I, 40).

Besonders das Erste und auch das Zweite Buch des dreiteiligen Gedichtzyklus *Das Stunden-Buch* bekunden dichterisch Rilkes Russlandeindrücke. Den zwischen den Russlandreisen entstandenen Werken ist die religiöse Thematik gemeinsam, aber nicht im konfessionellen christlichen Sinne. Rilke interessierte sich auch nicht für das „von den abendländischen Malern in Menschengestalt dargestellte Gottesbild“, sondern für das Gottesbild, das auf den Ikonen angedeutet ist<sup>17</sup>. In Russland fand Rilke ein Gottesbild, das seinen Meinungen entspricht, einen Gott, der „sich durchaus von dem des westlichen und weltlichen Christentums unterscheidet“ und der in allem wohnt, „was den Zwiespalt der Bewusstwerdung, das Auseinanderfallen in Ich und Welt noch nicht erlitten hat“ (z. B. Kinder, Tiere), was noch „der Natur verbunden“ ist. „Ein Gott der Ahnung und des Gefühls also, nicht des Verstands, und am allerwenigsten der Theologie“. (Leppmann 1993: 138f).

<sup>17</sup> Über den Gottesbegriff Rilkes schreibt Manfred Engel in: KA I: „Mit Nietzsche auf der Suche nach Gott?“, S. 735-740, Ein Abschnitt: „So denkt Rilke Gott nicht als transzendent, sondern als ganz und gar immanent, als Gott der Erde, der „Tiefe“ und des „Dunkels“; er denkt ihn nicht als personal, sondern als Grund des Lebens, als in allem Werden und Vergehen pulsierende elementare Kraft und Bewegung, etwa als das Wachsen des Baums und das Wehen des Windes.“ S. 736.



Eben die russische Ikonenmalerei hat ihn fasziniert. Wahrscheinlich interessierte sich Rilke für Ikonen nicht nur wegen ihres Gottesbildes. Die frühe Moderne mit ihrer Tendenz zur Abstraktion interessierte sich überhaupt für alle nicht zentralperspektivischen Kunstformen wie für primitive Kunst, Ikonen und japanischen Holzschnitt<sup>18</sup>. Das, was Rilke an den Ikonen faszinierte, war vielleicht ihre antirealistische Bildgestaltung. Am Ende seiner Lesenotizen „Marginalien zu Friedrich Nietzsche, ‚Die Geburt der Tragödie‘“ weist Rilke darauf hin, dass er in Russland den Mythos noch fand, der in den westlichen europäischen modernen Gesellschaften fehlte.

Und steht nicht allein der russische Mythos der Menge noch nah genug, um einmal als Gleichnis gebraucht zu werden für das freie Leben des Klanges? (KA IV: 170).

### 3.3.1.4 Über Rilkes Verhältnis zum Mythos

Das Mythische, das Rilke in Russland fand, bedeutete ihm auch einen Ersatz für die Religion, die ihm im orthodoxen und konfessionellen Sinne fremd war. Das war der Fall auch bei Schopenhauer, Nietzsche und Wagner. Rilke schreibt bereits in seinem *Florenzer Tagebuch*:

Die Religion ist die Kunst der Nichtschaffenden. Im Gebete werden sie produktiv: sie formen ihre Liebe und ihren Dank und ihre Sehnsucht und befreien sich so. (*Tagebücher aus der Frühzeit* 1942: 42).

In diesen Worten wird ausgedrückt, warum sich Rilke nicht für den christlichen Gottesbegriff interessierte. Die Dichtung selbst bedeutete für Rilke eine existentielle Befreiung. Dafür brauchte er keinen Gott, auch keine dogmatische Religion. Laut Engel denkt Rilke „Gott nicht als seiend, sondern als werdend“<sup>19</sup>. Für Rilke bedeutete die Gottheit etwas Schöpferisches im Allgemeinen. Das stellt sich in seinem Brief an Frieda von Bülow heraus:

[...] daß ich Fra Angelico habe sehn dürfen vor den Bettlern und Betern der iberischen Madonna, die alle mit der gleichen knieenden Kraft ihren Gott erschaffen, immer und immer wieder, [...] (Briefe 1991: I, 40).

Es scheint, dass bei Rilke der durch die Abstraktion erneuerte Mythos nicht nur an der Stelle des fehlenden alten Mythos, sondern auch an der Stelle der Religion als eine elementare und gestaltende Schöpfungskraft fungierte, als gestaltgebend in dem Sinne, dass bei Rilke die Religion als Einheitsgrund, der „alles Einzelne als einen Teil des Ganzen [hinnimmt]“ (KA I: 738)<sup>20</sup>, durch den

<sup>18</sup> KA I: 742-744 „Ästhetik der Ikone“ (Deutungsaspekte zum Ersten Buch des Stunden-Buchs).

<sup>19</sup> „wobei sich dieses Werden Gottes zugleich mit dem Werden des je einzelnen Ich vollzieht: Dieses erschafft Gott jeweils neu als personales Du oder als dingliches Gegenüber und gibt dem per se Gestaltlosen so immer neue Gestalt“. Engel in: KA I: 736. „Mit Nietzsche auf der Suche nach Gott?“

<sup>20</sup> Siehe Schleiermacher-Zitat von Engel: In seiner Schrift *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799) wird die Religion von Schleiermacher als „Sinn und Geschmack für das Unendliche“, umschrieben und definiert: „alles

Mythos ersetzt wird. Bei Rilke ist also die Dichtung, die Kunst selber als „Einheitsgrund“ der Existenz zu betrachten. Der Mythos fungiert bei Rilke als ein „gesetzlich organisierter Wechsel zwischen Individualität und Universalität“ (Ebenda 739)<sup>21</sup>, als eine Gemeinsamkeit stiftende Kraft. So bezieht sich z. B. in den *Sonetten an Orpheus* alles Einzelne in ständigen Metamorphosen auf den antiken Orpheusmythos. Die Ersetzung der Religion durch den Mythos besteht in der Moderne darin, dass der Mythos in seiner Offenheit dem Schaffenden eine immer individuelle schöpferische Freiheit aber zugleich auch eine Gemeinsamkeit verleiht, was eine dogmatische Religion nicht in gleichem Maße tun kann. Das moderne Verhältnis zwischen Kunst und Mythos ersetzt das frühere Verhältnis zwischen Religion und Mythos, wobei dem modernen Mythos das Dogmatische fehlt.

In der modernen Literatur fungieren mythische Stoffe als assoziativer Rahmen, als ein Interpretationsraster; wie z. B. in Rilkes *Sonetten an Orpheus* und in *Ulysses* von James Joyce<sup>22</sup>. Der Mythos schafft innere Kohärenz, die der modernen multisignifikanten Dichtung, die sich von der gegenständlichen Wirklichkeit distanzierte, fehlt. Der Mythos ist zeitlich unbeschränkt und kann sich auf verschiedene Zeitdimensionen beziehen. So können durch den Mythos verschiedene Zeitebenen in ein Werk miteinbezogen werden, sodass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig anwesend sein können. Der Mythos verleiht der modernen Literatur Koordinaten, die die innere Einheit des einzelnen Werkes schaffen.

In seinem Aufsatz „Russische Kunst“ drückt Rilke aus, dass ihn die Ikonen als Kombination der Kunst und der Religion bezauberten.

Wir haben es hier mit einem vorgiottesken Volke zu tun, dessen alle Erlebnisse religiöser Natur sind und so stark, daß sie uns in verdunkelten byzantinischen Bildern eine Schönheit erkennen lassen, welche diese handwerksmäßigen Kopien griechischer Mönche vom Athos niemals besaßen. Was im höchsten Sinne von jedem Kunstwerke gilt, dem Fühlenden gegenüber: daß es nur eine Möglichkeit ist, der Raum, in welchem der Schauende wiederschaffen muß, was der Künstler zuerst geschaffen hat, das erfüllt sich im Rahmen dieser Bilder durch die Frömmigkeit derjenigen, die davor beten. Unzählige Madonnen schaut das Volk in die hohlen Ikone hinein, und seine schöpferische Sehnsucht belebt beständig mit milden Gesichtern die leeren Ovale. (KA IV: 154).

Die Worte Rilkes besagen ferner, dass die Schauenden durch ihre Frömmigkeit zu Mitschöpfern der Ikonen werden. Bei der modernen bildenden Kunst ist der Schauende in großem Maße als ein Mit- oder Nachschöpfer zu betrachten.

---

Einzelne als einen Teil des Ganzen hinnehmen (...) das ist Religion“. In: KA I: 738, „Mit Nietzsche auf der Suche nach Gott?“

<sup>21</sup> Siehe Friedrich Schlegel-Zitat von Engel, KA I: 739, „Mit Nietzsche auf der Suche nach Gott?“

<sup>22</sup> James Joyces *Ulysses* erschien am 2. Februar 1922 (Lobsien 1995: 395). *Die Sonette an Orpheus* von Rilke entstanden in drei Wochen, zwischen dem 2. und dem 23. Februar 1922.

Das gilt auch für moderne Literatur. Der Leser wird zunehmend zum Mitschöpfer<sup>23</sup>.

Der oben zitierte Abschnitt zeigt, dass Rilke die russische Ursprünglichkeit und Frömmigkeit schöpferisch fand, was aber auch eine romantische Auffassung ist. Über die Frömmigkeit schrieb Rilke in seiner Rezension zu Hermann Hesses „Eine Stunde hinter Mitternacht“ (August 1899):

Der Anfang der Kunst ist Frömmigkeit: Frömmigkeit gegen sich selbst, gegen jedes Erleben, gegen alle Dinge, gegen ein großes Vorbild und die eigene ungeprobte Kraft. (KA IV: 150f.).

Die mythische Ursprünglichkeit und Frömmigkeit im Verein mit der antirealistischen Bildgestaltung mögen für Rilke ein Geburtsort der Moderne, eine Synthese der Tradition und der Modernität gewesen sein. Vielleicht ging bei Rilke die Faszination der russischen Ikonenmalerei von diesem Gesichtspunkt aus.

Rilke schätzte Ikonen aber nicht als Kunstwerke, sondern als einen Weg zur Kunst. Dieselbe Rolle spielte für Rilke auch die russische Landschaft, wie er in seinem Aufsatz „Moderne russische Kunstbestrebungen“ schreibt:

Gewiß, das Ikon mit seiner Starrheit und seiner byzantinischen Abkunft ist kein Kunstwerk; aber es ist ein wichtiges Dokument der russischen Seele und einer von den Wegen, auf denen sie sich von ferne der Kunst nähert. Auch die russische Landschaft ist ein solcher Weg. (KA IV: 290).

Einen Weg zur Kunst stellt auch Rilkes Verhältnis zu Gott als Erlebnis dar. Auf seinen Reisen in Nordafrika, in Ägypten und in Spanien kam Rilke in Kontakt mit dem Islam<sup>24</sup>. Im Islam fand Rilke einen einheitlichen Gott. Er wollte Gott eher von Mohammed her als vom Christentum her fühlen. In seinem Brief an Fürstin Marie Taxis vom 4. Dezember 1912 aus Sevilla schreibt Rilke über das Christentum und über Allah:

[...] das Christentum, dachte man unwillkürlich, schneidet Gott beständig an wie eine schöne Torte, Allah aber ist ganz, Allah ist heil. (Briefwechsel 1951: I, 240).

<sup>23</sup> Moderne literarische Rezeptionstheorie: Wolfgang Iser 1976: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Die ganze Theoriekonstruktion und die zentralen Begriffe Isers (besonders der „implizite Leser“ und die „Leerstelle“) sind zwar wegen ihrer Unklarheit und Vagheit kritisiert worden (z. B. Matthias Richter 1997: *Wirkungsästhetik* S. 521), aber auf jeden Fall kann man Iser als Verdienst anrechnen, dass er die Text-Leser-Wechselwirkung und die aktive Rolle des Lesers bewusst gemacht hat.

<sup>24</sup> Über diese Reisen z. B. Leppmann 1993: 473 (Zeittafel); Nalewski KA IV: 1081 (Zeittafel); Engel KA II: 421ff., 689ff. Von den Erlebnissen seiner Ägyptenreise hat Rilke in vielen seinen Briefen geschrieben: z. B. an Katharina Kippenberg (Briefe 1954: I, 454ff.), an Magda von Hattingberg (Benvenuta) (Briefe 1954: II, 24), an seine Frau Clara (Briefe 1991: I, 348f.), an Anton Kippenberg (Briefe 1991: I, 350). An Fürstin Marie Taxis schreibt Rilke aus Toledo (Briefe 1951: I, 226ff., 244ff.). An Anton Kippenberg aus Duino (Briefe 1991: I, 432f.). An Marie Taxis aus Toledo (Briefe 1951: I, 226f.).

Gott und Religion waren für Rilke keine Sachen des Glaubens, sondern des Erlebens. Vielleicht ging es im Grunde darum, dass im Christentum Gott in Jesus Christus zum Menschen wurde, was das grundlegendste Dogma der christlichen Lehre ist. Nicht nur durch die Menschwerdung Gottes sondern auch durch die christliche Dreieinigkeitslehre wird die geteilte Gottheit im Christentum dogmatisch. Im Islam dagegen hat Gott seine Einigkeit und dadurch vielleicht auch besser seinen metaphysischen Mythos bewahrt, was eher zu erleben ist. In diesem Sinne erweist sich der Gott des Islams als weniger dogmatisch.

Ich habe ein unbeschreibliches Vertrauen zu jenen Völkern, die *nicht* durch Glauben an Gott geraten sind, sondern die mittels ihres eigensten Volkstums Gott erfahren, in ihrem eigenen Stamme. Wie die Juden, die Araber, in einem gewissen Grade die orthodoxen Russen – und dann, in anderer Weise, - die Völker des Ostens und des alten Mexikos. Ihnen ist Gott Herkunft und darum auch Zukunft. (Briefe II 1991: 200).

Rilke interessierte sich nicht für Religion im orthodoxen und konfessionellen Sinne, auch nicht für Gott in Menschengestalt, sondern für Gott als „Werdenden“, wie sich schon im Zusammenhang der Russlandreisen zeigt. Diesen werdenden Gott fand Rilke im Islam. Das besagt auch der letzte oben zitierte Satz. Rilkes Verhältnis zu Gott als Erlebnis illustriert eben sein neues undogmatisches künstlerisches Verhältnis zum Mythos.

### 3.3.2 Rilkes Beziehung zur französischen Moderne

Rilke stand in direktem Bezug zur französischen Moderne. Viele ihrer Merkmale können bei der Lyrik Rilkes auch erkannt werden. In diesem Abschnitt werden die Beispiele den *Sonetten an Orpheus* entnommen, weil Rilke sich eben durch den abstrakten Sprachgebrauch seiner späten Lyrik zur Moderne zählen lässt. Ein modernes Konzept zeigen zwar auch die *Neuen Gedichte*, aber die sprachliche Eigengesetzlichkeit der *Sonette an Orpheus* ist an dieser Stelle besonders geeignet.

Man kann fragen, warum Rilke hier nicht mit den zeitgenössischen deutschen Lyrikern zusammen gesehen wird. Laut Gerhard Kaiser blieb in Deutschland der „lyrische Nachlaß“ der „klassisch-romantischen Bewegung“ lange „mächtig“. Seit etwa 1770 hatte die deutsche Lyrik auch außerhalb Deutschlands eine Vorrangstellung in der westeuropäischen Literatur. Die Lyrik der Goethezeit bedeutete einen Neubeginn. Die Individualität wurde zwar erst zur Zeit der Aufklärung zum Programm, aber ihre ersten Anklänge ertönen schon in der Renaissance (s. die Anfänge der Abschnitte 3.1 und 3.2, auch 3.3.1.2). Edgar Allan Poe (1809–1849), der von der deutschen Romantik beeinflusst wurde, wurde wiederum Anreger für die französische Lyrik seit Baudelaire. Nicht zu vergessen sind auch die Anregungen von Wagner (s. Abschnitt 3.2).

Seit etwa 1860 erweist sich dann laut Kaiser „Frankreich als zentraler Ausstrahlungsort, von dem direkte und indirekte Wirkungen ausgehen“ und von da an verläuft auch die Entwicklung der deutschen Lyrik in großem Maße

vor dem „Horizont“ der französischen Lyrik. Erst der literarische Ansatz drei überragender Dichter ihrer Generation, Stefan Georges, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilkes gegen Ende des 19. Jahrhunderts bedeutete einen Neuanfang in der deutschsprachigen Literatur. Alle drei standen jedoch laut Kaiser (1991: I, 23ff., 34ff.) in „direktem Bezug zur französischen Moderne“. Laut Engel (KA I: 620) „gingen vom deutschen Sprachraum“ am Ende des 19. Jahrhunderts „kaum Impulse“ aus. Diesen Eindruck gibt auch Rilke in seinem Vortrag „Moderne Lyrik“ (KA IV: 61-86), in dem er viele deutschsprachige Dichter behandelt.

Die Pariser Jahre Rilkes bestimmen wesentlich sein mittleres und auch sein spätes Werk, wie der Umgang Rilkes mit Rodin und den Werken Cézannes zeigen (s. Abschnitt 3.3.3). In seiner frühen Phase beschäftigte sich Rilke mehr mit den bildenden Künsten und den bildenden Künstlern als mit der deutschen Lyrik und den deutschen Lyrikern seiner Zeit.

Das Ziel dieser kurzen Gegenüberstellung Rilkes und der Franzosen der „klassischen Moderne“ ist es zu erläutern, in welcher Hinsicht Rilke zur modernen Lyrik zu zählen ist. Viele Kategorien, mit denen Hugo Friedrich die moderne Lyrik beschreibt, kann man in Rilkes Lyrik erkennen: Entpersönlichung, Enthumanisierung, Entrealisierung der Wirklichkeit, Deformation, Dunkelheit, Sprachmagie, Dissonanz, Autonomie der Sprache. Diese Kategorien schließen sich zunächst an die symbolistische Strömung der künstlerischen Umwelt an, indem sie sich von der Alltagssprache, der Bezeichnungsfunktion, jeder Form der Erlebnislyrik abkehren und eine individuelle, abstrahierende Sprache verwenden. Sprachmagische Suggestionspoetik mit gesteigerten klanglichen und rhythmischen Wirkungen und mit nuancenreicher Metaphorik, die weit über die traditionelle Metaphorik hinausgeht, ist für den Symbolismus charakteristisch.

Rilke scheint sich also vor allem an den symbolistischen Strom der Jahrhundertwende anzuschließen. Dabei sollten aber das Wort Symbol und der Begriff Symbolismus sehr weit aufgefasst werden. Gerhard Kaiser (1991: I, 23) verwendet den Begriff Symbolismus „verallgemeinert“ in der Bedeutung der „absoluten Poesie“. Das gilt besonders für den späten Rilke, der sich durch die Deformation bzw. die „réalisation“ (weiter im Abschnitt 3.3.3.2) von allem Wirklichen abkehrte, durch das unfestlegbare Verhältnis zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat seiner lyrischen Sprache, also durch schwebende Bedeutungen und durch sprachmagische Suggestion eine reiche sprachliche Bildhaftigkeit und Vieldeutigkeit erzeugte und die Autonomie der Sprache zum Ziel machte. Die verwandelnde Kraft von Orpheus' Gesang wird eben durch die Abstraktion der Sprache vollzogen.

Baudelaire war der erste Dichter der europäischen Modernität, der auf die anderen französischen Dichter der „klassischen Moderne“ Wirkung ausübte. Durch seinen Umgang mit dem Baudelaire-Enthusiasten Rodin wurde Rilke mit dem Werk dieses Dichters näher bekannt. Die Lyrik Baudelaires war der Wegweiser „zu einem möglichst großen Abstand von der Banalität des Wirklichen, hin zu einer Zone des Geheimnishaften“ (Friedrich 1985: 35). Vom Geheimnishaften der *Sonette an Orpheus* schrieb Rilke in vielen seiner Briefe im

Frühjahr 1923 zur Zeit des Erstdrucks des Sonettenzyklus (Ende März). An Xaver von Moos schrieb er am 20.4.1923:

Sie sind vielleicht das geheimste, mir selber, in ihrem Aufkommen und sich-mir-Auftragen, rätselhafteste Diktat, das ich je ausgehalten und geleistet habe [...] Ich dringe auch selber erst mehr und mehr in den Geist dieser Sendung ein, als die die Sonette sich darstellen. Was ihre Auffaßlichkeit angeht, so bin ich jetzt [...] völlig imstande, diese Gedichte, vorlesend, genau mitzuteilen, es ist nicht eines, das dann dem Verständnis des Zusammenhangs sich entzöge (Briefe 1935: 195).

Drei Tage später (23.4.) schrieb er an seine Frau Clara:

[...] ich selbst habe diese Gedichte [...] erst jetzt, im Vorlesen, nach und nach begreifen und genau weitergeben gelernt; - mit kleinen Hilfen, die ich sie mitteilend einzufügen vermag, weiß ich der Verständlichkeit des Ganzen nun recht gut zu dienen, der Zusammenhang stellt sich überall her, und wo ein Dunkel bleibt, da ist es von der Art, daß es nicht Auf-Klärung fordert, sondern Unterwerfung (Briefe 1935: 197f.).

„Die zivilisatorischen Reizstoffe der Wirklichkeit“ sollten „poetisch schwingungsfähig gemacht werden“ (Friedrich 1985: 35). Die „banale“ oder „naturhafte“ Wirklichkeit war für Baudelaire „Ungeist“ (Ebenda 53). Er strebte statt „Kopie“ „Verwandlung“, künstlerische Dynamisierung der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit an (Ebenda). Darin befindet sich eine Parallele zur poetischen „réalisation“ der Erscheinungen der äusseren Wirklichkeit Rilkes. Im ersten Sonett der *Sonette an Orpheus* wird die Natur durch die sprachliche Abstraktion poetisch schwingungsfähig gemacht, künstlerisch dynamisiert und beseelt. Durch den Abstraktionsprozess drückt die Sprache selber die Verwandlung aus. Es handelt sich darin wirklich nicht um „Ungeist“, sondern Geist.

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!  
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!  
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung  
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor. (KA II: 241).

Durch die „verwandelnde Kraft seines Gesanges“ wird die Orpheusgestalt das „gestaltgewordene Prinzip der Verwandlung“ (Buddeberg 1955: 445f.) in den *Sonetten an Orpheus*. Orpheus stellt selber eine verwandelnde Gestalt dar, wie es im fünften Sonett in den Versen 3-8 zum Ausdruck kommt:

Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose  
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen  
  
um andre Namen. Ein für alle Male  
ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.  
Ists nicht schon viel, wenn er die Rosenschale  
um ein paar Tage manchmal übersteht? (KA II: 243).

Selbst die Sonettform mit dem fließenden Übergang durch Enjambements, die dem Wesen der singenden und verwandelbaren Orpheusgestalt entspricht, steht bei Rilke in Verwandlung, laut Mason (1965: 119) „dem Gefühl ewiger

Metamorphose gemäß“. Indem Rilke die Sonettform in Bewegung bringen wollte, gab er der Sonettform eine zeitliche Dimension zu.

Einen wichtigen Schritt der Distanzierung von der Wirklichkeit bedeutete die „Entpersönlichung“, das Auseinandertreten des empirischen Ichs und des dichterischen Ichs, das laut Friedrich (1985: 36) „mit Baudelaire beginnt“ und zum Kennzeichen der modernen Lyrik wird. Das dichterische Ich der *Sonette an Orpheus* ist laut Gerok-Reiter (1993: 489f.) „zuallererst hörendes Ich“, „Adept des Orpheus“, „ein orphisches Ich“ „der sich selbst als bloßen Vermittler versteht“. Die Wirklichkeit der *Sonette an Orpheus* wird erst durch das „orphische Ich“ erkannt (s. Abschnitt 3.3.3.2).

Einen weiteren Schritt der Distanzierung von der Wirklichkeit bedeutete die „Enthumanisierung“ (Friedrich 1985: 109), die von Rimbaud und Mallarmé zum „Grundzug modernen Dichtens“ gemacht wurde. Solche Enthumanisierung manifestiert das „Mädchen“ des zweiten Sonetts der *Sonette an Orpheus*. Es handelt sich nicht um eine lebende Menschengestalt, nicht einmal um ein dichterisches Bild eines Menschen, sondern um ein Symbol des „orphischen Gesanges“, das wiederum die Dichtung, die Kunst an sich symbolisiert.

Der „bedeutendste Anteil Baudelaires an der Entstehung der modernen Lyrik und Kunst“ liegt laut Friedrich eben in der „Fähigkeit zur Verwandlung und Entrealisierung des Wirklichen“, die Baudelaire „Phantasie“ nennt (Friedrich 1985: 53, 55). Der fundamentalste Ansatz Baudelaires für die Modernität kommt in seinen eigenen Worten zum Ausdruck:

Die Phantasie zerlegt (*décompose*) die ganze Schöpfung; nach Gesetzen, die im tiefsten Seeleninnern entspringen, sammelt und gliedert sie die (dadurch entstandenen) Teile und erzeugt daraus eine neue Welt (Baudelaire, zitiert nach Friedrich 1985: 55f.).

Durch künstlerische Deformation eine neue irrealer Welt zu schaffen war das Ziel des modernen Künstlers, auch Rilkes. Laut Friedrich (1985: 56) handelt es sich bei Baudelaire vor allem um „theoretische Entwürfe“, die nur „wenige Entsprechungen“ in seiner Dichtung finden. Baudelaire hat jedoch der Modernität ihre „Grundrichtung“ gegeben.

Bei Rimbaud wurde das Deformieren „zum tatsächlichen Verfahren der Dichtung“ (Friedrich 1985: 77, 80). Das Deformieren (s. „réalisation“ im Abschnitt 3.3.3.2) führte zu einer neuen Bildlichkeit. Wesensverschiedene Wörter werden miteinander verknüpft, so dass ein neues „irreales Gebilde“ entsteht. Damit ist der abnorme Wortgebrauch des späten Rilke zu vergleichen. Die „neue Welt“, die durch die Deformation entsteht, ist eine irrealer Welt, die nur durch die dichterische Sprache existiert. Durch die abnormen Wortverbindungen (z. B. „Baum im Ohr“, „Bett in meinem Ohr“ im ersten der *Sonette an Orpheus*) werden wesensverschiedene sichtbare konkrete Erscheinungen unseres Daseins auf eine unsichtbare abstrakte Ebene gesteigert, indem auch eine abstrakte Bedeutungsebene entsteht. Dazu dient auch der abstrakte Gebrauch konkreter Ausdrücke (z. B. „Übersteigerung“, im ersten Sonett). Durch seinen abnormen Wortgebrauch schafft Rilke aus den herkömmlichen sprachlichen Zeichen mit bestimmten lexikalischen

Bedeutungen neue Zeichen mit unendlich reich nuancierten Bedeutungen, die in ihrem eigenen Kontext gelten. Durch diesen Abstraktionsprozess drücken die *Sonette an Orpheus* sprachlich eine „Transzendenz“ („Überschreiten“, im fünften Sonett) aus. So entsteht die mythische orphische Welt der Sonette, wie auch die Erkenntnis der Wirklichkeit durch die abstrahierte Sprache. Wie in der modernen Lyrik überhaupt, so steht auch bei Rilke der dichterische Akt – die „Phantasie“ Baudelaires – selber im Mittelpunkt. Aus diesem Grunde lässt sich auch die chiffrierte späte Lyrik Rilkes am besten semiotisch von der Sprache selbst aus dechiffrieren.

Begreift Baudelaire die Dichtung als „gestaltschaffende Verarbeitung“ der Wirklichkeit und war das Deformieren bei Rimbaud „zum tatsächlichen Verfahren der Dichtung geworden“, so nimmt Mallarmé den Schritt „zur ontologischen Dichtung“. Er gibt der aus Baudelaire herleitenden Auffassung, dass die Dichtung „nicht ein idealisierendes Abbilden, sondern ein Deformieren der Wirklichkeit ist“, eine ontologische Grundlage. Die Lyrik Mallarmés geht gar nicht „von der empirischen Welt“, sondern unmittelbar von dem „ontologisch Allgemeinen“ aus. Dazu bedient sich Mallarmé laut Friedrich „einfacher Dinge“, z. B. „Vase, Spiegel“. Mallarmé realisiert nicht begrifflich, sondern „dinglich“ das absolute Sein. (Friedrich 1985: 36, 96f.)

Seit den Dinggedichten der *Neuen Gedichte* geht es bei Rilke um die Verwandlung der Dinge, um die Entdinglichung der Dinge zur irrealen Welt. Diese Dinge gehören nicht zur empirischen Welt, sie haben ihren Eigenwert erhalten. In den *Sonetten an Orpheus* geht Rilke nicht von der empirischen Welt aus, sondern von der geistigen Atmosphäre der Antike, von dem „allbeseelten Weltbild“ (Kippenberg 1948: 304) der antiken Griechen, das ihm sehr produktiv gewesen zu sein scheint. In der antiken „allbeseelten“ Sphäre bewegen sich die *Sonette an Orpheus*, in denen alle Dinge von dem orphischen Gesang berührt werden. Die von dem orphischen Gesang berührten Dinge werden selbst zum Träger des orphischen Gesanges.

Sowohl Mallarmé als auch Rilke schrieben eine verschlüsselte Sprache, die nur in ihrem eigenen Kontext zu entschlüsseln ist. Rose steht bei beiden Dichtern als Symbol für die Dichtung selbst (Fülleborn KA I: 599; Friedrich 1985: 106). Im fünften Sonett dient die Rose symbolisch als Metamorphose von Orpheus. „Sollen wir uns nicht um andre Namen mühen“ drückt aus, dass die anderen Namen nur Metamorphosen von Orpheus sind. Orpheus wird also „zum Urdichter“ (Mason 1964: 119) erhoben. Die jedes Jahr zu Gunsten von Orpheus blühende Rose dient symbolisch als Denkmal für Orpheus, letztlich für die Dichtung. Im Grabspruch Rilkes steht die Rose auch als Symbol für Dichtung, die für Rilke das ganze Dasein bedeutete.

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,  
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern.  
(KA II: 394, Deutungsaspekte 772ff.)

Die verschlüsselnde und entschlüsselnde Sprache schafft Dunkelheit, die laut Friedrich (1985: 178) „zum vorherrschenden ästhetischen Prinzip“ der modernen Lyrik geworden ist. Durch diese Dunkelheit distanziert sich die



dichterische Sprache sowohl von der Vermittlung bestimmter Gehalte als auch von der Bezeichnungsfunktion. Mallarmé hat laut Friedrich „viele seiner Gedichte vom Sprachimpuls her geschrieben“, wie Mallarmé selbst ausgesprochen hat: „Der Dichter überläßt die Initiative den Worten, die in Bewegung gebracht werden durch den Zusammenstoß ihrer Ungleichheit“ (Ebenda 135, zitiert nach Friedrich). Solches Dichten nennt Friedrich „Sprachmagie“ (Ebenda 134). Die „assoziativen Schwingungen der Wortbedeutungen“ (Ebenda 91), die Vieldeutigkeit des lyrischen Wortes gilt auch für die ältere Lyrik. Laut Friedrich (1985: 182) ist die moderne Lyrik aber „seit Rimbaud und Mallarmé zunehmend Sprachmagie geworden“.

Mallarmé „macht die unendliche Potentialität der Sprache zum eigentlichen Inhalt seiner Dichtungen“ (Friedrich 1985: 103). Als Ort der Verwandlungen wird die abstrahierte Sprache selber auch bei Rilke das Seiende. Die Dynamik seiner Sprache läßt „assoziative Schwingungen der Wortbedeutungen“ zu. Für die Signifikanten der *Sonette an Orpheus* ist charakteristisch, dass das Verhältnis zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat nicht festlegbar ist. Das schafft Vieldeutigkeit und auch Schwerverständlichkeit, weil die Bedeutungen in der Schwebelage bleiben. Die Eigenart der lyrischen Sprache Rilkes baut auf den sprachlichen Prozessen, nicht auf irgendwelchen „Anspielungen“ auf.

In seinem Brief an Gräfin Sizzo vom 1.6.1923 lehnte Rilke selbst Deutungen ab, die „weit über das Gedicht hinaus“ gehen, indem er schrieb:

Ich glaube, daß kein Gedicht in den *Sonetten an Orpheus* etwas meint, was nicht völlig darin ausgeschrieben steht, oft allerdings mit seinen schwierigsten Namen. Alles was `Anspielung` wäre, widerspricht für meine Überzeugung, dem unbeschreiblichen *Da-Sein* des Gedichts. So ist auch im Einhorn keine Christus-Parallele mitgemeint: sondern nur alle Liebe zum Nicht-Erwiesenen, Nicht-Greifbaren, aller Glaube an den Wert und die Wirklichkeit dessen, was unser Gemüt durch die Jahrhunderte aus sich erschaffen und erhoben hat, mag darin gerührt sein [...] In der Tat, je mehr uns die Tradition äußerlich abgeschränkt und abgeschnürt wird, desto entscheidender wird es für uns, ob wir fähig bleiben, zu den weitesten und geheimsten Überlieferungen der Menschheit offen und leitend zu bleiben. Die *Sonette an Orpheus* sind, so verstehe ich sie immer mehr, ein im letzten Gehorsam geleisteter effort (Anstrengung) in dieser tiefen Richtung [...]. (Briefe 1991: II, 307).

Die „schwierigsten Namen“ schaffen die reiche sprachliche Bildhaftigkeit und die Vieldeutigkeit der *Sonette an Orpheus*. Diese Briefstelle besagt auch, dass die *Sonette* keine „Anspielungen“ (z. B. auf philosophische Richtungen) sind, sondern um ihrer selbst willen „da sind“, was als das wichtigste Kennzeichen der modernen Lyrik betrachtet werden kann.

Die durch die Dunkelheit der dichterischen Sprache entstehende Un- bzw. Schwerverständlichkeit und die durch die Sprachmagie entstehende Faszination schaffen in Zusammenwirkung eine Dissonanz, die laut Friedrich (1985: 15) „ein Ziel moderner Künste überhaupt“ ist. Diese Dissonanz erzeugt nicht Ruhe, sondern Unruhe, Spannung, innere Bewegung, die für die moderne Lyrik typisch ist. Solche dissonanten Verhältnisse gelten auch für Rilke. Er dichtet dissonant, indem er z. B. durch abnorme Wortverbindungen und durch

abnorm gebrauchte konkrete Ausdrücke das Abstrakte oder das Unsagbare, durch die bestimmte Form die Bewegtheit oder durch die metrische Genauigkeit und die Formenstrenge den verschleierte Gehalt ausdrückt. In dieser Dissonanz wurden die künstlerischen Stilmittel autonom. Die dichterische Sprache bezeichnet nicht Wirklichkeit, sondern schafft eine irrealen Wirklichkeit, die „nur kraft des Wortes existiert“ (Friedrich 1985: 212). Das stimmt mit der künstlerischen Wirklichkeitsauffassung Rilkes überein.

War Baudelaire der Wegweiser fort von „der Banalität des Wirklichen“, so verkörpert die Lyrik Mallarmés laut Friedrich die „völlige Einsamkeit“, die „Ursituation modernen Dichtens“, die Einsamkeit gegenüber „der christlichen, humanistischen, literarischen Überlieferung“, gegenüber „jeder Einmischung in die Gegenwart“, auch gegenüber „der Zukunft“, gegenüber der ganzen äußeren Wirklichkeit (zitierten Worte aus Friedrich 1985: 139). In dem Sinne fühlt sich ein Dichter der Moderne allein in seiner Sprache beheimatet und uneingeschränkt frei. Das gilt auch für Rilke, dessen Lebensleistung laut Fülleborn darin liegt,

[...] sich nach dem Verlust der überkommenen Metaphysik und der alten Glaubensinhalte [...] sowie in einem Zeitalter, das unter der Herrschaft von empirischer Naturwissenschaft und Technik steht, dichterisch behauptet und immer wieder neu begründet zu haben. (KA I: 596).

Laut Fülleborn „gibt es in der Literatur des 20. Jahrhunderts wenige, von denen man dergleichen sagen kann“ (Ebenda). Zu ihnen gehören Valéry und Rilke.

Paul Valéry hat sowohl durch sein Lebensmuster als auch durch seine Gedichte an der Entstehung der *Sonette an Orpheus* mitgewirkt. Laut Leppmann (1993: 417) diente Valéry als Leitbild für den späten Rilke, so wie Rodin für „seine frühen Mannesjahre“. Laut Montavon-Bockemühl (1993: 47,) und Leisi (1987: 71) haben die Wortbilder Valérys auf den Ausbruch der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus* eingewirkt. Kellenter (1982: 78f.) führt eine Reihe von Interpreten vor, die in großem Maße die damalige sprachliche Fähigkeit Rilkes dem Einfluss Valérys zuschreiben.

Die Autonomie der Sprache gilt besonders für Valéry: „Das Gedicht ist ein vollendet durchgeformtes Bruchstück eines nicht existierenden Baus“ (Valéry, zitiert nach Friedrich 1985: 185). Solche „Schöpfungen“, die nur „dank des Wortes da sind“ nennt Valéry „Mythen“ (Valéry, zitiert nach Friedrich 1985: 184). Die „orphische Welt“ der *Sonette an Orpheus* ist ein solcher kraft des dichterischen Wortes existierender Bau. Laut Friedrich (1985: 186) liegt das Gesetz des inneren Stils der Lyrik Valérys darin, dass „diese Lyrik im bildhaften Material geistige Akte vernehmbar macht, die durchweg solche des künstlerischen Bewußtseins sind“. Eine ähnliche Evokationskraft zeigt auch Rilkes Lyrik. Bei beiden Dichtern entsteht diese Evokation durch die chiffrierte Sprache. Sie haben sogar viele Chiffren gemeinsam (Leisi 1987: 71), z. B. den Baum, der bei beiden Dichtern nicht als ein Naturwesen behandelt wird, sondern Dynamik ausdrückt (Friedrich 1985: 186 Baum bei Valéry; Leisi 1987: Glossar, Baum bei Rilke). Durch die starke Evokationskraft lässt die Lyrik

Valéry's wie auch die Rilkes mehrere Deutungen zu. Das spricht für die Eigenmacht der dichterischen Sprache beider Dichter.

Wie Rilke, hatte auch Valéry eine Schweigezeit gehabt, ehe seine vollkommensten Schöpfungen erschienen. Das ermutigte Rilke in seiner eigenen Schweigezeit, die er zur Zeit des Ersten Weltkrieges hatte, seine dichterische Arbeit weiterzuführen. Rilkes Verdeutschung von Valéry's Gedicht „Cimetière marin“ gab den Anstoß zu den *Sonetten an Orpheus* und zur Vollendung der *Duineser Elegien* (Leisi 1987: 70ff.). Auch die Valéry-Übertragungen Rilkes werden sogar als „eigenschöpferische Leistungen“ gewertet, „die voll seinem dichterischen Werk zuzurechnen sind“ (Fülleborn KA II: 767).

### 3.3.3 Einflüsse der Kunst

Bei den Einflüssen der Kunst auf die mittlere Lyrik Rilkes mit den Gedichtsammlungen *Neue Gedichte* und *Der Neuen Gedichte anderer Teil* wurde Rilkes Monographie über Rodin zu einem entscheidenden Wendepunkt (Nalewski KA IV: 936; Engel - Fülleborn KA II: 878 (Zeittafel). Im Juni 1902 wurde Rilke beauftragt, eine Rodin-Monographie zu schreiben. Rilke wandte sich brieflich an Rodin, um ihm sein Projekt zu erklären und seine Übersiedlung nach Paris bekanntzugeben. Seine Zusage teilte Rodin brieflich mit (Leppmann 1993: 203; Nalewski KA IV: 929). So begann eine Freundschaft, die von richtungsweisender Bedeutung in der dichterischen Entwicklung Rilkes ist. Am 28. 8. 1902 siedelte Rilke nach Paris über, und schon am 1. September besuchte er Rodin. Im Dezember 1902 beendete Rilke die seiner Frau Clara gewidmete Rodin-Monographie, die im März 1903 erschien (KA IV: 929, 1079). Seine Frau, eine ehemalige Schülerin von Rodin, hatte als erste sein Interesse an Rodins Kunst geweckt (Leppmann 1993: 203, 211). Bei Rodin lernte Rilke vor allem die Arbeit, das handwerkliche Machen schätzen. Wie der persönliche Ausdruck, wurde auch das künstlerische Handwerk in der Moderne um die Jahrhundertwende 1900 geschätzt. Die Pariser Zeit Rilkes trug im Ganzen viel dazu bei, dass Rilke zu einem Europäer und zu einem Modernisten wurde. Paris war das Zentrum des Impressionismus, dem laut Seelig (1995: 75) die *Neuen Gedichte* wesentlich zuzurechnen sind.

Von 6. bis 22. Oktober 1907 besuchte Rilke die Gedächtnisausstellung Cézannes, die in Paris stattfand. Die Worpsweder Malerin Paula Modersohn-Becker hatte sein Interesse als erste auf Cézanne gelenkt (Meyer 1963: 250). Auf der Gedächtnisausstellung sah er Cézannes Bilder zum ersten Mal. Er schilderte sie in einer Reihe von Briefen an seine Frau Clara, geschrieben zwischen dem 3. Juni und dem 4. November.<sup>25</sup> Das Studium der Werke Cézannes war für Rilke beim Entdecken der Darstellungsmittel von großer Bedeutung. Die Einflüsse von Rodin und Cézanne waren für Rilke entscheidend. Über den Einfluss Rodins und Cézannes auf Rilke ist in der Rilke-Forschung viel geschrieben

<sup>25</sup> Schnack 1996: 282; Nalewski KA IV: 1080; Leppmann 1993: 277; Rilke 1952: Briefe über Cézanne.

worden<sup>26</sup>. Rilkes Auseinandersetzung mit Rodin und den Werken Cézannes erwies sich besonders aufschlussreich für die Erläuterung der sprachlichen Entwicklung Rilkes.

### 3.3.3.1 Zum Einfluss der Plastik Rodins auf die Lyrik Rilkes

In der mittleren Phase wurde für Rilke statt des Gefühls der frühen Phase das objektive Schauen wichtig. Das auf die „Wirklichkeit der Dinge“ gerichtete Schauen wurde bei Rilke „zu einem wesentlichen Bestandteil“ seines Dichtens. Mit dem Schauen beschäftigt sich Rilke nicht zum ersten Mal in der Pariser Phase und in den *Neuen Gedichten*. Zum *Buch der Bilder* gehört das Gedicht „Der Schauende“ (1901). Die Sehweise Rilkes wurde aber unter dem Einfluss der Plastik Rodins wirklich vertieft. Zentral war dabei für ihn das „innere Leben“ der Plastik: die Art und Weise, wie das Innere an der Oberfläche zum Ausdruck kommt (s. Fülleborn KA I: 906f.). Die Oberfläche bekommt eine tiefe Bedeutung. Das Innere kann man nur mittels der Oberfläche sehen. Rilke schreibt in seinem Rodinvortrag 1907:

Aber lassen Sie uns einen Augenblick überlegen, ob nicht alles Oberfläche ist, was wir vor uns haben und wahrnehmen und auslegen und deuten? Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen: ist das nicht alles nur eine leise Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichts? (KA IV: 458).

Die innere Dynamik des Kunstwerkes, und dementsprechend die innere Dynamik des Gedichtes wurde für Rilke wesentlich. Die lichtausstrahlenden, Dynamik oder „Bewegung“<sup>27</sup> ausdrückenden Oberflächen der Plastik Rodins gewannen laut Berendt Symbolwert. Das besteht darin, dass die Lichtwirkungen auf der Oberfläche das „innere Leben“, die Bewegung der Plastik ausdrücken. Das verbindet die Plastik Rodins mit dem Symbolismus. Rilke spürte eben Bewegung in der Plastik Rodins. Darüber schreibt er in seinem Rodinbuch vom Jahr 1902:

<sup>26</sup> Z. B. Hans Berendt 1957. Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte, Versuch einer Deutung S. 22-33; Herman Meyer 1963. Zarte Empirie, Studien zur Literaturgeschichte S. 244-286 „Rilkes Cézanne-Erlebnis“; Brigitte L. Bradley 1967. R.M. Rilkes Neue Gedichte, Ihr zyklisches Gefüge; Brigitte L. Bradley 1976. Rainer Maria Rilkes Der Neuen Gedichte anderer Teil, Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik; Wiegand Petzet 1977. Nachwort zu Rainer Maria Rilke, Briefe über Cézanne; Donald A. Prater 1986. Ein klingendes Glas, Das Leben Rainer Maria Rilkes S. 161-214 „Paris, Rom und Schweden“, 215-314 „Frankreich, Italien und Nordafrika“; Annette Gerok-Reiter 1993. Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späteren Rilke; Wolfgang Leppmann 1993. Rilke, Sein Leben, seine Welt sein Werk S. 203-234 „Paris, die schreckliche Stadt“; Ulrich Fülleborn 1996. „Rodin und die „Neuen Gedichte“ in: KA I, S. 906ff. und „Die „Neuen Gedichte“ und Cézanne“ ebenda S. 908ff.; Horst Nalewski 1996. Kommentar zur Rilkes Rodin-Monographie S. 928-958 und zu Rilkes Briefe über Cézanne S. 995ff. in: KA IV; Michaela Kopp 1999. Rilke und Rodin, Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens.

<sup>27</sup> Hans Berendt (1957) schreibt über „die Bewegung der Plastik“ und über „die Bewegung des Gedichtes“ S. 24. Aber „Bewegung“ in diesem Sinne des Wortes stammt von Rilke selbst. Siehe das obige Zitat aus dem Rodinbuch Rilkes.

Als Rodin diese Maske schuf, hatte er einen ruhig sitzenden Menschen vor sich und ein ruhiges Gesicht. Aber es war das Gesicht eines Lebendigen [...] voll von Bewegung [...] In dem Verlauf der Linien war Bewegung, Bewegung war in der Neigung der Flächen [...] leise schien das Licht an der Stirn vorbeizugehen. Es gab also keine Ruhe, nicht einmal im Tode [...] Es gab nur Bewegung in der Natur; und eine Kunst, die eine gewissenhafte und gläubige Auslegung des Lebens geben wollte, durfte nicht jene Ruhe, die es nirgends gab, zu ihrem Ideale machen. (KA IV: 417).

Die oben zitierten Worte Rilkes zeigen, dass er Rodins Leitbegriff „modelé, übernommen hat, mit dem dieser die „bewegte Oberfläche“ (s. Bradley 1967: 10) bezeichnet. Rilke übersetzte die Oberflächenbeziehungen Rodins in dichterische Beziehungen. Diese Eigenschaft des „modelé“ manifestiert sich z. B. in der lebendigen Sprache Rilkes, in der Vieldeutigkeit, die für seine späte Lyrik besonders charakteristisch ist.

Diese Bewegtheit drückt sich formal im Aufbau der Sonette aus. *Neue Gedichte* und *Der Neuen Gedichte anderer Teil* enthalten beide viele Sonette, in denen die Binnengrenzen des Sonetts aufgelöst werden. Ein gutes Beispiel ist die „Römische Fontäne“ (KA I: 489f.), die aus einem einzigen Satz besteht. Zu seinem Rückgriff auf die Sonettform auch im späten Zyklus der *Sonette an Orpheus* hat sich Rilke in einem Brief an Katharina Kippenberg (23.2.1922) geäußert:

Ich sage immerzu Sonette. Ob es gleich das Freieste, sozusagen Abgewandelteste wäre, was sich unter dieser, sonst so stillen und stabilen Form begreifen ließe. Aber gerade dies: das Sonett abzuwandeln, es zu heben, ja gewissermaßen es im Laufen zu tragen, ohne es zu zerstören, war mir, in diesem Fall, eine eigentümliche Probe und Aufgabe: zu der ich mich, nebenbei, kaum zu entscheiden hatte. So sehr war sie gestellt und trug ihre Lösung in sich. (Briefe 1954: I, 455).

Die klassische Sonettform mit dem abgegrenzten Übergang von den zwei Vierzeilern zu den zwei Dreizeilern wurde von Rilke oft durch das Enjambement gelöst. Rilke benutzt Enjambements auch zwischen den Vierzeilern und den Dreizeilern. Laut Wolfgang Kayser will „der junge Rilke gerade das Fließende“, er verwendet das Enjambement „gerade um am Zeilenende keinen Halt anzuerkennen“. Der fließende Rhythmus ist für die Lyrik des jungen Rilke, der strömende Rhythmus für den späten Rilke der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus* charakteristisch. Schafft der fließende Rhythmus die „ständig weiterdrängende Bewegung“ „in kleinen Wellen“, so bewegt sich der strömende Rhythmus „großdimensionaler“.<sup>28</sup>

Durch die Enjambements brachte Rilke die äußere Form, die Oberfläche zum Fliessen oder Strömen. Der Rhythmus und der Klang, die mit dem Enjambement weiterdrängen, verschleiern die Grenze zwischen den Versgruppen. Wie „Römische Fontäne“, besteht auch schon das erste Gedicht der *Neuen Gedichte*, „Früher Apollo“, aus einem einzigen Satz, dessen Fließen

<sup>28</sup> Laut Verslehre von Wolfgang Kayser 1971: 144f., 148; Kayser 1992 b: 118; Kayser 1992 a: 260.

zwar am Ende des fünften Verses durch das Semikolon leicht behindert wird, aber der danach bis zum Ende des Gedichtes immer stärker strömt<sup>29</sup>.

#### Früher Apollo

Wie manches Mal durch das noch unbelaubte  
Gezweig ein Morgen durchsieht, der schon ganz  
im Frühling ist: so ist in seinem Haupte  
nichts was verhindern könnte, daß der Glanz

aller Gedichte uns fast tödlich träfe;  
denn noch kein Schatten ist in seinem Schauen,  
zu kühl für Lorbeer sind noch seine Schläfe  
und später erst wird aus den Augenbraun

hochstämmig sich der Rosengarten heben,  
aus welchem Blätter, einzeln, ausgelöst  
hintreiben werden auf des Mundes Beben,

der jetzt noch still ist, niegebraucht und blinkend  
und nur mit seinem Lächeln etwas trinkend  
als würde ihm sein Singen eingeflößt. (KA I: 449).

Die Lösung der Binnengrenzen im Sonett war bei Rilke aber kein Selbstzweck, sondern der Gebrauch des Enjambements wurzelt tief im Gehalt, wie in „Früher Apollo“; die Aussage verdichtet sich gegen Ende des Gedichtes. Der letzte Vers weist durch das Singen auf den Anfang des Gedichtes, aber auch auf den griechischen Gott Apollo, den Gott der Künste hin.

Die Bewegung ist beim späten Rilke in alle Schichten der dichterischen Sprache eingedrungen und inhaltlich motiviert, wie die Analyse der *Sonette an Orpheus* ergibt. Letztlich handelt es sich nicht nur um die bewegte Oberfläche. Die Dynamik, das innere Leben, die Bewegung bezieht sich auf das ganze Wesen des Gedichtes. Das stimmt mit der zweiten Bedeutung des Rodinschen Begriffes „modelé“ überein<sup>30</sup>. Eben in diesem tiefgreifenden Sinne von „modelé“ hat Rodin das Schauen Rilkes beeinflusst, das sich seit dessen Renaissanceerlebnissen und seit der Begegnung mit der Landschaft in Russland und in Worpsswede herauszubilden begann.

Wie oben im Anschluss an Rilke selber (s. Zitat KA IV: 458) festgestellt wurde, kann man das Innere nur mittels der Oberfläche sehen. In dem Sinne sind die geformten künstlerischen Dinge Äquivalente des Inneren, Äquivalente der dichterischen Abspiegelung. In den Ding-Gedichten Rilkes werden die Gegenstände nicht bezeichnet, sondern bildhaft gestaltet, wie z. B. in „Früher Apollo“ (oben) die antike Apollo-Plastik gar nicht bezeichnet wird, sondern durch die poetische Anschauung Rilkes umgestaltet. Schon am Anfang des Gedichtes wird durch das Wort „wie“ die Verwandlung des mimetischen

<sup>29</sup> Laut Berendt (1957: 46) verstärkt sich das Fließen nach den drei nebengeordneten Teilsätzen (der Verse 6-9) schließlich „in dem dreifachen Kaskadenfall der drei Nebensätze, von denen jeder von dem vorhergehenden abhängig ist“ (Verse 10-14).

<sup>30</sup> S. Berendt 1957: 26, „[...] die zweite Bedeutung des Modelé: es ist das Grundgesetz der Plastik, für Rilke also das der Dichtkunst, es ist das ‚Wesen‘ [...] es ist geradezu der Sinn des Kunstwerkes.“

Dinges ins Imaginäre vollzogen. Eben diese Gestaltungsweise war Rodin und Rilke gemeinsam.

Die „Wirklichkeit der Dinge“, die Wirklichkeit überhaupt scheint für Rilke schon am Anfang der *Neuen Gedichte* kein statisches Außen, sondern eine dynamische, bewegliche, sich ständig erneuernde Wirklichkeit zu sein, die durch sein dichterisches Wort entsteht. Ein Objekt der Wirklichkeit war für ihn nur ein auslösender Faktor. Rilke war auch in seiner Dichtung ein ständiger Neuerer, der immer neue Ausdrucksmöglichkeiten für seine neuen Ausdrucksbedürfnisse suchte. Laut Bradley (1967: 13) begreift Rilke das „Kunstschaffen als einen Akt der Daseinsbewältigung“ Rilke schrieb in seinem Rodinvortrag 1907:

Denn vielleicht waren die frühesten Götterbilder Anwendungen dieser Erfahrung, Versuche, aus Menschlichem und Tierischem, das man sah, ein Nicht-Mitsterbendes zu formen, ein Dauerndes, ein Nächsthöheres: ein Ding. (KA IV: 456).

Für seine neuen Ziele, die Rilke durch seine Auseinandersetzung mit der Kunst Rodins erzielte, brauchte er auch neue sprachliche Mittel, die er wiederum durch seine eingehende Beschäftigung mit den Werken Cézannes gewann.

### 3.3.3.2 Rilkes Umgang mit den Werken Cézannes

Rilke hat Cézanne nie persönlich getroffen, aber unter dem Einfluss seines Werkes entwickelte sich die Wirklichkeitsauffassung Rilkes und im Anschluss daran seine Raumerfahrung zu jener „Weltinnenraum“-Konzeption, die die *Sonette an Orpheus* widerspiegeln. War schon die Rodin-Monographie Rilkes ein Wendepunkt in der ästhetischen Entwicklung seiner Lyrik, drückt er in seinen *Briefen über Cézanne* (KA IV: 622f.) aus, dass Cézanne zu seinem stärksten Vorbild in seiner Arbeit mit der Sprache wurde.

Es ist gar nicht die Malerei, die ich studiere (denn ich bleibe trotz allem Bildern gegenüber ungewiß und lerne nur schlecht, gute von weniger guten unterscheiden, und verwechsle beständig frühe mit spät gemalten): Es ist die Wendung in dieser Malerei, die ich erkannte, weil ich sie selbst eben in meiner Arbeit erreicht hatte oder doch irgendwie nahe an sie herangekommen war, seit lange wahrscheinlich auf dieses Eine vorbereitet, von dem so vieles abhängt. Darum muß ich vorsichtig sein mit dem Versuch, über Cézanne zu schreiben, der nun natürlich viel Verlockung für mich hat. [...] Es ist diese unbegrenzte, alle Einmischung in eine fremde Einheit ablehnende Sachlichkeit, die den Leuten die Porträts Cézannes so anstößig und komisch macht. (KA IV: 622f.).

Rilke orientierte sich also in seiner eigenen dichterischen Praxis vor allem an der Formen- und Farbensprache Cézannes, die die Natur nicht mehr so traditionell nachahmt wie die Kunst Rodins, sondern sie neu darstellt. Die „Deutung“ und die „Deutbarkeit“ der Zeichnungen Rodins, die Rilke zu gleicher Zeit mit der Cézanne-Gedächtnisausstellung in Paris wiedersah (Bradley 1976: 11) empfand er laut seinen eigenen Worten als beschränkend:

Ihre Deutung und Deutbarkeit störte mich, beschränkte mich gerade wie sie mir sonst allerhand Weite zu eröffnen schien (Briefe 1952: 28).

Rilke verzichtete sowohl auf die „auf den Menschen bezogenen Bedeutungen“ der Kunst-Dinge als auch auf ihre auferlegte „symbolische Bedeutsamkeit“. Die Dinge erhalten bei Rilke ihren Eigenwert, sie werden selbst „seiende“, sie tragen laut Fülleborn „von sich aus keine Bedeutungen an der Stirn“. Die Dinge sind nicht mehr „Vorwände“ (s. Abschnitt 3.3, auch 3.3.1) für den subjektiven Ausdruck wie im Frühwerk Rilkes. Es geht laut Fülleborn um die „Verwandlung“ der Dinge. (KA I: 910ff.).

Rilke entwickelte dafür sein Programm des „sachlichen Sagens“. Das bedeutet die Absage von dem Selbstbekenntnis, von dem subjektiven Ausdruck im Sinne der „Vorwand“-Ästhetik. Zum „sachlichen Sagen“ gehört das Dichten von der Sprache selbst her. Solche Sprachkompositionen Rilkes sind mit den Bildkompositionen Cézannes, die sich aus Farbflecken gestalten, zu vergleichen. Diese Sachlichkeit ist natürlich mit den Strukturierungsfähigkeiten des Künstlers gebunden. In diesem Sinne enthalten solche Sprach- oder Bildkompositionen auch ein subjektives Element, laut Bradley (1976: 14) die „Signatur“ des Künstlers. Die Sachlichkeit der *Neuen Gedichte* wurzelt in der engen Beziehung zur bildenden Kunst, aber der erste Anreger war Baudelaire mit seinem Gedicht „Une Charogne“ (das Aas, s. 3.2).

Rilke konzentrierte sich immer mehr auf die Sprache selbst. Laut Heinrich Wiegand Petzet (1977: Nachwort zu Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*) „erobert sich Rilkes Sprache im Umgang mit Cézanne neue Bereiche – und zwar nicht im Spiel oder Experiment, sondern im zähen Ringen um die äußerste Genauigkeit“. Danach hatte Rilke schon früher gestrebt. Er schrieb am 10. August 1903 an Lou Andreas-Salomé:

Irgendwie muß auch ich dazu kommen, Dinge zu machen; nicht plastische, geschriebene Dinge, - Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen. Irgendwie muß auch ich das kleinste Grundelement, die Zelle *meiner* Kunst entdecken, das greifbare unstoffliche Darstellungsmittel für Alles (Briefe 1991: I 157f.).

Bei der Cézanne-Rezeption Rilkes handelt es sich laut Annette Gerok-Reiter (1993: 484-520) nicht um direkte Einwirkungen des Cézanneschen Werkes auf die Dichtung Rilkes, sondern um die erkenntnistheoretischen Grundlagen, die beiden gemeinsam sind. Annette Gerok-Reiter hat in ihrer Studie „Die Perspektivität bei Rilke und Cézanne“ wichtige Parallelitäten zwischen der Malerei Cézannes und der Lyrik Rilkes gefunden. Eine erste wichtige Parallele ist die Autonomie der ästhetischen Mittel, die aber weder bei Cézanne noch bei Rilke Übergewicht über den Gegenstand haben. Laut Gerok-Reiter war eben „die beibehaltene strenge Orientierung am Gegenstand“ bei Rilkes Cézanne-Rezeption „eine entscheidende Voraussetzung“<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Gerok-Reiter 1993: 485f. Paul Hoffmann 1987: „Rilke und Cézanne“, zitiert nach Gerok-Reiter [Tutzingen Materialien 43 (1987), 1-30].



Paradigmatisch für Cézanne und Rilke ist auch das neue Raumverständnis. Die wissenschaftliche Perspektivität mit einem eindeutigen Betrachterstandpunkt war seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zweifelhaft geworden. Parallel zu der Kritik an dem traditionellen kontinuierlichen Raumverständnis stehen die kubistischen Werke Cézannes und die Polyperspektivität des späten Rilke. Laut Gerok-Reiter wurde aber die neue Raumkonzeption von Rilke bei seinen Cézanne-Beobachtungen im Herbst 1907 nicht berücksichtigt, weil ihm in der eigenen Arbeit noch die Sensibilität dafür fehlte<sup>32</sup>. Parallel zu Cézannes Raumauffassung steht bei Rilke jedoch seine „Weltinnenraum“-Konzeption mit ihren Konsequenzen. Bei den Analysen der *Sonette an Orpheus* sind die Thesen und Beobachtungen Gerok-Reiters in dieser Arbeit von großer Bedeutung.

Der Anspruch auf die „Vollzähligkeit“ der Wahrnehmung ist Cézanne und Rilke gemeinsam. Die vollzählige Wirklichkeitserfahrung bedeutet eine intentionlose, bild- bzw. wortlose, reine sinnenfreie Wahrnehmung der Wirklichkeit, die laut Gerok-Reiter (1993: 504) „das Vergessen der tradierten Denkmuster voraussetzt“. Es handelt sich um das „hingegebene, gedankenlose Sehen und Hören“ „jenseits irgendeiner Deutung“ (Ebenda 504f.)<sup>33</sup>, was aber sehr utopisch klingt.

Solches hingegebene Hören manifestieren besonders die zwei ersten Sonette der *Sonette an Orpheus*. Die Wirklichkeit wird laut Gerok-Reiter sowohl von Cézanne als auch von Rilke so aufgefasst, dass die „Wirklichkeit nicht unabhängig von unserem Sehen, Hören, Tasten, Fühlen und Denken da ist, sondern sich im Prozess des Wahrnehmens und künstlerischen Umsetzens allererst konstituiert“ (Gerok-Reiter 1993: 519). Demnach existiert die Wirklichkeit nicht „als statisches Außen“, sondern wird durch „die jeweilige Wahrnehmungstätigkeit des Erlebenden ständig neu erzeugt“ (Ebenda). Das bedeutete bei Rilke die Entdeckung einer ganz neuen Raumauffassung, der „Weltinnenraum“-Konzeption. Im Gedicht „Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen“ aus dem Jahr 1914 kommt der „Weltinnenraum“ direkt zum Ausdruck: wenn es am Anfang der vierten Strophe heißt:

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:  
Weltinnenraum. (KA II: 113).

Die „Weltinnenraum“-Konstellation bestimmt das Werk des späten Rilke und ist in den *Sonetten an Orpheus* wesentlich.

Bei Cézanne dominiert die visuelle nach außen gerichtete Wahrnehmung, bei dem späten Rilke, besonders in den *Sonetten an Orpheus*, die auditive nach innen gewandte Wahrnehmung. Auf dieser introvertierten Reflexion der Wirklichkeit basiert der Terminus „Weltinnenraum“. Weil die Wirklichkeit von der „Wahrnehmungstätigkeit des Erlebenden ständig neu erzeugt wird“ (s. oben), ist der „Weltinnenraum“-Begriff letztlich zeitlich bestimmt. In diesem

<sup>32</sup> Gerok-Reiter 1993: 487. Gerok-Reiter weist auf Fritz Novotnys Studie „Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive“ (Wien 1938) hin.

<sup>33</sup> Gerok-Reiter 1993: 497ff., Über die „Vollzähligkeit“ der Wahrnehmung.

Sinne sind Raum und Zeit beim späten Rilke miteinander verbunden. Die introvertierte Reflexion bedeutet nicht, dass die darauf basierende „Weltinnenraum“-Konzeption Rilkes nur „Transposition der Sichtbarkeiten ins Unsichtbare des Innern“ wäre, sondern umgekehrt „Entwurf des Inneren in die Außenwelt hinein“ (Fülleborn 1973: 352; Allemann 1961: 15).

Die nicht als statisch erwiesene „Weltinnenraum“-Konzeption impliziert zwei andere zentrale Rilkesche Chiffren, die Verwandlung und die Bewegung. Die Bewegung wurde ja zum Ideal der Kunst Rilkes seit seinem Umgang mit Rodin. „Es gab nur Bewegung in der Natur“ (s. 3.3.3.1 Zitat KA IV: 417) schreibt Rilke in seinem Rodinbuch. In dem Sinne wird der am Anfang des ersten Sonetts der *Sonette an Orpheus* Bewegung ausdrückende Baum verständlich: „Da stieg ein Baum“ (KA II: 241).

Die zeitliche Bestimmung des Weltinnenraums bedeutet nicht, dass die Zeit dabei chronologisch verstanden wäre. Der Weltinnenraum als Zeitraum ist zeitlich unbeschränkt (s. Rilke-Zitat KA II: 113 oben). Steiner hat das deutlich formuliert: der Weltinnenraum hat „die Struktur der Erinnerung“, wobei er die „Vergangenheit aus der Zeit aufgehoben enthält“ (Steiner 1962: 189) „die ganze Welt ist als erinnerte erst Weltinnenraum“ (Ebenda 181). Zeit und Raum der *Sonette an Orpheus* sind trotz ihres antiken orphischen Mythos unbeschränkt. Laut Allemann (1961: 135) sind die *Sonette an Orpheus* „Spiegelung“ einer „vollzähligen Zeit“. Diese Zeitbestimmung gilt auch für den Weltinnenraum als Zeitraum.

In den *Sonetten an Orpheus* verwirklicht sich die Erkenntnis der Wirklichkeit durch das in den orphischen Mythos eingeweihte lyrische Ich. Das bedeutet, dass die Wirklichkeit durch die Sprache allein gebildet wird. In diesem Fall wird die Sprache laut Gerok-Reiters (1993: 506) nicht zur „Sprache der Wirklichkeit“, sondern zur „Sprache der Möglichkeit“, die auch verschiedene Interpretationsmöglichkeiten eröffnet. Die Sprache selbst ist in Bewegung und in Verwandlung, zeitlich und räumlich uneingeschränkt. Sie richtet sich sowohl in die Vergangenheit als auch in die Gegenwart und in die Zukunft: z. B. innerhalb des zweiten Sonetts der *Sonette an Orpheus*. Beide Vierzeiler und der erste Dreizeiler richten sich in die Vergangenheit. Der zweite Dreizeiler beginnt in Präsens: „Wo ist ihr Tod?“ Der zweite Halbvers desselben Verses und der erste Halbvers des folgenden Verses richten sich in die Zukunft: „O, wirst du dies Motiv /erfinden noch“ (KA II: 241). Weil „dies Motiv“ auf den Schlaf des Mädchens hinweist, schließt sich das Mädchen sowohl an die Vergangenheit, als auch an die Gegenwart und an die Zukunft an. Es geht in diesen Beispielen auch um den Perspektivwechsel (s. unten). Letztlich handelt es sich um den Tod, den der Schlaf des Mädchens symbolisiert, oder umgekehrt um das Leben, die beide immer da sind. Die fünf ersten Sonette in den *Sonetten an Orpheus* spiegeln die Vollzähligkeit der Zeit wider, indem sie die Einigkeit des Lebens und des Todes, die Allgegenwart des absoluten Seins ausdrücken.

Rilke lernte oder erkannte also auch in Cézannes Werk eine neue Sehweise, die die sinnliche Wahrnehmung als eine vierte Dimension miteinbezieht. Diese besteht darin, dass laut Cézannes Einsicht die „gesehene“ und die „erkannte“ Wirklichkeit sich nicht decken. Die neue Sehweise brachte wiederum sowohl eine

„grundsätzliche Erweiterung der künstlerischen Sujets“ als auch eine neue Perspektivitätsauffassung mit sich. Die Erweiterung des künstlerischen Stoffes bedeutete bei beiden Künstlern die „Anerkennung und Gültigkeit alles Seienden als ästhetisches Sujet“. Die vierdimensionale Sehweise hatte zur Folge, dass an die Stelle des „einen eindeutigen Betrachterstandpunkts“ sowohl bei Cézanne als auch bei Rilke die „Polyperspektivität“ trat. (Die zitierten Worte aus Gerok-Reiter 1993: 504, 519, 497, 501).

Der Perspektivwechsel erschwert einerseits die Interpretation der Rilkeschen Dichtung, auch der *Sonette an Orpheus*, eröffnet aber andererseits auch mehrere Deutungsmöglichkeiten, indem er verschiedene Sichtweisen und Standorte zulässt. Ebensowenig wie die Wirklichkeit ist der Raum beim späten Rilke als „statisches Außen“ aufzufassen. Eben der reiche Perspektivwechsel schafft einen dynamischen Raum, laut Gerok-Reiter (1993: 510) einen Raum „aus Bewegung sowie in Bewegung“. Ein gutes Beispiel für die perpektivische Vielfalt der Rilkeschen Lyrik ist das dritte Sonett des ersten Teils der *Sonette an Orpheus*. Annette Gerok-Reiter zeigt, wie die Perspektivsprünge in diesem Sonett entstehen. Im ersten Vierzeiler wird „aus der Perspektive des kommentierenden Beobachters“ über „einen Gott“ feststellend gesprochen: „Ein Gott vermags“. Gleich danach wird „ein Gott“ dialogisch fragend angesprochen: „Wie aber, sag mir, soll / ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier“. Im zweiten Vierzeiler wird zuerst ein Gott angesprochen: „Gesang, wie du ihn lehrst...“. Dann wird wieder über den Gott gesprochen: „Für den Gott ein Leichtes“. In der achten und neunten Zeile vollzieht sich perpektivische Erweiterung pronominal mit „wir“ und zugleich räumlich vom Gott („Und wann wendet er“) zu uns („an unser Sein“). Die räumliche Erweiterung wird durch „Erde“ und „Sterne“ bestärkt. Die Verszeilen 10, 11, und 12 haben dialogische Struktur. Durch die Anrede „eines Jünglings“ vollzieht sich wieder ein Perspektivwechsel, der in den zwei letzten Verszeilen aufgegeben wird: „In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.“ Die perpektivische Vielfalt des dritten Sonetts löst sich in die Aperspektivität des intentionlosen und unendlichen „Daseins“ des orphischen Gesanges, das wie „ein Hauch“, wie „ein Wehn“ und wie „ein Wind“ ist. Der Perspektivwechsel verwirklicht seinerseits das Hauptthema des dritten Sonetts wie auch seine Subthemen (=Motive). (Gerok-Reiter 1993: 491f.). Der Perspektivwechsel ist ein Kennzeichen der modernen Lyrik. Die zeichenhafte Sprache, in der einzelne multisignifikante Zeichen mehrere Signifikate haben, schafft an sich Polyperspektivität in der modernen Lyrik.

Die Bedeutung des Cézanneschen Werkes für Rilke wird laut Fülleborn (KA I: 909) an „dem Begriff der *réalisation évident*“ (s. Abschnitt 3.3.2/Rimbauds Deformation). Laut Meyer deutete Rilke diese „*réalisation*“ nicht als eine „Verwirklichung“, sondern „durch die Neubildung“ als „Dingwerdung“ (Meyer 1963: 255). Gerok-Reiter (1993: 505) deutet die „*réalisation*“ viel genauer als eine „Einheit eines zweifachen Übersetzungsvorgangs“. Das bedeutet eine Einheit des Prozesses eines sinnlichen Wahrnehmens der Wirklichkeit ohne „tradierte Denkmuster“ und der künstlerischen Umsetzung des Wahrgenommenen (s.

Ebenda 505f.). Ganz kurz gesagt bedeutet die Verwirklichung für Rilke eine Neubildung.

Die künstlerische Umsetzung der Wirklichkeit verwirklicht sich in den *Sonetten an Orpheus* dadurch, dass die lexikalischen alltagssprachlichen Bedeutungen der Worte durch die ungewöhnlichen Wortverbindungen (z. B. „Baum im Ohr“, 1. Sonett) und durch die im abstrakten Sinne gebrauchten ursprünglich konkreten Ausdrücke (z. B. „Übersteigung“, 1. Sonett) verhüllt werden, indem die poetisch-bildliche Evokationskraft der dichterischen Sprache Rilkes gesteigert wird. Dadurch entstehen ganz neue Sinnzusammenhänge, die keine festen und bestimmten Bedeutungen bieten, sondern die sich eher als ambivalent erweisen (s. Rimbauds Deformation, 3.3.2). Das bedeutete zunehmende Zeichenhaftigkeit der Rilkeschen Sprache, die die Wirklichkeit, die Natur nicht nachahmt, sondern neubildet und auf eine Wirklichkeitsdimension nur hinweist. Im Vergleich zur bildhaften Gestaltung des mittleren Rilke der *Neuen Gedichte* hat der späte Rilke eine neue Gestaltungsweise erreicht. Die Kunst Cézannes scheint nicht nur auf das mittlere Werk der *Neuen Gedichte*, sondern durch die „réalisation“ auch auf den Übergang von der „Dinglyrik“ zur figuralen Gestaltung der späten Lyrik der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus* mitgewirkt zu haben. Das „poetologische Konzept der Figur“ ist für den späten Rilke charakteristisch.

Cézanne erneuerte die Malerei, indem er das künstlerische Werk selbst „zum eigentlichen Ausdrucksträger“ (Krauß 1995: 80) und dadurch die Ausdrucksmittel immer autonomer machte. Danach strebte auch Rilke. Cézanne hat die Grenze der Abstraktheit des Bildes nicht überschritten. Der Gegenstand wurde bei Cézanne durch die künstlerische „réalisation“ übersetzt. Bild bleibt auch bei Rilke kohärent. Das Werk Cézannes erweist sich als ein wichtiges Vorbild für Rilke auf seiner Suche nach der „Zelle“ seiner Kunst und nach der „äußersten Genauigkeit“ seiner Sprache. Cézanne war ein „Leitstern“ nicht nur über Rilkes mittlerem Werk, sondern auch über seinem Spätwerk. Das zeigen die *Sonette an Orpheus*.

Laut Gerok-Reiter scheint Rilkes Abwendung von Rodin und Hinwendung zu Cézanne daran mitgewirkt zu haben, dass das „poetologische Konzept der ‚Figur‘ den Maßstab plastischer Konsistenz ersetzt“ (Gerok-Reiter 1993: 487). Fülleborn formuliert diesen Weg Rilkes von seinem mittleren Werk zu seinem Spätwerk einfach als „den Weg vom Symbol zur Figur“ (Fülleborn 1973: 256f.). Das wird durch „réalisation“ vollzogen. „Die Figur des Gedichts in ihrem weitesten Sinn“ definiert Beda Allemann als „das umfassende Vorbild einer reinen Sprachgestalt, das allen einzelnen Gedichten, die ihm gewachsen sind, immer schon vorausliegt“ (Allemann 1961: 302).

Rilkes Wendung von den symbolischen und allegorischen Formen Rodins hin zu den nicht mehr symbolischen Formen und Farben Cézannes scheint auf die Umwandlung oder „Verwandlung“ der symbolistischen Sprache in die zeichenhafte Sprache eingewirkt zu haben. In diesem Sinne wurde die Sprache Rilkes abstrakter. Die Figur ist beim späten Rilke als ein struktureller Aspekt zu betrachten. Der Orpheus-Mythos fungiert in den *Sonetten an Orpheus* eben als eine strukturbildende Figur. Die „Verwandlung“ der Dinge kommt laut

Fülleborn (KA I: 913) „einer Entdinglichung gleich“. Eben diese Entdinglichung führte wiederum die Abstrahierung herbei.

Die Parallelisierung der Dichtung Rilkes mit dem Werk Cézannes erweist sich als besonders aufschlussreich für die Erläuterung der sprachlichen Entwicklungen Rilkes, die sich auch in den *Sonetten an Orpheus* auffallend manifestieren. Der Umgang mit Rodin und das Studium des Cézanneschen Werkes haben entscheidend dazu beigetragen, dass Rilke durch seine neue von beiden Künstlern gelernte Sehweise seine eigene dichterische Ausdrucksweise erneuern konnte. Seit dem Umgang Rilkes mit Rodin wird die Bewegung zur zentralen Chiffre seiner Lyrik. Sowohl Zeit als auch Raum sind beim späten Rilke in Bewegung. In der Auseinandersetzung Rilkes mit den bildenden Künsten handelte es sich letztlich um die Formung seines dichterischen Wortes.

### 3.3.4 Über die Einstellung Rilkes zur Musik

Schon als Kind war Rilke sehr empfänglich für die Musik. Das bemerkte eine entfernte Verwandte Rilkes, die Pianistin und Liszt-Schülerin Anna Grosser geb. Rilke, als sie einmal bei ihrem Vetter und Rilkes Onkel Jaroslav Rilke in Prag Klavier spielte. Von diesem Ereignis schrieb sie in ihrem Erinnerungsbuch:

Nachdem ich begonnen hatte, merkte ich nach einer Weile, daß hinter meinem Stuhl etwas herumkrabbelt, und plötzlich legte sich ein kleines Händchen streichelnd auf die meine und der kleine Rainer [sic!] ruft glückstrahlend `Musik Mama`. Von diesem Augenblick an verließ mich das Kind nicht mehr, und immer wieder war sein Verlangen: ‚bitte, bitte, Musika` (Mágr 1960: 12).

Rilke schrieb auch selbst einmal von seinen frühen Musikerlebnissen in seinem Brief vom 4. Dezember 1912 an Fürstin Marie Thurn und Taxis:

Genau vier Wochen war ich in Toledo, ich sahs zuende gehen, konnte nichts dagegen thun; ähnlich wie wenn ich als Kind Musik hörte und wünschte, es möchte immer weiter dauern: auf einmal fingen die Geigen an, zu unterstreichen und das war nur noch wie ein Ausholen zu dem einen starken Strich unter das Ganze, hinter dems zu Ende war (Briefe 1951: I 239).

Die Worpssweder Periode bedeutete für Rilke starke Erlebnisse nicht nur der Landschaft und der bildenden Künste, sondern auch der Musik. Der Gesang der Sängerin Milly Becker, der Schwester der Malerin Paula Becker, machte einen tiefen Eindruck auf Rilke. Mit seinen Worpssweder Freunden besuchte er auch Hamburg, wo sie die *Zauberflöte* von Mozart hörten. Die Musik Mozarts hielt Rilke für „etwas unendlich Wohltuendes“ (Mágr 1960: 36f.).

In seinen ersten Pariser Jahren, in denen sich Rilke intensiv mit den bildenden Künsten, besonders mit der Plastik Rodins beschäftigte, distanzierte er sich von der Musik (Mágr 1960: 84f.). Die Kunst Rodins sah Rilke als „Gegenteil von Musik“, wie er in seinem Brief vom 8. August 1903 an Lou Andreas-Salomé schrieb:

Seine Kunst war von allem Anfang an Verwirklichung (und das Gegenteil von Musik, als welche die scheinbaren Wirklichkeiten der täglichen Welt verwandelt

und noch weiter entwirklicht zu leichten, gleitenden Scheinen. Weshalb denn auch dieser Gegensatz der Kunst, dieses Nicht-ver-dichten, diese Versuchung zum Auffließen, so viel Freunde und Hörer und Hörige hat, so viel Unfreie und an Genuß Gebundene, nicht aus sich selbst heraus Gesteigerte und von außen her Entzückte...) (Briefe 1991: I 150).

Hier stellt Rilke die Verwirklichung der Kunst Rodins in Widerspruch zur Musik. In der Musik sah Rilke nur das Rauschhafte, „das Dionysische, Ich-Auflösende schlechthin, der das apollinische Komplement fehlt“<sup>34</sup>. In diesem Sinne ist seine Auffassung mit der Auffassung Nietzsches zu vergleichen (s. Abschnitt 3.3.1). Vielleicht aus diesem Grund hielt Rilke die Musik für eine „Versuchung“. Die Musik war ihm nur eine „sinnliche Verlockung“ (Engel KA II: 553). Er beachtete nicht, dass die Musik eben eine „poésie pure“ ist; ein Komponieren in den Tönen und von den Tönen her. In dem Sinne ist Musik eigentlich eine reine Verwirklichung<sup>35</sup>. Als eine Art Verlockung und Versuchung bedeutete Musik für Rilke keine Verwirklichung. Die zitierten Worte Rilkes besagen, dass die Musik die Wirklichkeit nicht in dem Sinne schaffen kann, wie seine dichterischen Worte.

Rilkes Ablehnung der Musik bedeutete laut Mágr keineswegs Gleichgültigkeit der Musik gegenüber, sondern hing eher mit seiner starken Empfänglichkeit und Erlebnisfähigkeit für Musik zusammen. Die Hingabe an Musik, wie in seinen letzten Jahren an Menschen, musste er sich versagen, weil sie von ihm zu viel Kraft forderten, die er für seine dichterische Arbeit brauchte (Mágr 1960: 188f.). Das hängt mit seiner Künstlerideologie zusammen. Rilkes Leben war völlig seiner Dichtung gewidmet, wie am Anfang dieses Kapitels schon festgestellt wurde.

In den letzten Pariser Jahren (etwa ab 1911/12), als diese Stadt noch sein geistiger und örtlicher Mittelpunkt war, veränderte sich die Haltung Rilkes der Musik gegenüber. Die Musik wurde ihm zum „Heilmittel“, zum „Ausweg aus seiner ihm unfruchtbar gewordenen inneren Situation“. Die Musik bedeutete ihm einen „Weg der Erneuerung“, um die unproduktive Phase überwinden zu helfen (Mágr 1960: 96, 223). Besonders dem die Musik liebenden Ehepaar Thurn und Taxis und der Pianistin Magda von Hattingberg ist zu verdanken, dass Rilke in jenen Jahren einen Zugang zur Welt der Musik fand (Ebenda 94ff. 217f.). Sein Bedürfnis nach Musik hatte er schon in der oben zitierten Briefstelle

<sup>34</sup> Engel KA II: 553. Zum Beleg wird von Engel eine Briefstelle zitiert: „Einmal ja, wenn ich wissen werde, daß ein Kern von Dasein in mir ist, den es nichtmehr mitreißt aus mir hinaus und von Weltraum zu Weltraum; wenn ich mich schwer genug fühlen werde diesem Anheben und Hinnehmen gegenüber, das Musik für mich ist: dann werd ich es durch mich durchschwingen lassen, so daß meines Körpers Umriß undeutlich wird für mich, und mein sicheres Innere werd ich hineinhalten, wie in flüssiges Gold, und es strahlend herausholen aus dem rückfluthenden Bad. – Aber dahin ist Musik eine Gefahr für mich (An S. Nádherný, 13.11.1908).“

<sup>35</sup> Vgl. Gerok-Reiter 1996: 7. „Die Idee der poésie pure verlangt, wie Mallarmé es am entschiedensten gesagt hat, ein Komponieren in der Sprache und von der Sprache her.“ Zum Beleg zitiert Gerok-Reiter Mallarmé: „Das reine Werk impliziert das Verschwinden der dichterischen Beredsamkeit. Der Dichter überläßt die Initiative den Wörtern, aktiviert durch die Interferenz ihrer Unterschiede. Die Wörter entzünden sich durch ihre gegenseitige Spiegelung, wie ein Feuerschweif über Juwelen (...)“.

an Fürstin Marie Thurn und Taxis geäußert, als er von seinen Kindheitserlebnissen schrieb. Laut Mágr steigern sich diese Äußerungen in den Jahren der schöpferischen Krise Rilkes „bis zu Erwartung, daß die Musik [...] für ihn zu einem ebenso entscheidenden Erlebnis werden könnte, wie ehemals die Begegnung mit der Kunst Rodins“.

Es gelang ihm wegen seiner mangelnden „technischen Begabungsquote“ jedoch nicht, zu einem eigenen nahen Verhältnis zur Musik zu kommen (Mágr 1960: 217f.). Die Musik bedeutete für Rilke früher eher Verlockung und Versuchung als Kunst, später Heilmittel. Beide Auffassungen besagen, dass die Musik für Rilke eine wohltuende Erlebnissache war. Dadurch erklärt sich auch, dass Rilke die Musik „mehr bewunderte als verstand“ (Gerok-Reiter 1996: 183). Er spürte die innerste Eigenart der Musik nicht, sondern nur den oberflächlichen „auffließenden“ klanglichen Strom, der nur zeitgebunden und in diesem Sinne „das Gegenteil der raumbundenen bildenden Künste“ (Spitzer 1974: 47) ist.

Laut Engel blieb die Musik für Rilke auch in der späten Phase „eine Grenzerfahrung, ein Äußerstes“, aber nicht mehr im Sinne der Verlockung wie früher. Die Wendung seiner Musikauffassung hängt mit der Wendung des Spätwerkes „auf das Innere, Unsichtbare zusammen“. Die Musik wird von Rilke als „Verwandlung alles Sinnlichen in den für uns unbetretbaren Raum eines reinen und geborgenen Seins“ wahrgenommen (Engel KA II: 553). Das kommt hervorragend im dritten Sonett der *Sonette an Orpheus* zum Ausdruck: „Gesang ist Dasein“. Laut Spitzer (1974: 47) ist „die Musikwelt der *Sonette an Orpheus* nicht mehr eine Zeitwelt, sondern eine Raumwelt“. Eben die Veränderung der Musikauffassung Rilkes von der bloßen Zeitwelt zur Raumwelt war für seine positive Einstellung zur Musik in der Spätphase entscheidend. Als eine Raumwelt stellt die Musik nicht mehr ein Gegenteil der bildenden Künste dar.

Rilke schätzte in seinen späteren Jahren besonders „das Prinzip des Ordnenen“ in der Musik. „Das Motiv von der Musik als Ordnungskraft“ erscheint laut Leopold Spitzer in allen Schaffensphasen Rilkes, aber besonders im Spätwerk (Spitzer 1974: 52-61). In den *Sonetten an Orpheus* hat die Musik als „Mittelpunkt für das ganze Werk“ (Mágr 1960: 195, 199) eine ordnende Rolle. Erstaunlicherweise weist die ganze Komposition der 55 *Sonette an Orpheus* eine musikalische Struktur auf. Das hat Annette Gerok-Reiter gezeigt und zutreffend herauskristallisiert:

Die gelöstere Komposition der *Sonette an Orpheus* ähnelt in ihrer Klangfülle und melodischen Vielfalt eher einer Symphonie concertante, zweisätzig, mit den beiden Leitthemen Orpheus und Wera, ergänzt und umspielt von einer Reihe weiterer Themen, die sich in solistischer Entfaltung immer wieder aus dem Tutti herauskristallisieren, nur vereinzelt dramatisch und feierlich, heiter im Ganzen, gleichzeitig anspruchsvoll und virtuos, jedoch ohne klassisch-systematische Formstrenge. Nur den großräumigen Charakter der Symphonie teilen die *Sonette an Orpheus* nicht. Sie wirken, insbesondere im Vergleich mit den *Duineser Elegien*, kammermusikalisch, intim. (Gerok-Reiter 1996: 43).

So ist es auch nicht verwunderlich, dass die *Sonette an Orpheus* (sowie die Lyrik Rilkes überhaupt) beliebte Vorlage für Vertonungen gewesen sind<sup>36</sup>. Die späte Dichtung Rilkes drückt enorme dichterische Musikalität aus. In den *Sonetten an Orpheus* hat Orpheus' Gesang eine verwandelnde Kraft. Durch ihn wird die ganze Natur beseelt. Daraus ergibt sich, dass der späte Rilke einen starken Eindruck von der Wirkungskraft der Musik gehabt haben muss. Das besagen aber auch die frühen Musikerlebnisse Rilkes, über die die Pianistin Anna Grosser und Rilke selbst in seinem Brief an Fürstin Marie Thurn und Taxis (1912) geschrieben haben. Diese Auffassung wird von Rilke auch in seinen Lesenotizen „Marginalien zu Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie“ (1900) unterstützt, indem er schreibt:

Die Musik (der große Rhythmus des Hintergrunds) wäre also zu erfassen: als freie, strömende, *unangewandte Kraft*, von welcher wir mit Schrecken wahrnehmen, daß sie nicht in unsere Werke steigt, um sich in der Erscheinung zu erkennen, sondern sorglos, als ob wir nicht wären, über unseren Häuptionern schwebt. Da wir aber nicht imstande sind, unangewandte Kraft (d.h. Gott selbst), zu ertragen, so bringen wir sie mit Bildern, Schicksalen und Gestalten in Beziehung und stellen, da sie selbst, stolz wie ein Sieger, an den Erscheinungen vorüberzieht, immer neue vergleichende Dinge an ihren Weg. (KA IV: 161).

In diesem Glauben an die Kraft der Musik befindet sich eine Parallele mit der dionysischen, mythischen Musikauffassung Friedrich Nietzsches, die wiederum von Arthur Schopenhauer beeinflusst wurde. Der späte Rilke teilte aber auch die apollinische Musikauffassung Nietzsches, indem er das Ordnende in der Musik wirklich erkannte. Es scheint, dass der Rhythmus für Rilke die elementare Kraft der Musik ist. Das stimmt damit überein, dass der Rhythmus auch in seiner Lyrik die tragende Kraft ist. Laut Nalewski (KA IV: 840): „Vom rhythmischen Strom getragen, vollenden sich manche Sonette, bis zu den *Sonetten an Orpheus*, in einem einzigen Satz.“ Rilke schreibt über den Rhythmus in seinen Lesenotizen „Marginalien zu Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie“:

In der Zeit der rauschenden Rhythmen muß man alle Gefäße bereithalten um die wandernde Kraft schön zu empfangen, alle Stoffe in den Glanz dieser Himmel halten, damit sie die goldenen Fäden durch die Gewebe lenken, welche das Muster festlich vollenden. (KA IV: 167).

Laut Rilke sind eben Musik und Lyrik diejenigen Kunstformen, die „näher am ursprünglichen Rhythmus liegen“<sup>37</sup>. Lyrik und Musik sind für Rilke Erscheinungen einer und derselben Sache. Der Rhythmus ist die elementare und tragende Kraft beider Künste. Auf diesem Grund wird verständlich, dass Rilke die Vertonungen seiner Gedichte ablehnte. Er schreibt in den oben erwähnten Lesenotizen:

<sup>36</sup> Kunle 1980: *Bibliographie der Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes*, 1982: „Bibliographie der Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes“, Nachtrag zur Ersten Auflage.

<sup>37</sup> KA IV: 172: „Das Drama muß also *vereinen, zusammenfassen*, in demselben Maße, wie die Kunstausdrücke, die näher am ursprünglichen Rhythmus liegen, (Musik, Lyrik) vereinsamen sollen.“



Der Lyriker bedarf ja *nicht* der *Musik*, um zu schaffen, sondern nur jenes rhythmischen Gefühles, das schon nichtmehr des Gedichtes bedürfe [sic!], wenn es sich erst in Musik ausspräche.“ (KA IV: 171).

Diese Meinung äußerte Rilke schon früh in seinem *Florenzer Tagebuch* (1898):

In jedem Werke einer der Künste müssen alle Wirkungen ,der Kunst` erfüllt sein. Ein Gemälde darf keines Textes, eine Statue keiner Farbe – in malerischem Sinn – und ein Gedicht keiner Musik brauchen, vielmehr muß in jedem alles enthalten sein. (Rilke 1942: 56f.).

## ANALYTISCHER TEIL

### 4 EINFÜHRENDE BEMERKUNGEN

Die zwei großen Gedichtzyklen *Die Sonette an Orpheus* und *Duineser Elegien* bilden das lyrische Hauptwerk Rilkes. Trotzdem sind ihre einzelnen Gedichte nicht in so großem Maße wie „Herbsttag“ und „Liebes-Lied“ vertont worden (Kunle 1980 und 1982: passim). Das mag auf die Schwerverständlichkeit dieser Zyklen zurückgehen. Aber eben aus diesem Grund sind die Vertonungen zu diesen Gedichten in dieser Arbeit von besonderem Interesse, weil die vielfältige Thematik, vielschichtige Aussage, reichliche Bildlichkeit und die thematisch-bildlichen Äquivalenzbeziehungen der Gedichte und ihr Verhältnis zum musikalischen Geschehen die Kernfrage dieser Analyse ist. Zu den finnischen Komponisten dieser späten Gedichte Rilkes zählen Einojuhani Rautavaara mit seinem Liederzyklus *Fünf Sonette an Orpheus* (1954–1955) und mit seiner Vertonung *Die Erste Elegie* (1993) und Jouni Kaipainen, dessen Requiem *Des Flusses Stimme* (1996) kurze Ausschnitte aus der „Neunten Elegie“ enthält. Die zentrale Stellung der *Fünf Sonette an Orpheus* von Einojuhani Rautavaara im analytischen Teil dieser Arbeit ergibt sich vor allem daraus, dass dieser Liederzyklus im Hinblick auf die besondere Kompaktheit seiner Textvorlage besonders aufschlussreich ist. Die ersten fünf Sonette der *Sonette an Orpheus* bilden ein Ganzes, einen kleinen Zyklus für sich und bieten in dem Sinne sowohl für die Vertonung als auch für die Analyse eine kompakte Textvorlage an. Aus diesem Grund haben beide „Orpheus“-Zyklen einen so großen Anteil in der Analyse. In demselben Kapitel werden auch die Vertonungen zu den *Duineser Elegien* untersucht, weil diese zwei Gedichtzyklen Rilkes derselben Herkunft sind. Die *Sonette an Orpheus* entstanden rasch aufeinanderfolgend in drei Wochen zwischen dem 2. und dem 23. Februar 1922 auf Schloss Muzot in der Schweiz, wo Rilke seine letzten Lebensjahre verbrachte. Der erste Teil besteht aus 26 und der zweite Teil aus 29 Gedichten. Februar 1922 bedeutete eine gewaltige Schaffensperiode in Rilkes Leben, die für ihn ganz ungewöhnlich war. Vom 7. bis 14. Februar, also zwischen den beiden Teilen der *Sonette an*

*Orpheus* vollendete Rilke endlich auch den Zyklus der *Duineser Elegien* (Leppmann 1993: 425). Aus dieser rauschhaften Schöpfungsperiode erklärt sich dieselbe Herkunft dieser zwei späten Zyklen Rilkes, die wechselseitig auf einander eingewirkt haben. Die Beziehung der *Duineser Elegien* zu den *Sonetten an Orpheus* wird im Abschnitt 4.3. erläutert.

Der Schwesterzyklus der *Fünf Sonette an Orpheus, Die Liebenden* (1959) von Rautavaara bildet auch ein Ganzes, obwohl die einzelnen Gedichte aus verschiedenen Gedichtsammlungen Rilkes stammen. Thematisch schließen sich diese vier Gedichte („Liebes-Lied“, „Der Schauende“, „Die Liebende“, „Der Tod des Geliebten“) eng aneinander an. In dem Sinne ist auch dieser Liederzyklus ein fruchtbarer Gegenstand für eine Analyse. In diesem Zusammenhang wird auch „Liebes-Lied“ von Jouni Kaipainen, das zu seinem kammermusikalischen Werk *Glühende Blumen des Leichtsinns* (1995) gehört, untersucht.

Das Gedicht „Herbsttag“, das zu den am häufigsten vertonten Gedichten Rilkes gehört (s. Kunle 1980 und 1982: passim), ist in Finnland von Einojuhani Rautavaara und von Paavo Heininen zu einem Teil ihrer Liederzyklen vertont worden. Diese Liederzyklen Rautavaaras *Almanakka kahdelle* und Heininens *Schatten der Erde* werden im Zusammenhang mit der Analyse der „Herbsttag“-Vertonungen kurz erläutert.

Hintergrundinformationen der Gedichte werden im Zusammenhang mit der Analyse der jeweiligen Vertonung angegeben. Die Gedichtanalysen gehen auf die Punkte ein, die einerseits für das Verständnis der Gedichte und ihrer Struktur und andererseits für die Analyse der Vertonungen wichtig scheinen. Der Schwerpunkt des Analyseverfahrens liegt im Verhältnis zwischen dem Gehalt des Gedichtes und dem musikalischen Geschehen, so dass sowohl die literaturwissenschaftliche Analyse als auch die musikwissenschaftliche Analyse zu ihrem Recht kommen.

#### 4.1 Zur Durchführung der Analyse

Den musikalischen Analysen liegen die Gedichtanalysen zugrunde, wobei die musikalischen Strukturen zunächst noch nicht betrachtet werden. Die Gedichtanalysen konzentrieren sich auf die Thematik, Aussage, Bildlichkeit und auf die Äquivalenzbeziehungen. In der thematisch-bildlichen Analyse der von Einojuhani Rautavaara vertonten ersten fünf *Sonette an Orpheus* wird vor allem die Entstehung der abstrakten Ebene gezeigt. Aber wenn auch die ganz konkreten Ausdrücke der Sonette (wie z. B. Baum, Tiere, Leier) abstrahiert werden, bleiben sie auch auf der konkreten bildlichen Ebene gelten. Sowohl die konkrete als auch die abstrakte Ebene sind in diesen Sonetten erkennbar. In der Musikanalyse wird untersucht, wie die konkrete und abstrakte Ebene der Sonette durch Musik vermittelt werden. Auf der abstrakten Ebene gehören die *Sonette an Orpheus* zur Moderne. Die konkrete Ebene der Sonette mit Bäumen, Tieren und Leier schließt sich wiederum an den antiken Orpheus-Mythos an.

Aus diesem Grund wird im Abschnitt 4.2 auf die Beziehung der *Sonette an Orpheus* zum antiken Orpheus-Mythos näher eingegangen.

Die mythische und musikalische Atmosphäre der Antike scheint eine „kulturelle Einheit“ im Sinne Eco für den Vertonungsprozess Rautavaaras dargestellt zu haben. Laut Rautavaara selbst liegt das Hauptgewicht seines Vertonungsprozesses (Interview am 28.11.1995) auf der Atmosphäre des Textes, die sein Ausgangspunkt und die Quelle seiner Intuition beim Vertonungsprozess war. Die ersten fünf Sonette sind thematisch vielfach miteinander verbunden (Abschnitt 5.1). In ihrer musikalischen, thematischen Struktur mit leitenden Themen und weiteren Motiven (s. das Zitat aus Gerok-Reiter 1996: 43 im Abschnitt 3.3.4) lassen sich diese Sonette mit den musikalischen Strukturen vergleichen. Strukturelle Analogien können auch durch eine semiotische Analyse gezeigt werden. Aus diesem Grund konzentriert sich die Musikanalyse auf die strukturellen Faktoren: auf die motivischen Beziehungen, den harmonischen Bau und auf die Formgestaltung. Was das Wort-Ton-Verhältnis betrifft, ist eine strukturelle Analyse auch nicht von dem dichterischen oder musikalischen Stil abhängig; außer bei der strengen seriellen Musik, die ihre eigenen Gesetze einhält, wobei die Textvorlage ihre Eigenständigkeit, besonders ihre semantische Funktion verliert. Mit Hilfe von Peirces Begriff der objektbezogenen Zeichen werden die inneren Prozesse sowohl innerhalb des dichterischen Textes als auch zwischen dem Text und der Musik erläutert. Die Signifikate der Sonette Rilkes und der Musik Rautavaaras sollen als Prozess der „unendlichen Semiose“ (Eco) gedeutet werden.

Das Ziel dieser strukturellen Musikanalyse ist zu zeigen, wie die konkrete und die abstrakte Ebene der *Sonette an Orpheus* durch die musikalische Thematik und Harmonik zum Ausdruck kommen. Es wird demnach sowohl bei der Lyrik- als auch bei der Musikanalyse auf den Bereich der Motivik Gewicht gelegt. Den „roten Faden“ bilden die „orphischen Motive des Textes“; wie sie durch die Musik vermittelt werden. Unter „orphische Motive“ werden die dichterischen Motive, die sich an Orpheus und an seinen Gesang anschließen (weiter Abschnitt 5.1), verstanden. Der Ausgangspunkt der Analyse ist der tiefe Gehalt der Sonette. Die Gedichtanalysen gehen von der signifikativen Ebene aus. Die thematisch-bildliche Struktur, Aussage, sprachliche Abstraktion und die thematisch-bildlichen Äquivalenzbeziehungen werden in den einzelnen Sonetten und zwischen den Sonetten untersucht (5.2). Die Analysen der Vertonungen werden im engen Bezug zu den Analysen der Sonette durchgeführt. Die wichtigste Frage bei der musikalischen Analyse lautet, wie die Vertonungen die Sonette signifizieren. Eine wichtige Frage im musikalischen Sinne ist auch, wie der musikalische Stil dieser Vertonungen zu diesen Gedichten Rilkes passt. Die Parameter, die bei der musikalischen Analyse berücksichtigt werden, sind die musikalische Motivik (5.3.1), die Harmonik (5.3.3) und die musikalische Formgestaltung (5.3.4). Im Abschnitt 5.3.2 wird zusammengefasst, welche Semiose zwischen dem Text und der musikalischen Motivik entsteht.

Bei der Analyse der musikalischen Motivik werden die motivischen Beziehungen sowohl der Singstimme als auch des Klaviersatzes, sowohl

innerhalb der einzelnen Vertonungen als auch zwischen den verschiedenen Vertonungen berücksichtigt. Es wird untersucht, wie Rautavaaras musikalische Thematik der Thematik und Bildlichkeit der *Sonette an Orpheus* entspricht. Die Ausdruckskraft der musikalischen Harmonik ist im Allgemeinen groß, und ganz besonders in den *Fünf Sonetten an Orpheus* Rautavaaras, weil die Harmonik dieser Sonette viele Modi enthält, die eine konventionalisierte Rolle in der Musiktradition haben.

In den *Fünf Sonetten an Orpheus* erweist sich das Anfangsmotiv der Singstimme, das hier „orphisches Motiv“ genannt wird, als paradigmatisch für die ganze musikalische Textur der *Fünf Sonette an Orpheus*. Die Thematik der Kompositionen *Die Erste Elegie* und *Die Liebenden* scheint dagegen frei aus der Harmonik entfaltet worden zu sein. Eine entsprechende semiotische Analyse der Übereinstimmung zwischen den motivischen Beziehungen der Thematik des Textes und der Musik ist in diesen zwei letztgenannten Vertonungen nicht relevant durchzuführen; in der *Ersten Elegie* auch wegen der starken Verkürzung der Textvorlage nicht. Es fehlen wichtige Motive der „Ersten Elegie“ Rilkes in der Vertonung. Vergleichspunkte fehlen auch deshalb, weil es um eine einzelne Vertonung geht, nicht um einen Zyklus.

Laut den eigenen Worten Rautavaaras lässt sich die Harmonik des Liederzyklus *Die Liebenden* aus dem Gehalt der Gedichte Rilkes ableiten (Interview am 28.11.1995). Vor dem Hintergrund dieses Liederzyklus und auch der *Fünf Sonette an Orpheus* ist zu erwarten, dass auch in der Vertonung der *Ersten Elegie* für gemischten Chor die Signifikate des Gedichts den Ausgangspunkt der Harmonik bilden. Das ist durch eine freie Anwendung der Reihentechnik, die der *Ersten Elegie* und dem *Liebenden-Zyklus* gemeinsam ist, auch möglich, weil die Gesetzmäßigkeiten der Dodekaphonie den musikalischen Ausdruck nicht begrenzen. Aus diesem Grund ist das Erkennen der Zwölftonreihe in der *Ersten Elegie* und in den *Liebenden* nicht einfach. Das Verhältnis zwischen den Signifikaten des Gedichts und den Veränderungen der Harmonik ist aber die Kernfrage der Analyse dieser Vertonungen, nicht die Anwendung der Reihentechnik an sich.

Wäre die Zwölftonreihe nach den strengen Regeln der Dodekaphonie, bei der das ganze kompositorische Verfahren von der Reihentechnik gebunden ist und die keine Referenzen in der Tonalität erlaubt, gebildet und gebraucht worden, so könnte die Textvorlage nicht der Ausgangspunkt der Harmonik sein. In den konstruktiven Kompositionsweisen der Dodekaphonie und der seriellen Musik, bei der alle Parameter der Musik nach einem einheitlichen exakten Verfahren behandelt werden, wird der Text zum sekundären Element. Die Signifikate der Textvorlage verlieren an Bedeutung. Die finnischen Dodekaphonisten, zu denen sich auch Rautavaara am Ende der 50er und am Anfang der 60er Jahre zählte, kümmerten sich nicht um die Tabus der Dodekaphonie. Von den Komponisten der zweiten Wiener Schule bewunderten sie am meisten Alban Berg, der tonale Elemente in der Zwölftonreihe verwendete (z. B. im Violinkonzert). Die Zwölftonreihe des zweiten Streichquartetts (1958) Rautavaaras umfasst schon tonale Dreiklänge (Heiniö

1988: 8; Sivuoja-Gunaratnam 1997: 164f.), die in der Ästhetik der Dodekaphonie verboten waren.

Was das Verhältnis zwischen dem Text Rilkes und der Musik Kaipainens betrifft, ist aus dem Werk *Des Flusses Stimme* für gemischten Chor im semiotischen Sinne noch weniger als aus der *Ersten Elegie* Rautavaaras herauszuholen, weil es nur drei kurze Ausschnitte aus der „Neunten Elegie“ Rilkes beinhaltet. Die sehr dissonante Harmonik der ganzen Vertonung Kaipainens stimmt aber auf eine interessante Weise sowohl mit dem vielschichtigen Text Rilkes als auch mit der engen intertextuellen Spannung der ganzen Textvorlage überein. In der Analyse dieser Vertonung wird besonders den zwei dissonantesten Stellen Aufmerksamkeit gewidmet. Diese Stellen beginnen und beenden den zweiten Satz des ganzen Werkes, der eben die Rilke-Ausschnitte enthält. In den Analysen der Vertonungen zu „Herbsttag“ ist die zentrale Frage die, ob und wenn ja, wie die inhaltliche Steigerung des Gedichts durch die Musik Rautavaaras und Heininens zum Ausdruck kommt.

## 4.2 Die Sonette an Orpheus und der antike Orpheus-Mythos

Den griechischen Mythos von dem singenden Orpheus, auf den das erste der *Sonette an Orpheus* Rilkes hinweist, wird von Ovid im zehnten Buch seiner *Metamorphosen* erzählt.

Der Hochzeitgott Hymanaeus erschien „mit bösen Vorzeichen bei der Hochzeit des Orpheus“ (Ovid 1972: 719.). Die junge Gattin Eurydike starb an einem Schlangenbiss. Orpheus trat in die Unterwelt und begann zu singen:

Ihr Götter der Welt, die unter der Erde gelegen / [...] / Grund meiner Fahrt ist die Frau, Eine Schlange, die sie getreten, / spritzte ihr Gift in das Blut und stahl ihr die Blüte. / [...] / Gibt das Schicksal die Gattin nicht frei, so will ich gewiß auch / selbst nicht kehren zurück, dann freut euch am Tode von Beiden (Ovid 1972: 361).

Orpheus' Gesang rührte Persephone (die Göttin der Unterwelt) und die Toten zu Tränen. Die Herrin und der Herr der Unterwelt vermochten sich der Bitte des Orpheus nicht zu versagen. Sie riefen Eurydike her. Eurydike und Orpheus erhielten eine Bedingung: Orpheus durfte die Augen Eurydike nicht zuwenden, ehe sie heraufgekommen waren. Sie stiegen schweigend hinauf und waren schon nahe der Erde, als Orpheus die Sorge erfasste, Eurydike könne müde geworden sein. Orpheus wollte sie endlich sehen und blickte zurück. Im selben Augenblick entglitt Eurydike ihm wieder. Sie starb zum zweiten Mal und sank dahin zurück, woher sie gekommen war. Danach vermied Orpheus jegliche Frauenliebe und lehrte „die thrakischen Völker“ die Knabenliebe. „Schatten fehlte dem Ort“. Als der götterentstammende Sänger / dort sich niedergesetzt und die tönenden Saiten gerührt, / da kam der Schatten dem Ort“ (Ovid 1972: 363). Viele verschiedene Bäume kamen, um dem Sänger Schatten zu geben und seinen Gesang zu hören.

Im elften Buch von Ovids „Metamorphosen“ wird von Orpheus' Tod erzählt. Während Orpheus mit seinem Gesang die ganze Natur in seinem Bann hielt, wurde er von den rasenden neidischen Mänaden zerrissen, weil er die Frauenliebe vermied. Die Mänaden zerrissen zuerst die Orpheus zuhörenden Tiere, dann ihn selbst. Die ganze Natur beweinte Orpheus. Die Flüsse schwollen von den eigenen Tränen. Orpheus' Glieder waren weit zerstreut. Aber die Mänaden konnten seinen Gesang nicht zum Schweigen bringen. Der Fluss trug sein zerrissenes, klagend singendes Haupt und seine Leier ins Meer. Die Ufer hallten klagend wider. Orpheus' Haupt und seine Leier wurden an den Strand der Insel Lesbos gespült, wo eine Schlange sie verschlingen wollte. Die Schlange wurde von Phoebus (hier Beinamen des Apollon, Ovid 1972: 746) in einen Stein verwandelt. Der Schatten von Orpheus traf in der Unterwelt auf Eurydike:

Unter die Erde taucht der Schatten, erkennt alle Stätten / wieder, die schon er geschaut. Er durchforscht die Gefilde der Frommen, / findet Eurydiken und umschlingt sie mit sehnenden Armen. / Bald lustwandeln sie dort vereinten Schrittes zusammen, / bald folgt er ihr nach, geht bald voran, und es blickt nun / ohne Gefahr zurück nach seiner Eurydice Orpheus. (Ovid 1972: 399).

Die wilden Mänaden werden von Bacchus, dem Gott des Weines und des Rausches, in Bäume verwandelt.

Rilkes Bezugnahme auf den antiken Orpheus-Mythos vollzieht sich in seiner Dichtung dadurch, dass er den Mythos in seinem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* (KA I: 500ff.) erneut gestaltet. Im Gedicht „Der Tod des Geliebten“ (KA I: 517, s. der Liederzyklus *Die Liebenden Rautavaaras*) und im ersten der *Sonette an Orpheus* (KA II: 241) wird durch die dichterische Vision auf den antiken Orpheus-Mythos hingewiesen. Aus dem griechischen Mythos hat Rilke die Macht von Orpheus' Gesang in seine *Sonette an Orpheus* übertragen. In diesem Werk gestaltet sich auch die große vergebliche Liebe von Eurydike und Orpheus. Dem Ovidischen Orpheus der *Metamorphosen* und der Orpheusgestalt der *Sonette an Orpheus* Rilkes sind Verwandlungen und Überwindung des Todes gemeinsam. Die Beziehung der *Sonette an Orpheus* zum antiken Orpheus-Mythos vollzieht sich durch die dichterische Vision des ersten Sonetts, aber auch dadurch, dass der orphische Mythos in den *Sonetten an Orpheus* in die heutige Zeit miteinbezogen wird. Obwohl das erste Sonett mit seiner Vision des singenden Orpheus noch abbildend auf den alten antiken Orpheus-Mythos hinweist, wird dieser zugleich mit einem Satz im Präsens: „O Orpheus sing!“ (2. Vers), auch in die heutige Zeit miteinbezogen. Im zweiten Sonett wird das sprechende lyrische Ich zum Objekt des orphischen Gesanges, wodurch es selbst in den orphischen Mythos miteinbezogen wird. Dadurch wird das lyrische Ich zum Träger des orphischen Mythos. Das lyrische Ich wird aber entpersönlicht, was wiederum ein Merkmal der modernen Lyrik ist (s. 3.3.2/Entpersönlichung). Durch das mythisierte lyrische Ich bezieht sich der Mythos im zweiten Sonett auf die heutige Zeit (s. auch Abschnitt 3.3.3.2/Perpektivwechsel).

An der antiken Orpheus-Sage interessiert den späten Rilke die zerrissene und verwandelbare Orpheusgestalt. Der antike Orpheus-Mythos wird in den Sonetten nicht nacherzählt. Das erste Sonett beginnt mit der Vision des singenden Orpheus, der auf die Bäume und die Tiere Wirkung ausübt. Dadurch weist es abbildend auf den antiken Mythos hin. Der Orpheus der Sonette wird in Beziehung zum antiken Orpheus-Mythos zum Symbol der Einheit des Lebens und der Totenwelt, wo die Eurydike-Gestalt der Orpheus-Sage bleiben musste.

Im griechischen Mythos war Orpheus kein Gott. Bei Rilke wird Orpheus erst in den *Sonetten an Orpheus* zum Gott (Fülleborn KA II: 721). Orpheus als „Versöhner der Gegensätze“ (s. Analyse des 5. Sonetts) ist durch die „verwandelnde Kraft seines Gesanges“ das „gestaltgewordene Prinzip der Verwandlung“ (Buddeberg 1955: 445f.). Laut Buddeberg „leistet Wera<sup>1</sup> dasselbe, was der Gott ist“: „sie ist aus seinem Geblüt“, als eine weibliche Gestalt der *Sonette an Orpheus* bedeutet sie „eine Vermenschlichung des Orpheus, ein Stehen in seiner Nachfolge“ (Ebenda). Laut Kellenter (1982: 78) ist das verbindende Element zwischen der Orpheusgestalt und Wera ihre gemeinsame Erfahrung zwischen Leben und Tod. Das Mädchen, das im zweiten Sonett durch Orpheus' Gesang herbeigeführt wird und das in demselben Sonett „erstand und schlief“, ist dem Orpheus-Gott der Sonette verwandt. Auch dieses Mädchen hat den Tod überwunden.

Der Orpheusgestalt und dem Mädchen der Sonette ist auch gemeinsam, dass sie beide zwei Funktionen haben. Orpheus erscheint als Künstler und als Gott. Das Mädchen des zweiten Sonetts ist in dem Sinne Objekt, das es von dem

<sup>1</sup> Den unmittelbarsten Anstoß für die Entstehung der *Sonette an Orpheus* gaben die Aufzeichnungen von Gertrud Ouckama Knoop über die Leukämie und den Tod ihrer Tochter Wera. Diesen Bericht erhielt Rilke am Neujahrstag 1922. Auf diesen Brief antwortete Rilke: „Läse man dies, und es beträfe irgendein junges Mädchen, das man nicht gekannt hat, so wärs schon nahe genug. Und nun gehts Wera an, deren dunkler seltsam zusammengefaßter Liebreiz mir so unsäglich unvergeßlich und so unerhört heraufzrufbar ist, daß ich, im Augenblick, da ich dies schreibe, Angst hätte, die Augen zu schließen, um ihn nicht mit einem Male mich, in meinem Hier- und Gegenwärtigsein, ganz übertreffen zu fühlen“. Am Ende desselben Briefes schreibt Rilke: „Mir aber, Verehrteste, mir ists wie eine ungeheure Verpflichtung zu meinem Innersten und Ernstesten und (wenn ichs auch nur von fern erreiche) Seligsten gewesen, daß ich am ersten Abend eines neuen Jahres diese Blätter habe in Besitz nehmen dürfen“. (Briefe 1935: 82ff.). Die *Sonette an Orpheus* wurden dem Andenken Weras nicht nur aus Verpflichtung gewidmet. Das ergibt sich aus den zwei folgenden Briefstellen. Nach der Entstehung des ersten Teils schrieb Rilke an Frau Knoop: „...in einigen unmittelbar ergriffenen Tagen, da ich eigentlich meinte, an anderes heranzugehen, sind mir diese Sonette geschenkt worden. Sie werden beim ersten Einblick verstehen, wieso Sie die Erste sein müssen, sie zu besitzen. Denn, so aufgelöst der Bezug auch ist (nur ein einziges Sonett, das vorletzte, XXIV, ruft in diese, ihr gewidmete Erregung Weras eigene Gestalt), er beherrscht und bewegt den Gang des Ganzen und durchdrang immer mehr – wenn auch so heimlich, daß ich ihn nach und nach erst erkannte -- diese unaufhaltsame, mich erschütternde Entstehung“. (Briefe 1935: 98). An Gräfin Sizzo schrieb Rilke in einem Brief am folgenden Frühjahr nach der Entstehung der *Sonette an Orpheus*: „Ich konnte nichts tun, als das Diktat dieses inneren Andrangs rein und gehorsam hinzunehmen; auch begriff ich erst nach und nach den Bezug dieser Strophen zu der Gestalt jener achtzehn- oder neunzehnjährig verstorbenen Wera Knoop [...] Dieses schöne Kind, das erst zu tanzen anfing die sie damals sahen, Aufsehen erregte, durch die ihrem Körper und Gemüt eingeborene Kunst der Bewegung und Wandlung“. (Briefe 1991: II 297).



orphischen Gesang hervorgerufen wird. Aber durch dessen Kraft verwandelt sich das Mädchen auch zum Subjekt, zum Träger des orphischen Gesanges. Diese Wandlungen sind mit dem Perspektivwechsel des dritten Sonetts verwandt (s. Abschnitt 3.3.3.2/Perspektivwechsel). Obwohl der Ausgangspunkt der Mädchengestalt eine jung verstorbene Tänzerin war, ist das Mädchen des zweiten Sonetts von Anfang an eine mythische Gestalt, die in der Einflussosphäre von Orpheus „erstand und schlief“ (KA II: 241).

Das Mädchen des zweiten Sonetts ist also nicht mit der Eurydike der Orpheussage gleichzusetzen. Vielmehr sind die „Liebenden“ (Terminus von Kippenberg 1946: 123) des vierten Sonetts, die „Seligen“ und die „Heilen“, mit der Eurydikegestalt verwandt. Eurydike musste ohne Gegenliebe im Totenreich bleiben. Die „Seligen“ und die „Heilen“ werden auch belehrt, das Geteiltsein zu erkennen (s. Analyse des 4. Sonetts): „laßt ihn an eueren Wangen sich teilen“ (3. Vers). Diese Leiderfahrung ist Eurydike und den „Liebenden“ gemeinsam. Die „Liebenden“ unterscheiden sich jedoch von der Eurydikegestalt dadurch, dass sie im Gegensatz zu Eurydike und Orpheus in der antiken Sage nicht getrennt werden: „hinter euch zittert er, wieder vereint“ (4. Vers).

Der antike Orpheus-Mythos gilt für Rilke als eine „kulturelle Einheit“ im Sinne Ecos oder als ein Interpretationsraster (s. Abschnitt 3.3.1.4), vor deren Hintergrund sich die *Sonette an Orpheus* durch eine „unendliche Semiose“ deuten lassen. Laut Zinn ist der zentrale Begriff Rilkes „Verwandlung“ oder „Wandlung“ auf den Ovidischen Titel der *Metamorphosen* zurückzuführen. Das Wort Metamorphose wird im fünften Sonett („Seine Metamorphose / in dem und dem“) im Sinne von Verwandlung gebraucht.

### 4.3 Über die *Duineser Elegien* und ihre Beziehung zu den *Sonetten an Orpheus*

In den Sonetten an Orpheus symbolisiert die geteilte Orpheusgestalt die Einheit des Lebens und des Todes. Sein Gesang, die Kunst wird zur „höchsten einzigen im Dasein vorhandenen erlösenden Macht“: „Gesang ist Dasein“ (drittes Sonett). In den *Duineser Elegien* geht es um die Frage, wie die Unfasslichkeit des Lebens zu bewältigen ist. Existenzproblematik ist diesen zwei großen Zyklen des späten Rilke gemeinsam. Das hat Rilke selbst deutlich ausgedrückt. Über die Aufgabe dieser zwei Zyklen schreibt Rilke in seinem Brief an Gräfin Sizzo am 12. April 1923:

[...] Die *Identität* von Furchtbarkeit und Seligkeit zu erweisen, dieser [sic!] zwei Gesichter an demselben göttlichen Haupte, ja dieses einen *einzigsten* Gesichts, das sich nur so oder so darstellt, je nach der Entfernung aus der, oder der Verfassung, in der wir es wahrnehmen...: dies ist der wesentliche Sinn und Begriff meiner beiden Bücher [...] (Briefe 1991: II, 296).

Über den Werdegang und das Ziel der Elegien sowie auch über ihre Beziehung zu dem Sonettenzyklus schreibt Rilke in seinem berühmten Brief an seinen polnischen Übersetzer Witold Hulewicz am 13 November 1925:

[...] Ich halte sie für eine weitere Ausgestaltung jener wesentlichen Voraussetzungen, die schon im ‚Stundenbuch‘ gegeben waren, die sich, in beiden Teilen der ‚Neuen Gedichte‘, des Welt-Bilds spielend und versuchend bedienen und die dann im Malte, konflikthaft zusammengezogen, ins Leben zurückschlagen und dort beinahe zum Beweis führen, daß dieses so ins Bodenlose gehängte Leben unmöglich sei. In den ‚Elegien‘ wird, aus den gleichen Gegebenheiten heraus, das Leben wieder möglich, ja es erfährt hier diejenige endgültige *Bejahung*, zu der es der junge Malte, obwohl auf dem richtigen schweren Wege ‚des longues études‘, noch nicht führen konnte. *Lebens- und Todesbejahung erweist sich als Eines in den ‚Elegien‘*. [...] Die wahre Lebensgestalt reicht durch *beide* Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: *es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit*, in der die uns übertreffenden Wesen, die ‚Engel‘ zu Hause sind. [...] Es nimmt mich wunder, daß Ihnen die ‚Sonette an Orpheus‘, die mindestens ebenso ‚schwer‘ sind, von der gleichen Essenz erfüllt, nicht hilfreicher sind zum Verständnis der ‚Elegien‘. [...] Sie sind, wie das anders nicht sein kann, aus derselben ‚Geburt‘ wie die Elegien... (Briefe 1991: II, 374f.).

In diesen zwei Briefabschnitten oben wird der Ausgangspunkt, die Tendenz und das Ziel der beiden späten Zyklen von Rilke selbst deutlich formuliert. Die Beziehung der Elegien zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* beschreibt Rilke in seinem Brief an Lotte Hepner, aber zugleich stellt er selbst die Kernfragen der *Duineser Elegien*.

Was in Malte Laurids Brigge [...] ausgesprochen, nein, gelitten steht – das ist ja eigentlich nur *dies* mit allen Mitteln und immer wieder von vorn und an allen Beweisen dies: *dies*: Wie ist es möglich zu leben, wenn doch die Elemente dieses Lebens uns völlig unfaßlich sind? Wenn wir immerfort im Lieben unzulänglich, im Entschließen unsicher und dem Tode gegenüber unfähig sind, wie ist es möglich, da zu sein? (Briefe 1991: I, 599f.).

Diese Aufgabe soll in den Elegien „mit rein dichterischen Mitteln“ gelöst werden<sup>2</sup>. Solches Bestreben durch künstlerische Deformation ein neues irrales Weltbild zu schaffen war eben ein Ziel der Moderne (s. Abschnitt 3.3.2). Wie das verstorbene „Mädchen“ des zweiten Sonetts der *Sonette an Orpheus*, manifestiert auch der Engel der Elegien die Enthumanisierung, die auch ein wichtiges Merkmal des modernen Gedichts ist. Beide mythisch-poetische Gestalten stellen ein Gegenbild zur „gedeuteten Welt“<sup>3</sup> dar. In dem Sinne sind sie bei Rilke äquivalente dichterische Bilder. Über den Engel der *Duineser Elegien* schreibt Rilke in dem Brief an Witold Hulewicz am 13 November 1925:

[...] Der Engel der Elegien hat nichts mit dem Engel des christlichen Himmels zu tun (eher mit den Engelgestalten des Islam) ... Der Engel der *Elegien* ist dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint. [...] Der Engel der Elegien ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen. – Daher

<sup>2</sup> S. KA II: 612 (Engel). „Die großen Fragen“ von Malte befinden in der vierzehnten Aufzeichnung KA III: 468ff.

<sup>3</sup> Zitierten Worte aus der „Ersten Elegie“, Vers 13, KA II: 201.

‚schrecklich‘ für uns, weil wir, seine Liebenden und Verwandter, doch noch am Sichtbaren hängen. [...] (Briefe 1991: II, 377f.).

Die Engel sind beim späten Rilke der *Duineser Elegien* kosmische Gestalten, die das allgegenwärtige vollkommene Dasein darstellen. Bei Rilke können die Engel nicht christlich verstanden werden, weil die christlichen Engel zum Jenseitigen gehören. Selbst der christliche Dualismus von Diesseits und Jenseits wird in den Elegien von dem allgegenwärtigen vollkommenen Dasein ersetzt.

Der Engel der Elegien und der Orpheus der Sonette stehen als Rilkesche Figuren auf derselben Stufe der Transzendenz. Der Unterschied liegt darin, dass die kosmische Engelgestalt durch Orpheus eine Gestalt der irdischen Immanenz wird<sup>4</sup>. Vielleicht liegt darin eine innere Begründung dafür, dass die Vollendung des Elegien-Zyklus und die rauschhafte Entstehung der *Sonette an Orpheus* sich gleichzeitig vollzogen<sup>5</sup>. Der Engel-Mythos fungiert in den Elegien als eine strukturbildende Figur, so wie der Orpheus-Mythos in den *Sonetten an Orpheus*.

Dieselbe Aufgabe wie der Engel als Gegenbild zur „gedeuteten Welt“ haben auch bestimmte „Grenzbilder des menschlichen Seins“: die Figuren des ‚Kindes‘, des ‚Helden‘, der ‚Jungverstorbenen‘ und der ‚großen Liebenden‘. Diesen Figuren ist eine ‚offene Existenzweise‘ frei von der Ausweglosigkeit des menschlichen Bewußtseins gemeinsam. Laut Manfred Engel:

*Das Kind*, das zwischen sich und den Dingen und zwischen der inneren, unbegrenzten Welt seiner Phantasie und der äußeren Realität noch nicht kategorisch unterscheidet, ist der ‚offenen‘ Existenzweise ebenso nahe wie der ungebrochen wollende und handelnde *Held* und die *Jungverstorbenen*, die Rilke faszinieren, weil sie aus einem kindheitsnahen Zustand, also noch nicht eingewöhnt in die ‚gedeutete Welt‘, unmittelbar in den Tod gehen<sup>6</sup>.

Diese Figuren bilden das Gegenteil zu allem Statischen, Unverwandelbaren in der Welt, also das Gegenteil „zur gedeuteten Welt“. Sie sind Figuren der Verwandlung, nicht mehr Gefangene der „gedeuteten Welt“, sondern davon befreit, in dem Sinne äquivalente dichterische Bilder in den Elegien. Durch ihre ‚offene Existenzweise‘ können diese Figuren, die in diesem Kontext ihr eigenes

<sup>4</sup> Laut Fülleborn wird die „Unerreichbarkeit“ des Engels durch das Transzendieren von Orpheus „als einen weltimmanenten Daseinsvollzug abgelöst“. (KA II: 722).

<sup>5</sup> In dem Brief an Witold Hulewicz (Briefstempel: Sierre, 13.11.1925) schreibt Rilke über die Entstehung der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus*: „Diese sind 1912 (auf Duino) begonnen, in Spanien und Paris – fragmentarisch – fortgeführt bis 1914; der Krieg unterbrach diese meine größte Arbeit vollständig; als ich 1922 (hier) diese wieder aufzunehmen wagte, kamen den neuen Elegien und ihrem Abschluß die, in wenigen Tagen, stürmisch sich auferlegenden ‚Sonette an Orpheus‘ (die nicht in meinem Plane waren) zuvor.“ (Briefe 1991: II, 375). Über das Verhältnis zwischen den zwei großen Zyklen *Sonette an Orpheus* und *Duineser Elegien* schreibt Rilke am Ende desselben Briefes: „Elegien und Sonette unterstützen einander beständig -, und ich sehe eine unendliche Gnade darin, daß ich, mit dem gleichen Atem, diese beiden Segel füllen durfte: das kleine rostfarbene Segel der Sonette und der Elegien riesiges weißes Segel-Tuch. (Ebenda 378).

<sup>6</sup> KA II: 579, 614f. „[...] der Tod sei die Geburt des Helden (eben in sein Heldsein hinein).“ (Steiner 1962: 184).

Signifikat erhalten, als wesensgleich verstanden werden. Diese Figuren fungieren als strukturelle Aspekte (s. 3.3.3.2).

Mit den „großen Liebenden“ wird laut Engel ‚eine intransitive Liebe‘ gemeint;

denn diese Liebenden haben sich vom Geliebten gelöst oder ihn verloren, sich aber die emotionale Intensität, das gesteigerte Fühlen der Liebe bewahrt; dieses nicht mehr auf ein bestimmtes Objekt gerichtete Gefühl tritt nun in Bezug zum Ganzen der Wirklichkeit und entgeht so den Aporien der ‚transitiven‘ Liebe (KA II: 615).

„Man ist nicht mehr der Gefangene dessen, was man liebt“ (Steiner 1962: 186), sondern befreit und offen.

[...] Ist es nicht Zeit, daß wir liebend  
uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn:  
wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung  
mehr zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends.  
(Rilke: „Die Erste Elegie“, Verse 50-53, KA II: 202.).

Solche ‚intransitive‘, befreite Liebe ist mit dem vollkommenen Dasein der „Seligen“ und der „Heilen“ des vierten Sonetts der *Sonette an Orpheus* zu vergleichen (s. Abschnitt 5.2 Analyse des vierten Sonetts). Der beim Abspringen bebende Pfeil, drückt hier die Kraft, die Energie einer befreiten, ‚intransitiven‘ Liebe aus (vgl. Pfeilbild des vierten Sonetts der *Sonette an Orpheus*).

Die Tiere, die kein menschliches Bewußtsein haben, fungieren bei Rilke auch als Gegenbilder zum menschlichen Sein (s. „Tiere aus Stille“ im ersten Sonett der *Sonette an Orpheus*, s. auch „Die Achte Elegie“<sup>7</sup>).

Die Gegenbilder und Grenzerscheinungen dienen bei Rilke dazu, die Aporien des menschlichen Seins – auch die bedrängendsten Erlebnisse, wie den Tod – mythisch-poetisch zu gestalten und auszugleichen. Darin besteht die Substanz der evokativen Verwandlungs- und Figurenpoetik des späten Rilke. Der Grundton der *Duineser Elegien* ist die Klage (daher Elegien, nicht aus formalen Gründen, Stahl 1978: 263), aber ihre Tendenz die Bejahung des Lebens und Todes zum vollkommenen Dasein. Die Rühmung des Hierseins ohne Trost durch das Jenseits ist den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* gemeinsam.

#### 4.4 Über Rilkes Lyrik als Textvorlage

Die *Fünf Sonette an Orpheus* zählen bei Einojuhani Rautavaara in den 50er Jahren zu seiner Übergangsphase vom Neoklassizismus zur Dodekaphonie (s. Abschnitt 2.2), obwohl dieser Liederzyklus noch zum Neoklassizismus zu zählen ist. Der Liederzyklus *Das Marienleben* von Hindemith (1923<sup>8</sup>) zum

<sup>7</sup> Engel: zu Tier KA II: 613, Deutungsaspekte zur achten Elegie, Kritik des Bewußtseins KA II: 674f.

<sup>8</sup> Diese erste Fassung wurde von Hindemith zwischen den Jahren 1936-1948 erneuert.

*Marienleben* Rilkes gehört zu seinem Frühwerk (Pahlen 2000: 597). Harry Seelig nimmt an, dass die Lyrik Rilkes entscheidend für die Entwicklung Hindemiths zur neoklassizistischen [genauer neobarocken] und kontrapunktischen Stil war. Warum haben zwei hervorragende Komponisten, der deutsche Paul Hindemith und der finnische Einojuhani Rautavaara in ihren neoklassizistischen Liederzyklen und Rautavaara auch in seinem spätromantisch-expressionistischen Liederzyklus *Die Liebenden* eben die Lyrik Rilkes gewählt?

Der musikalische Neoklassizismus, der in den 20er Jahren des 20. Jahrhundert entstand, ist von den älteren Stilen vor der Romantik des 19. Jahrhunderts geprägt. Man kann z. B. je nach dem Vorbildstil über Neobarock oder Neoklassizismus sprechen. Im Neoklassizismus werden Elemente des Vorbildstils mit Elementen der Musik des 20. Jahrhunderts verbunden. Es handelt sich somit um einen Restaurationsstil. Das hat mit der Lyrik Rilkes etwas gemeinsam, auch wenn es sich bei Rilke in keinem Sinne um einen Restaurationsstil handelt. Die Lyrik Rilkes wurzelt formal in der Spätromantik, reicht aber durch die abstrakte Ausdrucksweise bis in die Moderne hinein. Das gemeinsame ist das, dass sowohl im Neoklassizismus und im spätromantischen Expressionismus als auch in der Lyrik Rilkes traditionelle und moderne Elemente ineinander verflochten sind. Der Neoklassizismus und die Lyrik Rilkes sind besonders formal in der Tradition verankert. Interessanterweise haben Komponisten, die von traditionellen Stilen ausgingen aber nicht die Grenze zur Atonalität überschritten, die Lyrik Rilkes gewählt.

Es ist daher verständlich, dass Hindemith und Rautavaara in ihren oben erwähnten neoklassizistischen Liederzyklen die Lyrik Rilkes vertonten. Die sprachmagische Suggestion Rilkes, die reiche sprachliche Bildhaftigkeit und Vieldeutigkeit erzeugte, verleiht der neoklassizistischen musikalischen Sprache das Mythische, das dem Neoklassizismus als einer antiromantischen Strömung sonst fehlt. Es ist auch nicht verwunderlich, dass Rautavaara in seinem spätromantisch-expressionistischen Liederzyklus die spätromantisch-modernen Gedichte Rilkes vertonte. Vielleicht entscheidet sich ein Komponist, dessen Musik sich an der Schwelle der Moderne befindet, auch lieber für eine Dichtung, die sowohl traditionelle als auch moderne Dimensionen hat. Das ist vielleicht auch ein Grund dafür, warum Rilkes Lyrik im 20. Jahrhundert als Textvorlage so beliebt war.

Rilke selbst war bekanntlich gegen jede Vertonung seiner Dichtung, weil die gedichtinterne Musikalität seiner Dichtersprache seiner Meinung nach keiner Ergänzung bedurfte, wie im Abschnitt 3.3.4 erwähnt. Die musikalischen Eigenschaften der sprachlichen Gestaltung Rilkes haben jedoch Komponisten eher angeregt. Es gibt aber auch Vertoner, die weniger anspruchsvolle Lyrik bevorzugen, um freier vertonen zu können, wie es Frank Martin geäußert hat.

Man hört oft, je dürftiger und mittelmäßiger eine Dichtung sei, um so freier könne sich die Musik entfalten, und ein allzu vollkommener Text bilde für den Komponisten lediglich ein Hemmnis und eine Schranke. Was mich angeht, so habe ich keine Angst vor Hemmnissen und eine gewisse Vorliebe für Schranken. Sie lehren besser und höher springen.

(Martin: „Warum ich Rilkes ‚Cornet‘ vertont habe“ (Februar 1944) in: Seelig 1995: 70)

Die finnischen Vertonungen zu Gedichten Rilkes zeigen, dass ein vollkommener Text nicht unbedingt „ein Hemmnis und eine Schranke“ bei dem Kompositionsprozess ist. Ein kompetenter Komponist kann im Gegenteil sowohl die Textvorlage auf viele Weise nachvollziehen als auch zugleich die Musik aus den innermusikalischen Prinzipien heraus sich entfalten lassen.

## 5 *DIE FÜNF SONETTE AN ORPHEUS UND DIE ERSTE ELEGIE*

### 5.1 *Über die Gesamtkomposition der ersten fünf Sonette an Orpheus*

Die ersten fünf Sonette der *Sonette an Orpheus* beziehen sich alle auf Orpheus. Im ersten Sonett erscheint der singende Orpheus, der im zweiten Sonett mit „Singender Gott“ angeredet wird. Im dritten Sonett erscheint Orpheus auch als Gott. Im dritten Sonett wird auch der orphische Gesang von den anderen Arten des Singens unterschieden. Im vierten Sonett kommt Orpheus nur konnotativ durch den „Atem“ und durch das „Baum“-Symbol, das Symbol des orphischen Gesanges zum Ausdruck. Im fünften Sonett wird die Eigenart des Orpheus erklärt. Obgleich jedes einzelne dieser fünf Sonette sein eigenes Thema enthält, sind sie thematisch auch miteinander verknüpft. Der orphische Gesang wirkt nicht nur auf die Bäume und die Tiere (1. Sonett), sondern auch auf das Mädchen und auf das lyrische Ich (2. Sonett). Das durch den orphischen Gesang entstandene Schweigen (1. Sonett) und der von dem orphischen Gesang herbeigeführte Schlaf des Mädchens (2. Sonett) symbolisieren „die Hingabe an die Macht des orphischen Gesanges“ (Stahl 1967: 59). Dadurch sind das Schweigen und der Schlaf äquivalente dichterische Bilder. Durch den Schlaf setzt sich auch das Hauptthema des ersten Sonetts im zweiten Sonett fort. Im dritten Sonett kommt der orphische Gesang durch das Lehren zum Ausdruck. Die ersten drei Sonette sind thematisch besonders eng miteinander verbunden. Die enge Zusammengehörigkeit der ersten drei Sonette drücken auch die äquivalenten Formeln „hoher Baum im Ohr“, „Tempel im Gehör“ (1. Sonett), „Bett in meinem Ohr“ (2. Sonett) und „Tempel für Apoll“ (Sonett) aus. Diese vier Formeln stellen einen Ort für den Empfang des orphischen Gesanges dar. Der Empfang des orphischen Gesanges verbindet die ersten drei Sonette.

Im vierten Sonett wird das orphische Singen nicht weiterentwickelt. Das Wort „Atem“ (s. oben) wird äquivalent mit den Worten „Hauch“, „Wehn“ und

„Wind“ (3. Sonett). Alle vier Worte weisen auf dasselbe Signifikat, den orphischen Gesang hin. Diese vier Worte fungieren als Verknüpfungsmittel zwischen dem dritten und dem vierten Sonett, ebenfalls wie die miteinander äquivalenten Formeln „hoher Baum im Ohr“, „Tempel im Gehör“, „Bett in meinem Ohr“ und „Tempel für Apoll“ zwischen den ersten drei Sonetten. Solche Wiederholungen bestimmter Worte nennt Leisi „Anadiplosen“ (Leisi 1987: 176), die als dichterische Leitmotive, die die „orphischen Motive“ der Sonette herbeiführen, fungieren. Eben diese Motive bilden den „roten Faden“ der unten folgenden Einzelanalysen der Sonette.

Die Hauptthemen des zweiten und des vierten Sonetts nähern sich aneinander an. Die Frage nach dem Wesen des Todes (2. Sonett) und die Annäherung an den „Atem“ (4. Sonett) drücken beide die menschliche Sehnsucht nach der Einigkeit aus. Sowohl das Leben und der Tod als auch der sich teilende und wieder vereinende Atem drücken in Wechselwirkung eine Einigkeit aus. Die Aussage bleibt in beiden Sonetten ebenso offen; ob die ersehnte Einigkeit zu erzielen ist. Im zweiten Sonett wird schon auf die Vergänglichkeit des Orpheus hingewiesen: „eh sich dein Lied verzehrte“. Die Vergänglichkeit des Orpheus ist ein Motiv des fünften Sonetts, wo der schwindende und überschreitende Orpheus zum Symbol der Einigkeit wird. Sowohl das zweite als auch das vierte Sonett finden ihre Lösung im fünften Sonett.

Das dritte Sonett ist mit dem ersten und dem fünften Sonett eng verbunden. Die Antwort auf die drei Fragen des dritten Sonetts befindet sich im

[...] Wie aber, sag mir, soll  
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?  
(Verse 1-2)

Wann aber *sind* wir?, Und wann wendet *er*  
an unser Sein die Erde und die Sterne?  
(Verse 8-9, KA II: 242)

ersten Vers des ersten Sonetts. Die Antwort ist die „reine Übersteigerung“, die mit dem Überschreiten des fünften Sonetts äquivalent ist. Letztlich werden diese drei Fragen im fünften Sonett beantwortet: „ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet“. Die „Übersteigerung“ (1. Sonett), das „durch die schmale Leier“ (3. Sonett) Überschreiten ist dem Menschen nicht möglich. Dem göttlichen Sänger Orpheus ist das Überschreiten durch seine dauerhafte Botschaft, seinen Gesang möglich: „Gesang ist Dasein“ (3. Sonett), „sein Wort das Hiersein übertrifft“ (5. Sonett). Ohne einen „Tempel für Apoll“ (3. Sonett) in seinem Herzen wird der Mensch von dieser göttlichen Botschaft nicht berührt. Deswegen besitzt der Mensch keine Fähigkeit zu überschreiten. Die „Leier“ als Symbol des orphischen Gesanges dient als Bindewort zwischen dem dritten und dem fünften Sonett. Die ersten zwei Verse des dritten Sonetts und die letzten zwei Verse des fünften Sonetts lassen sich durcheinander deuten.

Durch das Motiv der „Liebenden“ (Kippenberg: 1946: 123; Leisi, 1987: 82) ist das dritte Sonett mit dem vierten Sonett verbunden. Im dritten Sonett wird das Motiv der „Liebenden“ eingesetzt: „Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst“. Im vierten Sonett wird das Motiv der „Liebenden“ weiterentwickelt (beide



Vierzeiler). Das vierte Sonett wird bildlich mit dem ersten Sonett verbunden. Im ersten Sonett gibt die „Verschweigung“ Raum für einen neuen Anfang. Im vierten Sonett signifiziert das verweinte Lächeln der „Seligen“ und der „Heilen“ einen neuen Anfang: „die ihr der Anfang der Herzen scheint“. Der neue Anfang der „Seligen“ und der „Heilen“ signifiziert ihre Annäherung an den „Atem“, an die Einigkeit. Die „Verschweigung“, die sich in den Tieren gestaltet, bedeutet die Einigkeit der Tiere. Durch das „Baum“-Symbol werden das erste und das vierte Sonett auch miteinander verknüpft.

In den folgenden Einzelanalysen wird neben der thematisch-bildlichen Struktur, der Aussage und der sprachlichen Abstraktion näher auch auf die oben geschriebenen thematischen und äquivalenten Beziehungen zwischen den Sonetten eingegangen.

## 5.2 Zur Thematik, Aussage, Abstraktion und Äquivalenzbezüge

Die Tendenz des späten Rilke zur Abstraktheit und der Rückgriff auf den Orpheus-Mythos dissonieren in den Sonetten nicht, weil die mythische Ebene eben durch die abstrahierte Sprache entsteht. Die Sprache der Sonette selbst wird das Seiende. Das ist das zentrale Merkmal der Moderne. Für die Signifikanten beim Rilke der *Sonette an Orpheus* ist charakteristisch, dass das Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat nicht festlegbar ist. Das schafft Vieldeutigkeit und Schwerverständlichkeit, weil die Bedeutungen in der Schwebe bleiben. Die Eigenart der lyrischen Sprache Rilkes baut auf den sprachlichen Prozessen (s. 3.3.2/z. B. Deformation). Durch die „unendliche Semiose“ lassen sich die schwebenden Bedeutungen entschlüsseln. Die thematischen-bildlichen Analysen der *Sonette an Orpheus* streben danach, die Signifikationsketten zu zeigen (s. 4.1). Neben dem Orpheus-Mythos fungieren auch die einzelnen Sonette als Interpretanten zueinander. So gehen die Analysen von den Sonetten selbst aus.

Das erste Sonett

1. Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
2. O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
3. Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
4. ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.
  
5. Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
6. gelösten Wald von Lager und Genist;
7. und da ergab sich, daß sie nicht aus List
8. und nicht aus Angst in sich so leise waren,
  
9. sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
10. schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
11. kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

12. ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
13. mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, -
14. da schufst du ihnen Tempel im Gehör. (KAI: 241).

Das Hauptthema des ersten Sonetts ist die Macht des orphischen Singens, die durch verschiedene Motive ausgedrückt wird. Der erste Vierzeiler enthält zwei Motive: die Wirkung des orphischen Gesanges auf die Bäume und das durch den orphischen Gesang entstandene Schweigen. Im zweiten Vierzeiler wird das Hauptthema durch die Wirkung des orphischen Gesanges auf die Tiere ausgedrückt. Die beiden Dreizeiler schließen im Grunde dasselbe Motiv, das Hören, in sich ein. Der erste Dreizeiler bezieht sich auf den Gegensatz des Gehörs, auf das „Geröhr“, an dessen Stelle im letzten Vers das „Gehör“, tritt.

Das erste Sonett wird mit einem überraschenden Ausdruck eingeleitet, dem steigenden Baum. Das Verb „steigen“ besagt, dass im ersten Vers nicht von einem konkreten wachsenden Baum die Rede ist, sondern von einem metaphorischen Baum. Durch die Worte „O reine Übersteigung!“ kommt die Abstraktion des Baumes zum Ausdruck. Der Baum wird als inneres Bild zum Symbol. Im zweiten Vers wird Orpheus' Gesang durch hohen „Baum im Ohr“ ausgedrückt. Das sichtbare Baum-Bild wird hörbar. Der Baum signifiziert den orphischen Gesang. Der Baum wird zum Signifikanten, zum Symbol für diesen Gesang. Das auditive Bild „hoher Baum im Ohr“ steht als Symbol für die „reine Übersteigung“. Daraus ergibt sich, dass der orphische Gesang die „reine Übersteigung“ symbolisiert. Der Ausdruck „O hoher Baum im Ohr!“ erweist sich von seinem Sinngehalt her als zweideutig. Die Ausrufung weist einerseits auf Orpheus' Gesang (= „hoher Baum“), andererseits auf das innere Erlebnis des Zuhörers („im Ohr“) hin, weil das Ohr der Ort des Hörens, laut Mörchen „der seelische Raum des Hörens“ (Mörchen 1958: 53), ist. Durch das Adjektiv „hoher“ wird einerseits die Kraft des Singens, andererseits die Stärke des Erlebnisses ausgedrückt. In den ersten zwei Versen handelt es sich um eine Seinssteigerung, die von Orpheus' Gesang hervorgerufen wird. Die „Übersteigerung“ signifiziert diese Seinssteigerung. Laut Montavon-Bockemühl wird die Seinssteigerung bei Rilke durch das Baum-Symbol ausgedrückt (1993: 45). Dadurch erklärt sich der überraschende Anfang mit dem „steigenden Baum“.

Im dritten Vers verhalten sich die Ausdrücke „schwieg“ und „Verschweigung“ zueinander genauso wie die Ausdrücke „Baum“ und „Übersteigung“ im ersten Vers. Beim Schweigen ist die Rede nicht von Nichtmehrreden, von einem „negativen bloßen Nichtvorhandensein von Verlautbarung“, sondern von einem „höchst aktiven positiven Geschehen“ (Mörchen 1958: 53). Das Schweigen wird durch die „Verschweigung“ abstrahiert und symbolisiert. Das Schweigen symbolisiert ein bewusstes stillschweigendes Einverständnis, laut Stahl die „Hingabe an die Macht des Gesanges“ (Stahl 1967: 59). Eben die Kraft des orphischen Singens führt das Schweigen herbei. Die Verschweigung gibt Raum für einen neuen Anfang. Der „Anfang“ bedeutet den Anfang einer Seinssteigerung. Unter „Wink“ wird laut Mörchen (1958: 53) „die verschwiegene Verständigung des Wandlungsprozesses“ verstanden. Das Schweigen ist jener „Wink“, ein Anzeichen für eine Wandlung. Orpheus' Gesang

ruft diese Wandlung hervor. Die Wandlung bedeutet den Prozess der Seinssteigerung, die aus dem orphischen Singen entsteht.

Laut Mörchen (1958: 54) gestaltet sich die Verschweigung in den Tieren. Durch die „Stille“ werden die Tiere abstrahiert. Sie werden zu inneren Symbolen des Sonetts. Die Tiere entstehen aus der Stille, die der orphische Gesang herbeiführt. Die „Tiere aus Stille“ signifizieren den orphischen Gesang. Die Tiere werden, wie der Baum, zum Signifikanten, zum Symbol für den orphischen Gesang. „Klar“ und „gelöst“ sind ganz ungewöhnliche Attribute für einen Wald. Durch diese Beiwörter wird der Wald abstrahiert. Durch den „klaren gelösten Wald“ kommt das Motiv der ersten zwei Verse wieder zum Ausdruck, die Wirkung des orphischen Gesanges auf die Bäume. „Lager“ und „Genist“ sind Ausdrücke, die laut Mörchen (Ebenda) auf eine begrenzte Existenz hinweisen. In dem Sinne stehen diese Ausdrücke im Widerspruch zu dem „gelösten Wald“. Daraus erklärt sich das Bild der drängenden Tiere.

Das Semikolon am Ende des sechsten Verses bereitet eine wichtige Wende vor: das Drängen der Tiere hört auf, die Stille tritt hervor. Zum Tun und Treiben des ängstlichen oder listigen Wesens gehört nicht das Hören, sondern eher das Horchen vor der Gefahr. Der Unterschied zwischen dem Horchen und dem Hören besteht darin, dass das Horchen eine nach außen gerichtete und zielgerichtete Tätigkeit bedeutet, während das Hören ein inneres Geschehnis ist. Beim Hören registriert man akustische Signale ohne zu horchen. Diese Stille der Tiere entsteht nicht aus Angst und List, sondern aus dem inneren Erlebnis, aus dem Empfang des orphischen Gesangs, aus dem Hören. Zu dem hörenden offenen Sein gehört die begrenzte Existenz von Lager, Genist, Angst und List nicht.

Die auf ein bestimmtes Ziel ausgerichteten Tätigkeiten der Tiere, wie „Brüllen“, „Schrei“ und „Geröhr“, weichen dem „Hören“. Das „Hören“ und das „Geröhr“ kontrastieren im neunten Vers scharf miteinander. Die Häufung der Worte für das Tiergeschrei steigert den Ausdruck der lauten Stimme. Das dunkelste Verlangen ist ein ungewöhnlicher Ausdruck für eine „Hütte“ und ein „Unterschlupf“, die eben dadurch abstrahiert werden. Sie stellen bildlich den Ort für den Empfang des „Geröhrs“ dar: „dies zu empfangen“. Eine „Hütte“ und ein „Unterschlupf“ symbolisieren auch den Ort des Angstgefühls: „mit einem Zugang, dessen Pfosten beben“. Beben entsteht aus der Angst.

Der Gedankenstrich bereitet eine Wende vor. Im letzten Vers wird Orpheus vom Dichter angeredet. An die Stelle der „Hütte“ und des „Unterschlupfs“ entsteht durch Orpheus' Gesang ein Tempel für den Empfang des orphischen Gesanges. Es handelt sich um eine Steigerung auf der paradigmatischen Achse. Der Ausdruck „Tempel im Gehör“ ist äquivalentes Bild mit dem Ausdruck „Baum im Ohr“. Diese dichterischen Bilder stehen als Symbol für die „Übersteigerung“, die Seinssteigerung, die der orphische Gesang herbeiführt. Der orphische Gesang selbst signifiziert diese Seinssteigerung. Dadurch kehrt das Sonett zum Anfang zurück. Das „Geröhr“ und das „Gehör“ stehen in einem scharfen Gegensatz zueinander. Das Geröhr ist ein Hemmnis für das Gehör. Durch die Kraft des orphischen Singens weicht das Geröhr dem

Gehör. Das erste Sonett ist seinem Hauptthema gemäß auditiv orientiert. Das Hören bleibt, alles andere weicht.

#### Das zweite Sonett

1. Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
2. aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
3. und glänzte klar durch ihre Frühlingschleier
4. und machte sich ein Bett in meinem Ohr.
  
5. Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
6. Die Bäume, die ich je bewundert, diese
7. fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
8. und jedes Staunen, das mich selbst betraf.
  
9. Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
10. du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,
11. erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.
  
12. Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
13. erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? -
14. Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast ....(KA II:241).

Das Hauptthema des zweiten Sonetts ist die Frage nach dem Tod. Der erste Vierzeiler setzt noch das Hauptthema des ersten Sonetts, die Macht des orphischen Singens, fort. Im ersten Vierzeiler wird die Macht des Singens durch die Wirkung des orphischen Gesanges auf das Mädchen und auf das lyrische Ich ausgedrückt. Durch den vierten Vers wird das neue Motiv, der Schlaf des Mädchens, eingesetzt. Durch den Schlaf setzt sich die Wirkung des orphischen Gesanges auch im zweiten Vierzeiler fort. Im zweiten Vierzeiler wird der Schlaf bildlich vorgestellt. Der Schlaf des Mädchens bezieht sich auf das lyrische Ich.

Im ersten Dreizeiler wird der „singende Gott“, Orpheus angeredet. Der Schlaf stellt verhüllt den Tod dar. Im zweiten Dreizeiler kommt die Frage nach dem Tod direkt zum Ausdruck. Es handelt sich nicht nur um den Tod des Mädchens, sondern das Todesmotiv bezieht sich auch auf das lyrische Ich. Durch den vierten Vers („in meinem Ohr“) wird das Sonett subjektiviert. Trotz der Anrede von Orpheus bezieht sich das Sonett auf das lyrische Ich. Auch die Fragen an Orpheus klingen letztlich wie rhetorische Fragen.

Das Sonett beginnt mit einem offenbleibenden Ausdruck: „fast ein Mädchen“ (noch nicht ein Mädchen). Von einer wirklichen Menschengestalt kann nicht die Rede sein. Diese Offenheit besagt, dass mit dem Mädchen eine metaphorische Mädchengestalt gemeint wird. Im ersten Sonett entsteht eine signifikative Verbindung zwischen dem Baum und dem orphischen Gesang. Im zweiten Sonett wird der Baum durch das Mädchen ersetzt. Das Mädchen wird von dem orphischen Gesang hervorgerufen: ... „und ging hervor / aus diesem einigen Glück von Sang und Leier“. Das Mädchen trägt Orpheus' Gesang in sich. Dadurch wird das Mädchen abstrahiert. Das Mädchen wird zum inneren Bild des zweiten Sonetts, wie der Baum im ersten Sonett. Das Mädchen wird zum Signifikanten, zum Symbol für den orphischen Gesang. Leisi schreibt darüber wie folgt: „Orpheus' Gesang ist zugleich ein Baum und fast ein Mädchen“ (Leisi 1987: 213). Die Ausdrücke „O hoher Baum im Ohr“, „Tempel

im Gehör“ (im 1. Sonett) und „ein Bett in meinem Ohr“ weisen auf dasselbe Signifikat, Orpheus' Gesang hin. Diese Ausdrücke unterscheiden sich voneinander dadurch, dass nur das letzte sich auf das lyrische Ich bezieht.

Sang und Leier sind das „einige Glück“. Das einige Glück ist der orphische Gesang. Darin vereinigen sich Sang und Leier. Leier wird zum Signifikanten, zum Symbol für den orphischen Gesang. Im dritten Vers wird das Mädchen durch die bildliche Darstellung zur Gestalt. „Glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier“ ist eine ungewöhnliche Beschreibung für eine Menschengestalt. Es handelt sich um die symbolische Gestalt des Mädchens. Das auditive Bild des vom orphischen Gesang hervorgerufenen Mädchens wird durch den dritten Vers zum sichtbaren Bild. Orpheus' Gesang bezieht sich in diesem Sonett durch das Mädchen auch auf das lyrische Ich, den Dichter: „und machte sich ein Bett in meinem Ohr“. Dadurch wird laut Mörchen ausgedrückt, dass das lyrische Ich den orphischen Gesang vernimmt (Mörchen 1958: 59). Durch dieses Vernehmen bezieht sich der Schlaf des Mädchens auf das lyrische Ich: „Und schlief in mir“. Der von dem orphischen Gesang herbeigeführte Schlaf des Mädchens bedeutet nicht nur den Zustand, in dem das Bewusstsein ausgeschaltet wird. Ihr Schlaf symbolisiert die Hingabe an das „einige Glück von Sang und Leier“, an die Macht des orphischen Singens. In dem Sinne ist der Zustand des Schlafes mit dem Zustand des Schweigens (im ersten Sonett) zu vergleichen. Der Schlaf signifiziert einen Zustand der Seinssteigerung, der aus dem Vernehmen des orphischen Gesanges entsteht.

Die Bäume und die Wiese werden durch Gefühlswahrnehmungen abstrahiert: „Die Bäume [...] diese / fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese“. Die „Bäume“ und die „Wiese“ werden zu inneren Bildern, zum Traumbild des Mädchens: „alles war ihr Schlaf“. Die anaphorische Wiederholung „gefühlbare Ferne, die gefühlte Wiese“ steigert den Ausdruck der Gefühlswahrnehmung. Die Ferne kann nur seelisch gefühlt werden. „Die gefühlte Wiese“ ist ein zweideutiger Ausdruck. Die Wiese kann sowohl seelisch als auch ganz konkret gefühlt werden. Das „Staunen“ weist auf den Schlaf des Mädchen „in mir“ hin, den das lyrische Ich betroffen erfährt. Der Schlaf ist nicht nur ihr Schlaf, sondern auch sein Schlaf, der des lyrischen Ich: „jedes Staunen, das mich selbst betraf“. Der achte Vers steigert noch die Verdichtung des Gefühls („betraf“) im zweiten Vierzeiler.

Das Verb „schlafen“ wird überraschenderweise transitiv gebraucht. Wie oben geschrieben bedeutet der Schlaf des Mädchens nicht nur einen unbewussten Zustand, sondern die Hingabe an das „einige Glück von Sang und Leier“. Sie schlief die Welt bedeutet demnach: sie ließ die Welt sein und gab sich der Macht des orphischen Singens hin. Unter Welt ist laut Mörchen (1958: 60, 71) die Fühlwelt, das Erfahren und Fühlen des Menschen zu verstehen. Das Begehren gehört zur Fühlwelt des Menschen. Dadurch wird verständlich, dass „sie nicht begehrte, / erst wach zu sein“. Wachsein bedeutet Nichtschlafen. In dem Sinne bedeutet das Wachsein bei dem symbolischen Mädchen das Nichthingegebenheit an die Macht des orphischen Singens. Dadurch wird auch das Nichtbegehren „erst wach zu sein“ begründet.

Das Verhältnis zwischen dem Schlaf und dem Wachsein braucht nicht unbedingt als Kontrast verstanden werden, sondern als eine Seinssteigerung, wobei der Schlaf als Hingabe an die Macht des orphischen Gesanges die höhere Stufe darstellt. Ebenso besteht kein Gegensatz zwischen „erstand“ und „schief“, sondern es handelt sich eher um eine „Pendelbewegung“, wie es Kellenter (1982: 112) nennt: Wenn das eine nicht mehr besteht, entsteht das andere. Bei einem solchen Übergang stürzen die Grenzen ein. Es handelt sich um ein einheitliches Ereignis, wie bei Ein- und Ausatmen. In dem Sinne drückt die Formel „Sie erstand und schief“ nicht Gegensätzlichkeit, sondern Einigkeit aus. Daraus ergibt sich, dass der Schlaf des Mädchens die Einigkeit des Mädchens signifiziert. Im Schlaf ist sie einig. Die Formeln „Sie schief die Welt“ und „sie erstand und schief“ drücken beide die Einigkeit des Mädchens aus. Durch die Anrede des „singenden Gottes“ bezieht sich der Schlaf des Mädchens auf den göttlichen Bereich. Das weist darauf hin, dass der Schlaf des Mädchens den Tod signifiziert. Die Formel „sie erstand und schief“ verbindet im weiteren Sinne das Leben und den Tod in sich. Demnach sind Leben und Tod nicht getrennt, sondern eins wie eine „Pendelbewegung“.

„Wo ist ihr Tod?“ Hier erklingt laut Montavon-Bockemühl (1993: 42) die Rilkesche Urfrage „nach dem Ursprung und Ziel allen Seins“. Der Anruf an den Gott „O, wirst du dies Motiv / erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte?“ drückt durch das Verzehren die Vergänglichkeit aus. „Dies Motiv“ weist auf den Schlaf/Tod des Mädchens hin. Nach dem Verzehren des orphischen Liedes verschwindet auch dies Motiv, der Schlaf/Tod des Mädchens. Ihr Tod bezieht sich auch auf das lyrische Ich: „Wo sinkt sie hin aus mir?“. Im Grunde handelt es sich nicht nur um den Tod des Mädchens, sondern auch um den Tod des lyrischen Ich. Der Dichter fragt nach seinem eigenen Tod. Das orphische Lied („dein Lied“) verzehrte sich. Dadurch wird ausgedrückt, dass der Gott Orpheus und sein Gesang auch vergänglich sind. Bedeutet der Tod auch Vergänglichkeit? Am Ende des Sonetts kehren die Anfangswörter in der umgekehrten Ordnung zurück: „Ein Mädchen fast...“ . Damit kehrt das Sonett zum Anfang zurück. Das Sonett endet ebenso offen wie es beginnt. Die Offenheit des Wortes „fast“ entspricht der Offenheit der Aussage des Sonetts. Die Frage nach dem Ursprung und Ziel des menschlichen Seins bleibt verhüllt. Das zweite Sonett zielt auf das Nichts: in positivem Sinne auf die Allgegenwart, auf das absolute Sein. Das zweite Sonett ist von einem Schwebezustand gekennzeichnet.

#### Das dritte Sonett

1. Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
2. ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
3. Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
4. Herzwege steht kein Tempel für Apoll.
5. Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,
6. nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
7. Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
8. Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*

- 9 an unser Sein die Erde und die Sterne?
10. Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
11. die Stimme dann den Mund dir aufstößt, - lerne
12. vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.
13. In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
14. Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.(KA II: 242).

Das Hauptthema des dritten Sonetts ist der Gegensatz zwischen Gott und Mensch, was durch verschiedene Motive ausgedrückt wird. Im ersten Vierzeiler wird der Unterschied zwischen dem Gott und dem Menschen dadurch erläutert, dass der zwiespältige Mensch dem übersteigenden Gott nicht folgen kann. Die Seinssteigerung ist dem Gott, aber nicht dem Menschen möglich. Im zweiten Vierzeiler wird das Lehren des orphischen Gesanges zum Motiv. Der Unterschied zwischen dem Gott und dem Menschen wird dadurch ausgedrückt, dass der daseiende Gesang für den allgegenwärtigen Gott „ein Leichtes“ ist, während der Mensch in seiner begrenzten Existenz diesen orphischen Gesang nicht verwirklichen kann.

Laut Stahl (1978: 303) „gestaltet sich die Rilkesche These von der Unvereinbarkeit von Kunst und Leben“ in dem dritten Sonett. Diese These, die auch den Gegensatz zwischen Gott und Mensch gestaltet, wird durch das Motiv der „Liebenden“ in dem ersten Dreizeiler ausgedrückt. Der orphische Gesang als die göttliche Kunst und die menschliche Liebe werden einander entgegengesetzt. In dem zweiten Dreizeiler wird der Gegensatz zwischen Gott und Mensch durch den Unterschied zwischen dem orphischen Singen und dem menschlichen Aufsingen erläutert.

In den ersten zwei Versen wird der Gegensatz zwischen Gott und Mensch thematisch eingeführt. Statt des Wortes „Mensch“ hat Rilke das Wort „Mann“ gebraucht, was in diesem Zusammenhang besonders motiviert ist. Laut Leisi sind die Männer bei Rilke von allen Menschengestalten am meisten nach außen gerichtet und zielgerichtet (Leisi 1987: 213). In dem Sinne ist der Mann verglichen mit Frauen und Kindern am weitesten von dem göttlichen Orpheus entfernt. Die Leier als Symbol des orphischen Gesanges (2. Sonett) weist auf die „Übersteigerung“ (1. Sonett) hin. Die „Übersteigerung“ ist Orpheus, aber nicht dem Menschen möglich. Die ersten zwei Verse dieses Sonetts weisen auch auf die letzten zwei Verse des fünften Sonetts hin: „Der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände. / Und er gehorcht, indem er überschreitet“. Die Ausdrücke „Übersteigerung“, „durch die schmale Leier“ und „überschreiten“ drücken alle dieselbe Sache, die Seinssteigerung aus. Daraus ergibt sich, dass „die schmale Leier“ eine Pforte zur Seinssteigerung symbolisiert. Der Mensch ist zwiespältig, in sich nicht eins. Der zwiespältige Mensch hat „zwei Herzwege“. Wenn der menschliche Sinn in Leib und Seele uneins ist, dann gestaltet sich die These Rilkes „von der Unvereinbarkeit von Leben und Kunst“ in dem menschlichen Zwiespalt. Dann wird auch verständlich, dass der zwiespältige Mensch keinen „Tempel für Apoll“, für den Gott der Kunst (Apoll Gott der Kunst, Stahl 1978: 303) in sich besitzt. Nicht einmal Apoll kann dem zwiespältigen Menschen durch die „schmale Leier“ helfen. Der zwiespältige Mensch hat „an der Kreuzung zweier Herzwege“ keinen Ort für den Empfang des orphischen Gesangs, keinen

„Tempel für Apoll“. Daraus folgt, dass der Mensch dem Gott nicht zu folgen vermag, dass ihm die „Übersteigung“ nicht möglich ist. In den Worten „vermags“ und „Zwiespalt“ kulminiert der Gegensatz zwischen Gott und Mensch.

In den Versen fünf und sechs wird der orphische Gesang durch die Negationen erläutert: „Gesang, [...] ist nicht Begehrt, / nicht Werbung“. Gesang ist weder eine Sache der Empfindung noch des Wirkens. Die Negationen dienen als Bekräftigungen für die Aussage „Gesang ist Dasein“. Die Negationen fungieren auch als Häufung des Ausdrucks. Im siebenten Vers kommt direkt zum Ausdruck, was unter dem orphischen Gesang verstanden wird: „Gesang ist Dasein“. Aus der Äquivalenz zwischen dem orphischen Gesang und dem Dasein ist herzuleiten, dass das Dasein eben das göttliche allgegenwärtige Dasein bedeutet. Dasein wird mit der „Übersteigung“ äquivalent, weil der Gesang die „Übersteigung“ symbolisiert. Daraus folgt, dass der Gesang für den allgegenwärtigen Gott „ein Leichtes“ ist.

Der siebente Vers bezieht sich auf den ersten Halbvers des ersten Verses: „Ein Gott vermags“. Der achte und der neunte Vers beziehen sich auf den zweiten Halbvers des ersten Verses und auf den zweiten Vers. Alle drei Fragen, die diese Verse ausdrücken, richten sich darauf, wie und wann der Mensch den orphischen Gesang und dadurch das dauerhafte Dasein verwirklichen kann. Letztlich richten sich diese Fragen darauf, wie und wann der Mensch die „Übersteigung“ verwirklichen kann. Die Urfrage Rilkes nach dem „Ursprung und Ziel allen Seins“ (s. die Analyse des 2. Sonetts, Montavon-Bockemühl 1993: 42) gestaltet sich auch in diesen Fragen.

Durch den Kontrast zwischen „wir“ und „er“ drückt auch der achte Vers den Gegensatz zwischen Gott und Mensch aus. Die Frage, „Und wann wendet er / an unser Sein die Erde und die Sterne?“ drückt im Grunde auch das aus, wie weit entfernt sich der Mensch von dem göttlichen Dasein befindet. In dieser Frage klingt die Sehnsucht des Menschen nach einem Ganzen, nach Einheit an. Die Erde und die Sterne drücken das dauerhafte Dasein aus. Durch die Beteiligung an den Kreisen der Sterne würde der Mensch das dauerhafte Dasein erreichen. Durch Erreichung des dauerhaften Daseins könnte der Mensch die „Übersteigung“ verwirklichen. Dabei „sind“ wir.

Die Antwort auf die drei Fragen findet sich im ersten Vers des ersten Sonetts, die „Übersteigung“, die dem Gott, aber nicht dem Menschen möglich ist. Darin manifestiert sich der Gegensatz zwischen Gott und Mensch. Durch den Bezug des siebenten Verses auf den ersten Halbvers des ersten Verses und den Bezug des achten (und durch das Enjambement des neunten) Verses auf den zweiten Halbvers des ersten Verses und auf den zweiten Vers werden die zwei Vierzeiler miteinander verknüpft. Daraus folgt, dass die zwei Vierzeiler nicht scharf voneinander getrennt sind, obgleich im zweiten Vierzeiler das neue Motiv einsetzt und die Vierzeiler durch den Punkt voneinander getrennt werden.

Im zehnten Vers wird der liebende „Jüngling“ vom Dichter angeredet. Der zehnte Vers drückt den Gegensatz zwischen dem orphischen Gesang und der Liebe, „die Unvereinbarkeit von Kunst und Leben“ (s. oben Stahl 1978: 303) aus. Das Wort „dies“ weist auf den orphischen Gesang hin. Die menschliche Liebe



stellt weder den orphischen Gesang noch das dauerhafte Dasein dar. In den Versen zehn, elf und zwölf wird die Zusammengehörigkeit der Liebe und des Aufsingens ausgedrückt. Das Aufsingen ist nach außen gerichtete gezielte Tätigkeit. In dem Sinne ist es mit dem Horchen (s. 1. Sonett) zu vergleichen. Das Aufsingen „verrinnt“. Es stellt auch nicht das dauerhafte Dasein dar. Deswegen gilt die Formel „Gesang ist Dasein“ nicht für das Aufsingen.

In den Versen dreizehn und vierzehn wird das orphische Singen erklärt. In „Wahrheit singen“, das orphische Singen ist „ein anderer Hauch“. Laut Leisi werden „Hauch“, „Wehn“ und „Wind“ mit „Atem“ (im 4. Sonett) gleichgesetzt (Leisi 1987: 190). Damit wird das orphische Singen mit dem Atem gleichgesetzt. Der Atem, das Ein- und Ausatmen ist nicht eine nach außen gerichtete Tätigkeit, sondern ein reflexives Geschehen. Dadurch wird fasslich, dass der orphische Gesang nicht „Begehrt“, „Werbung“ oder „Aufsingen“ sein kann. Die Formel „Ein Wehn im Gott“ besagt, dass es sich um den „Atem“ Orpheus' handelt. Laut Holthusen (1937: 26) sind „Singen und Hören ontisch identische Gegensätze“. Das Singen setzt das Hören voraus. Diese Polarität manifestiert der singende Orpheus. Laut Holthusen ist „der Gott hörender Sänger und singender Hörer“ (Ebenda). Das orphische Singen ist wie ein Atem (Ein- und Ausatmen). In dem Sinne ist der orphische Gesang „ein anderer Hauch“. Nur bei dem atemartigen orphischen Gesang ist die Formel „Gesang ist Dasein“ gültig. Die Eigenart des orphischen Gesanges wird durch die Häufung der miteinander bedeutungssähnlichen Worte „Hauch“, „Wehn“ und „Wind“ ausgedrückt.

#### Das vierte Sonett

1. O ihr Zärtlichen, tretet zuweilen
2. in den Atem, der euch nicht meint,
3. laßt ihn an eueren Wangen sich teilen,
4. hinter euch zittert er, wieder vereint.
  
5. O ihr Seligen, o ihr Heilen,
6. die ihr der Anfang der Herzen scheint,
7. Bogen der Pfeile und Ziele von Pfeilen,
8. ewiger glänzt euer Lächeln verweint.
  
9. Fürchtet euch nicht zu leiden, die Schwere,
10. gebt sie zurück an der Erde Gewicht;
11. schwer sind die Berge, schwer sind die Meere.
  
12. Selbst die als Kinder ihr pflanztet, die Bäume,
13. wurden zu schwer längst; ihr trüget sie nicht.
14. Aber die Lüfte ... aber die Räume ....(KA II: 242).

Das vierte Sonett unterscheidet sich von den ersten drei Sonetten darin, dass Orpheus selbst in diesem Sonett nicht zum Ausdruck kommt. Die orphische Lehre setzt sich jedoch fort. Die „Zärtlichen“ werden aufgefordert „in den Atem“ zu treten, um die orphische Einigkeit erreichen zu können. Durch die orphische Lehre und das Motiv der „Liebenden“ wird das vierte Sonett mit dem dritten Sonett verbunden. Das Hauptthema des vierten Sonetts ist die Annäherung an den „Atem“, an die orphische Einigkeit. Im ersten Vierzeiler

setzt das Hauptthema ein, durch die an die „Zärtlichen“ gerichtete Aufforderung, in den orphischen „Atem“ zu treten. Im zweiten Vierzeiler werden die „Seligen“ und die „Heilen“ zum Motiv. Das Motiv des ersten Dreizeilers ist das Leiden, das bildhaft dargestellt wird. Durch die längst schwer gewordenen Bäume setzt sich das Motiv des Leidens im zweiten Dreizeiler fort. Der zweite Dreizeiler richtet sich auf die Endlosigkeit, auf die „Lüfte“ und auf die „Räume“, deren Offenheit und Weite in dem fragmentarischen letzten Vers ausgedrückt werden.

Das vierte Sonett ist dem zweiten Sonett insofern ähnlich, als die Aussage in beiden Sonetten offen bleibt. Im zweiten Sonett wird die Frage nach dem Tod letztlich nicht beantwortet. Durch die umgekehrten Anfangsworte kehrt das zweite Sonett thematisch zum Anfang zurück. Durch den letzten Vers geht auch das vierte Sonett thematisch zum Anfang zurück. „Die Lüfte“ und „die Räume“ weisen auf den Atem hin. Das Motiv der „Liebenden“ („Zärtlichen“, „Seligen“, „Heilen“) bindet beide Vierzeiler eng zusammen. Das Motiv der Schwere ist beiden Dreizeilern gemeinsam.

In den ersten zwei Versen werden die „Zärtlichen“, die von dem Atem Nichtgemeinten aufgefordert, „in den Atem“ zu treten. In dem dritten und vierten Vers wird die Doppeldeutigkeit des Atems ausgedrückt. Beim Atem stehen die Teilung und die anschließende Wiedervereinigung nicht im Gegensatz zueinander, sondern sie drücken zusammen ein einheitliches Ereignis, wie Ein- und Ausatmen, aus. Es handelt sich um eine „Pendelbewegung“ wie bei der Formel „Sie erstand und schlief“ im zweiten Sonett. Der sich teilende und wieder vereinende Atem, in den die „Zärtlichen“ treten, drückt die Einigkeit aus.

Die geteilten und wieder vereinten „Zärtlichen“ werden zu „Seligen“ und zu „Heilen“. Selig wird als „des ewigen Lebens teilhaftig“ definiert (Duden 1989: 1388). Laut Mörchen (1958: 76) „hat die Ewigkeit der Liebe die Seligkeit nicht in sich allein, sondern in ihrer geheimnisvollen Verschwisterung mit dem Schmerz“. Von dem heilen Dasein schreibt Mörchen, dass „heiles Dasein nicht das ist, das Gegenliebe erfährt“ (Mörchen 1958: 77). Daraus ergibt sich, dass zum heilen seligen Dasein sowohl das Glück als auch der Schmerz gehören. Das Geteiltsein kann mit dem Erleiden des Schmerzes verglichen werden. Das Wiedervereintwerden bedeutet das Überwinden des Leidens.

Die „Seligen“ und die „Heilen“ scheinen der „Anfang der Herzen“ zu sein, weil sie erlitten und das Leid überwunden haben (s. intransitive Liebe der „Liebenden“ in der ersten der *Duineser Elegien* Abschnitt 4.3). Das Pfeil-Bild des siebenten Verses kann sowohl als Symbol der Liebe (s. „Amors Pfeil“, Leisi 1987: 83) als auch als Symbol des Leidens verstanden werden. Es kann aber auch als Energie einer befreiten ‚intransitiven‘ Liebe verstanden werden (s. Kapitel 4.3). Das Wort „ewig“ wird im Komparativ ohne die vergleichende Funktion verwendet. Diesen Komparativ nennt Holthusen den „Komparativ der Verinnerlichung“. Es handelt sich um „die fühlende Steigerung des Wortes auf sich selbst zu“ (Holthusen 1937: 158). Die Steigerung „ewiger“ am Anfang des achten Verses steigert den Ausdruck des ganzen Verses: „ewiger glänzt euer Lächeln verweint“. Laut Stahl drückt das Lächeln „vereinigende

Zustimmung“ aus (Stahl 1967: 81). Im achten Vers handelt es sich eben um dieses vereinende Lächeln. Das verweinte „Lächeln“ wird zum Symbol der Wiedervereinten.

Durch das appositionell gebrauchte zweite Partizip „verweint“ wird das „Lächeln“ symbolisiert. Dieses „Lächeln“ ist mit der „Verschweigung“ (dem stillschweigenden Einverständnis) im ersten Sonett zu vergleichen. Die „Verschweigung“ drückt die Einigkeit der „Tiere aus Stille“ und das vereinende verweinte „Lächeln“ die Einigkeit der „Seligen“ und der „Heilen“ aus. Beide Ausdrücke signifizieren eine Seinssteigerung: die „Verschweigung“ im ersten Sonett „die Hingabe an die Macht des orphischen Singens“, das verweinte „Lächeln“ die Annäherung an den Atem, an die orphische Einigkeit. Das verweinte „Lächeln“ glänzt vor dieser Einigkeit.

In seinem Kommentar zum vierten Sonett macht Leisi einen Unterschied zwischen den „glücklich oder wechselseitig Liebenden“ und den „unglücklich Liebenden“ (Leisi 1987: 83). Diese Teilung drückt der Text Rilkes nicht unmittelbar aus. Das Sonett drückt die Möglichkeit aus, die orphische Einigkeit zu erreichen. Das ist den „Liebenden“ durch das Erleiden und das Überwinden des Leidens möglich, wenn sie „zuweilen in den Atem“ treten. Dabei handelt es sich um eine Seinssteigerung. Die „Zärtlichen“ werden in dem geteilten und wieder vereinten „Atem“ zu „Seligen“ und zu „Heilen“. Das unterstützt nicht Leisis scharfe Trennung zwischen den „glücklich“ und den „unglücklich“ „Liebenden“.

Durch das Erleiden und das Überwinden des Leidens wird die Einigkeit erzielt. Deswegen ist das Leiden nicht zu fürchten. „Fürchtet euch nicht zu leiden“. Damit werden die „Liebenden“ oder aber die Leser/Hörer des Gedichts angeredet. Im neunten Vers werden das seelische „Leiden“ und die irdische „Schwere“ nebeneinandergestellt. Die irdische „Schwere“ wird zum Symbol für das Leiden. Laut Mörchen bedeutet „die Rückgabe der Schwere an der Erde Gewicht“, die im zehnten Vers ausgedrückt wird, nicht nur „bloße Entlastung“ (Mörchen 1958: 79). Mörchen sieht die Verse neun und zehn als „offenbar Synonyme“ miteinander an. Diese Verse sind jedoch nicht austauschbar. In dem Sinne drücken sie nicht dasselbe Signifikat aus. Der zehnte Vers lässt sich aber durch den neunten Vers deuten. Es wird dazu aufgefordert, die „Schwere an der Erde Gewicht“ zurückzugeben. Das bedeutet wirklich nicht „bloße Entlastung“. Das Erdegewicht wird auch zum Symbol für das Leiden. In diesem Sinne drücken die Verse neun und zehn dasselbe Signifikat aus.

Der elfte Vers drückt bildhaft die irdische „Schwere“ aus. Durch die Anapher wird der Ausdruck des Verses gesteigert. Im zwölften Vers wird die menschliche Existenz in die Existenz des Baumes projiziert. Laut Montavon-Bockemühl (1993: 44): „Zahlreich sind die Briefstellen, in denen Rilke seine oder eines anderen menschliche Existenz in die des Baumes projiziert“. „Selbst die als Kinder“ gepflanzten „Bäume“ werden zu schwer zu tragen. Im Laufe der Zeit wird das Leben auch schwer und untragbar wie die Bäume. Dem Kind ist das Leben noch leicht, wie die als Kind gepflanzten Bäume.

Der dreizehnte Vers drückt den Verzicht des Menschen auf die Bäume aus. Daraus ergibt sich auf der symbolischen Ebene, dass der Mensch nicht „in den Atem“ treten kann, und „nicht gemeint“ wird. Es ist ihm nicht möglich, an die orphische Einigkeit anzunähern. Diese Seinssteigerung, die „Übersteigerung“ ist dem Menschen nicht möglich. Die Wiederkehr des Baum-Symbols in dem vierten Sonett ist dadurch motiviert, dass der Baum den orphischen Gesang und dadurch die „Übersteigerung“ symbolisiert. Der schwer gewordene Baum kann aber auch die irdische „Schwere“ symbolisieren. Der Verzicht auf den schwer gewordenen Baum, auf die erlittene „Schwere“ würde dann zur Einigkeit führen. Das unterstützt die Aussage beider Vierzeiler. Die Aussage bleibt letztlich offen, wie im zweiten Sonett. Das drücken auch die Punkte im letzten Vers aus. Die „Lüfte“ als „Himmelsraum“ (Duden 1989: 969) und die Räume als „unendlicher Raum des Universums“ (Ebenda 1218) verstanden, werden diese Worte miteinander synonym. Durch die Häufung der luftigen Ausdrücke des letzten Verses kehrt das Sonett zum Anfang zurück. Zusammen drücken beide Dreizeiler eine erlösende Stimmung aus.

#### Das fünfte Sonett

1. Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
2. nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.
3. Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose
4. in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen
  
5. um andre Namen. Ein für alle Male
6. ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
7. Ists nicht schon viel, wenn er die Rosenschale
8. um ein paar Tage manchmal übersteht?
  
9. O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!
10. Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände.
11. Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,
  
12. ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.
13. Der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände.
14. Und er gehorcht, indem er überschreitet.(KA II: 243).

Im fünften Sonett wird die Eigenart des Orpheus erklärt. In dem Sinne setzt sich die orphische Lehre auch im fünften Sonett fort. Dadurch ist das fünfte Sonett mit dem dritten und dem vierten Sonett verbunden. In den beiden Vierzeilern wird Orpheus durch seine Metamorphosen erläutert. Das Motiv des ersten Vierzeilers ist die Rose als Orpheus' Metamorphose. Im zweiten Vierzeiler wird das Kommen des Orpheus zum Motiv. Er kommt in seinen Metamorphosen. Dabei wird auch der geteilte Charakter des Orpheus ausgedrückt. Das Motiv des ersten Dreizeilers, der schwindende Orpheus erscheint schon im zweiten Vierzeiler: „Er kommt und geht.“ Durch das Schwinden wird im ersten Dreizeiler die Vergänglichkeit des Hierseins, die der Mensch begreifen sollte, ausgedrückt. Das Motiv des zweiten Dreizeilers ist der überschreitende Orpheus. Auf dieses Motiv wird schon im ersten und im dritten Sonett hingewiesen. Orpheus ist eine „reine Übersteigerung“, der „durch die schmale Leier“ überschreitet.

Die Reimworte „Rose“ – „Metamorphose“ sind nicht nur phonetisch motiviert, sondern auch signifikativ miteinander verbunden. Die jedes Jahr blühende Rose stellt eine Metamorphose Orpheus' dar. Im ersten Vers kontrastieren die Worte „Denkstein“ und die „Rose“ miteinander. Diese Antithese findet ihre Lösung im zweiten Vers. Die „zu seinen Gunsten“ blühende Rose als Metamorphose Orpheus' dient symbolisch als Denkmal für Orpheus. Orpheus erscheint in seinen Metamorphosen: „in dem und dem“. Deswegen „sollen [wir] uns nicht mühen / um andre Namen“. Das wird von dem antithetischen Reimbezug „blühen“ – „mühen“ unterstützt. Die anderen Namen sind nur Metamorphosen des Orpheus. Laut Mason (1964: 119) „wird Orpheus zum Gott der Dichtung, zum Urdichter erhoben“. Diese Vorstellung stammt aus dem Rodin-Vortrag Rilkes (KA IV: 460). Laut Stahl (1967: 97) ist „Benennbarkeit“ für Rilke ein „Merkmal des endlichen und begrenzten Seins“. Orpheus als der Überschreitende (s. 14. Vers) braucht nicht genannt zu werden. Der überschreitende Orpheus erscheint in seinen Metamorphosen. Deswegen ist auch kein fester Denkstein nötig.

Orpheus ist im Gesang anwesend: „Ein für alle Male / ists Orpheus, wenn es singt.“ Das Singen stellt eine Metamorphose des Orpheus dar. „Er kommt und geht.“ Dieser einfache Satz besagt schon, dass Orpheus nicht der Bestehende, sondern der Schwindende (s. 9. Vers) ist. Das wird von dem antithetischen Reimbezug „geht“ – „übersteht“ unterstützt. Die blühende und verwelkende Rose symbolisiert das Kommen und Gehen des Orpheus: „wenn er die Rosenschale / um ein paar Tage manchmal übersteht“. Durch die ungewöhnliche Wortverbindung des konkreten und des abstrakten Ausdrucks (die Rosenschale übersteht) wird der Satz des siebenten und des achten Verses symbolisiert.

Die Menschen/Leser/Hörer werden angeredet: „O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!“ Dieser Vers besagt direkt, dass Orpheus nicht der Bestehende, sondern der Schwindende ist (vgl. 6. Vers). Die Vergänglichkeit des Daseins sollte von den Menschen begriffen werden. Vor der Vergänglichkeit hat der Mensch Angst. Im zehnten Vers wird die Angst des Orpheus vor seinem Schwinden ausgedrückt: „Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände.“ Laut Holthusen wird in diesem Vers die „hypotaktische Fügung zerschlagen. Nebensatz wird selbstständig“ (Holthusen 1937: 166). Dadurch wird die Aussage des Nebensatzes, die Angst des Orpheus besonders hervorgehoben. Die Angst vor der Vergänglichkeit und Endlichkeit der menschlichen Existenz ist ein Aspekt des Leidens (s. das Motiv der Dreizeiler des 4. Sonetts).

Im dritten Vers des ersten Dreizeilers kontrastieren das „Hiersein“ und „sein Wort“ miteinander. Das Hiersein ist das Schwindende, das das Wort „übertrifft“. Laut Mágr (1960: 197) „konnte seine (Orpheus') vorübergehende Gestalt zerstört werden, aber nicht seine dauernde Botschaft, die göttliche Musik“. Das dichterische Wort ist das Bestehende, das Überschreitende. Der erste und der dritte Vers des ersten Dreizeilers kontrastieren miteinander. Der erstere drückt das Schwinden des Orpheus aus, der letztere seine Beständigkeit durch das Wort.

Im ersten Vers des zweiten Dreizeilers kontrastieren die zwei Vershälften miteinander. Die erste Vershälfte, „ist er schon dort“, drückt das Überschreiten des Orpheus aus. Die zweite Vershälfte drückt die Unmöglichkeit des Menschen aus, das Überschreiten zu vollziehen. Die Leier als Symbol des orphischen Gesanges (s. die Analyse des 2. Sonetts) signifiziert die „Übersteigerung“ (s. die Analyse des 1. Sonetts), das Überschreiten (14. Vers). Für den singenden Gott gibt es keine Grenzen. Deswegen „zwängt ihm nicht [der Leier Gitter] die Hände“. Durch die Voranstellung des Genitivs wird die „Leier“ mehr als ihr Bezugswort betont. Durch das Schwinden des Orpheus (9. Vers) wird seine Endlichkeit ausgedrückt. Weil Orpheus der Schwindende ist, ist er auch der Gehorchende. Laut Mörchen (1958: 88) wird „das Überschreiten als ein Gehorchen verstanden“. Der zweite Halbvers des 12. Verses und der zweite Halbvers des 14. Verses kontrastieren miteinander. Der Mensch kann dem überschreitenden Orpheus nicht folgen. Die mittleren Verse beider Dreizeiler kontrastieren miteinander, indem sie Orpheus' Schwinden und Überschreiten ausdrücken.

Das fünfte Sonett drückt stark den geteilten Charakter des Orpheus aus. Er hat in seinen Metamorphosen, in blühenden Rosen, im Gesang, Bestand. Laut Kellenter (1982: 84) wird die „Metamorphose, das Wiederkommen“ des Orpheus eben durch „sein Schwinden garantiert“. In der Analyse des vierten Sonetts wurde gesagt, dass durch das Erleiden und Überwinden die Einigkeit erreicht wird. Das Geteiltsein des Orpheus drückt dieselbe Botschaft aus. Durch das Erkennen und Akzeptieren der Endlichkeit des Daseins wird die Freiheit und dadurch die Einigkeit erreicht. In diesem Sinne bestärkt das fünfte Sonett die Botschaft beider Vierzeiler des vierten Sonetts. Die geteilte Orpheusgestalt symbolisiert diese Einigkeit. Das stimmt mit dem geteilten und wieder vereinten „Atem“ überein, der im vierten Sonett die Einigkeit symbolisiert. Unter dem „Atem“ wird der Atem des Orpheus verstanden (s. die Analyse des dritten Sonetts). In dem Sinne erscheint der geteilte Orpheus verhüllt schon im vierten Sonett. Dadurch findet das vierte Sonett im fünften Sonett seine Auflösung. Laut Kellenter (1982: 105) „wird Orpheus, der in den Hades hinab- und wieder zur Welt aufsteigt“ und „dadurch das Leben und den Tod verbindet“, „Versöhner der Gegensätze“, der „den Tod als Erleben ins Leben hineinnimmt“. Das orphische Wort (11. Vers) „übertrifft“ das Hiersein. Dadurch wird ausgedrückt, dass die Dichtung, der Gesang und letztlich die Kunst das Bestehende, das Überschreitende ist. Laut Mason (1964: 121) „setzen die Sonette an Orpheus eine Apotheose der Kunst als der höchsten, einzigen im Dasein vorhandenen erlösenden Macht vor“. Zur wichtigsten Botschaft dieser fünf *Sonette an Orpheus* wird die Formel: „Gesang ist Dasein“ (3. Sonett). Trotz der geteilten Orpheusgestalt und der vielen antithetischen Bezüge im fünften Sonett, ist die Stimmung des Sonetts ausgewogen. Mit dem Hauptthema des fünften Sonetts, der Eigenart des Orpheus, wird Einverständnis erreicht.

### 5.3 Zum Wort-Ton-Verhältnis in den *Fünf Sonetten an Orpheus*

Die drei ersten Vertonungen sind in besonders großem Maße von den Ableitungen des Anfangsmotivs der ersten Vertonung geprägt, das hier „orphisches Motiv“ genannt wird (s. Beispiel 1 im Abschnitt 5.3.1.1). Das stimmt damit überein, dass die drei ersten Sonette thematisch besonders eng miteinander verbunden sind (s. Abschnitt 5.1). In allen Vertonungen können die stufenweisen Sechzehntel-, Achtel- und Viertelbewegungen als Ableitungen des „orphischen Motivs“ betrachtet werden. So erweist sich das „orphische Motiv“ sogar als paradigmatisch für die ganze musikalische Textur dieser fünf Vertonungen. Es erhebt sich vielleicht die Frage, ob die taxonomische Paradigma-Analyse von Jean-Jaques Nattiez in diesem Zusammenhang anwendbar gewesen wäre (s. Nattiez 1982: 95-126). In dieser Arbeit wird aber die musikalische Textur in erster Linie als Vermittler der Signifikate der Textvorlage auf der strukturellen Ebene untersucht. Die Paradigma-Analyse von Nattiez eignet sich am besten für eine Stilanalyse eines musikalischen Werkes. Das taxonomische Analyseverfahren basiert auf der Segmentierung des Notentextes. Klassen von Einheiten werden z. B. in melodischer oder rhythmischer Hinsicht inventarisiert. Die Beziehungen zwischen diesen Einheiten werden in einer Tabelle aufgelistet. Solche paradigmatische Einheiten eignen sich am besten für die Untersuchung des musikalischen Stils, wie sich der Stil eines Werkes konstituiert und im Laufe des Werkes entfaltet. In der Analyse dieser Arbeit geht es jedoch nicht um eine Stilanalyse an sich.

In diesem Liederzyklus kommt die Zusammengehörigkeit der drei ersten Sonette auch dadurch zum Ausdruck, dass die Singstimmen der drei ersten Vertonungen rezitativisch sind. Die vierte und die fünfte Vertonung sind mehr liedhaft vertont. Wie Rautavaara erzählt (Interview am 28.11.1995), „begann“ ihm „das vierte Sonett ein Wiegenlied zu singen“. Weil die drei ersten Vertonungen zuerst als eine Ganzheit vertont wurden, wird verständlich, dass sich die dritte Vertonung motivisch an die erste Vertonung anschließt. Daraus erklärt sich, dass die dritte Vertonung den Übergang der fünf letzten Verse des dritten Sonetts zum vierten Sonett nicht musikalisch ausdrückt.

Die vierte Vertonung ist auch von dem „orphischen Motiv“ beeinflusst, obgleich Orpheus und der orphische Gesang im vierten Sonett nur konnotativ zum Ausdruck kommen. Das „Baum“-Symbol ist dem ersten und dem vierten Sonett gemeinsam. Die fünfte Vertonung bildet den beruhigenden Epilog. Das fünfte Sonett ist vom Komponisten als ein Epilog betrachtet worden (Interview am 28.11.1995). Das wird von der liedhaften Singstimme und dem ausgewogenen Klaviersatz der fünften Vertonung nachdrücklich betont. Im motivischen Sinne bilden die fünf Vertonungen einen Zyklus. Das „orphische Motiv“ und seine Ableitungen haben in ihrem Verhältnis zum dichterischen Text Zeichencharakter. Die „orphischen Motive“ und die äquivalenten Beziehungen des dichterischen Textes kommen durch die musikalische Motivik zum Ausdruck.

Im ersten Unterabschnitt (5.3.1) dieses Abschnittes werden die Beziehungen der musikalischen Motive innerhalb der einzelnen Vertonungen und zwischen den verschiedenen Vertonungen erörtert. Sowohl die dichterischen als auch die musikalischen „orphischen Motive“ fungieren als Leitmotive, die auf den orphischen Gesang hinweisen und dadurch in den Zyklen Kontinuität schaffen. In diesem Sinne bilden die fünf Vertonungen sogar einen einheitlicheren Zyklus als die ersten fünf Sonette der *Sonette an Orpheus*. Die innere Kohärenz der fünf Vertonungen basiert auf dem abbildenden (icon), symbolhaften und anzeigenden (index) „orphischen Motiv“, das die Thematik und letztlich die ganze musikalische Sprache der Vertonungen sehr stark prägt. Daraus folgt, dass die Musik Rautavaaras sogar die Kompaktheit der fünf ersten Sonette Rilkes als Zyklus steigert. Die Semiose zwischen dem Text und der musikalischen Motivik wird im zweiten Unterabschnitt (5.3.2) durch die „objektbezogenen Zeichen“ von Peirce, die „kulturelle Einheit“ und die „unendliche Semiose“ von Eco, sowie durch das Prinzip der Äquivalenz erläutert.

Die zum Teil kirchentonale Harmonik dieser Vertonungen erweist sich in ihrem Verhältnis zum Text besonders aufschlussreich. Bestimmte Gegebenheiten werden mit bestimmten Tonarten und Akkorden leitmotivisch ausgedrückt. Von ihrer Harmonik her sind die fünf Vertonungen als freitonal zu definieren. Die drei ersten Vertonungen beinhalten schon erkennbare Tonarten, aber in den zwei letzten Vertonungen gewinnen die bestimmten Tonarten mehr an Bedeutung. Das stimmt damit überein, dass die Singstimmen der drei ersten Vertonungen rezitativisch sind, während die Singstimmen der zwei letzten Vertonungen mehr liedhaft sind. Die Vermehrung der erkennbaren Tonarten schließt sich an die Liedhaftigkeit der Singstimme an. Es erhebt sich jedoch die Frage, ob das Erscheinen der bestimmten Tonarten auch mit dem Gehalt der Sonette irgendwie verbunden ist. Die meisten Tonarten, die in diesen Vertonungen deutlich erscheinen, sind mittelalterliche Modi. Die Modi gehörten zur Entwicklung von Rautavaaras musikalischem Stil in den 50er Jahren. Laut Rautavaara hat die Kirchentalität dieser Vertonungen jedoch ihren Grund in der Textvorlage (Interview am 28.11.1995). Der archaische und mythische Klang der Modi steht im Einklang mit dem orphisch-mythischen Rahmen der Sonette. Die Modi, die keinen zielstrebigem Leitton besitzen, drücken klanglich den „in der Luft hängenden“ Charakter der Sonette aus. Es stellt sich die Frage, ob sich ein bestimmter Modus an eine bestimmte Stimmung oder an die Bildlichkeit des Sonetts anschließt. Die Semiose zwischen dem Text und der Harmonik wird im dritten Unterabschnitt (5.3.3) untersucht.

Die Atmosphäre der Lyrik Rilkes scheint bei Rautavaara sehr produktiv gewesen zu sein. Obwohl der Kompositionsprozess Rautavaaras zur Zeit der Entstehung dieses Liederzyklus weitgehend intuitiv und spontan war (Interview am 28.11.1995), zeigen diese Vertonungen auch eine grosse analytische Einstellung des Komponisten. Dieser Liederzyklus widerspricht der Hypothese Walther Dürrs, dass der Komponist die Signifikate sogar weitgehend ignorieren muss. Diese Vertonungen zeigen, dass musikalische Parameter als Signifikate vermittelnde Faktoren fungieren können. Dürr geht zwar in seinem Analysemodell davon aus, dass der „Text nicht nur als Ganzes vertont, sondern



auch – im Verständnis des Komponisten – als Ganzes vermittelt werden sollte“ (Dürr 1994: 10). Bei der Analysepraxis nimmt er aber die musikalisch-klangliche Seite der Sprache zum Ausgangspunkt (Ebenda 19). Laut Dürr

[...] kann er [der Komponist] sich den Bedingungen der Sprache in ihrer musikalischen Schicht nicht entziehen; er muß ein Verhältnis zu ihnen finden. Ihre ‚Signifikate‘, d. h. ihren Inhalt aber kann er ignorieren, muß dies sogar weitgehend: Er kann nicht für jedes sprachliche Zeichen, für jeden Begriff und seine Attribute ein musikalisches Äquivalent finden. Musik ist ja ihrer Natur nach nicht Sprache im Sinne der Linguisten – wir stehen vor dem Eco beschriebenen Problem, ‚eines semiotischen Systems ohne semantische Ebene‘. Es ist daher umstritten, ob Musik sich tatsächlich, wie die Sprache, in zwei ‚Schichten‘ artikuliert, ob sich nicht alles in einer ‚Schicht‘ abspielt – eben der ‚musikalischen‘ zu der ‚Semantik‘ im Sinne von Konnotationen eigentlich musikalischer Zeichen hinzutritt: Eine musikalische ‚Figur‘ ist zunächst einmal eine Figur – erst in zweiter Linie bezeichnet sie vielleicht einen Auf- oder Abstieg; eine Tonart bietet in jedem Falle Tonmaterial und hat nur darüber hinaus auch einen bestimmten Affekt“ (Ebenda 21)<sup>1</sup>.

Die erste Hypothese Dürres von der musikalischen Schicht der Sprache beim Vertonungsprozess ist einleuchtend. Die musikalische Ebene der Sprache lässt sich in die Musik übersetzen. Sprachliche Klanglichkeit, Lautstärke (betonte und unbetonte Silben), Metrum, Sprechrhythmus und Sprechmelodie können mit musikalischen Mitteln ausgedrückt werden. Die zweite Hypothese Dürres von der signifikativen Schicht der Sprache beim Vertonen kann demgegenüber in Frage gestellt werden. Die Musik kann als Ausdruckssystem betrachtet werden, dem auch eine semantische Ebene zugeschrieben werden kann. Über das musikalische Zeichen im Vergleich zum sprachlichen Zeichen wurde im Abschnitt 1.3.1 geschrieben. Im Abschnitt 1.3.2 wurde festgestellt, dass mit Hilfe des Begriffs der objektbezogenen Zeichen Peirces die inneren Prozesse eines Werkes erläutert werden können, auch die Prozesse zwischen der Musik und der dichterischen Sprache, die ebenfalls innerhalb eines Werkes, einer einzelnen Vertonung, eines Liederzyklus oder im Werk eines Komponisten ablaufen. Musikalische Strukturen können auch zweifach signifikant werden (s. Abschnitt 1.3.2). Die erste signifikante Ebene der musikalischen Sprache bilden die abbildenden Strukturkonstellationen. Die zweite signifikante Ebene der musikalischen Sprache entsteht durch die anzeigenden Eigenschaften der musikalischen Sprache. Eben durch die „unendliche Semiose“ Ecos lässt sich ein semiotisches System aus sich selbst heraus erklären. Das ist für den Bedeutungsprozess der Musik wichtig, weil die Musik rein syntaktische Struktur ohne Bedeutung im sprachlichen Sinne ist, was auch die Worte Dürres oben implizieren. Wegen seiner Offenheit erwies sich der Begriff der „kulturellen Einheit“ Ecos dem Bedeutungsprozess der dichterischen Sprache und der Musik besonders angemessen (s. Abschnitt 1.3.3). Durch die „unendlichen Semiose“ Ecos können diese Prozesse gedeutet werden.

<sup>1</sup> Dürr weist auf folgende Arbeit Umberto Ecos hin. *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987. (Darstellung der Semiotik als einer über die Sprachwissenschaft hinausgreifenden, alle Künste mit einbeziehenden Theorie der Kommunikation; zuerst erschienen als *A Theory of Semiotics*, Bloomington 1976).

### 5.3.1. Motivische Beziehungen zwischen den Sonetten und der Musik

#### 5.3.1.1 Das „orphische Motiv“ und seine Ableitungen

Das „orphische Motiv“, die ersten Vorkommen seiner verschiedenen Ableitungen und weitere wichtige motivische Bezüge erscheinen als Notenbeispiele. Sonst wird mit Taktnummern auf die Noten, wie auch auf die hier dargestellten Notenbeispiele hingewiesen.

Das aufsteigende Anfangsmotiv der ersten Vertonung bildet klanglich den „steigenden Baum“ ab.

Beispiel 1. 1. Vertonung, Takte 1–3 der Singstimme (Rautavaara 1969: 3).

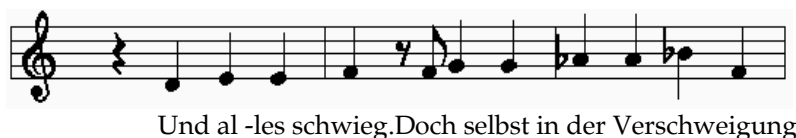
Da stieg ein Baum \_\_\_\_.

Im ersten Sonett wird der metaphorische „steigende Baum“ zum Symbol des orphischen Gesanges. In dem Sinne könnte das Anfangsmotiv als Motiv des „orphischen Gesanges“, kürzer als „orphisches Motiv“ bezeichnet werden. In diesen Vertonungen wird das „orphische Motiv“ oft deutlich wiederholt. Solche deutliche Wiederholungen sind laut Rautavaara ganz bewusst komponiert. Das „orphische Motiv“ erscheint auch in vielen variierten Formen. Diese Ableitungen werden von dem Komponisten „Metamorphosen“ genannt (Interview am 28.11.1995). Den musikalischen „roten Faden“ dieser Vertonungen bildet das „orphische Motiv“ mit seinen vielen Ableitungen. Das stimmt damit überein, dass der orphische Gesang den „roten Faden“ der fünf ersten Sonette bildet.

Das „orphische Motiv“ bildet nicht nur den Kern der Motivik der fünf Vertonungen, sondern aus ihm entfaltet sich die ganze musikalische Sprache dieser Vertonungen. Die stufenweise aufsteigenden oder absteigenden Tonfolgen mit Sechzehnteln, Achteln oder Vierteln und die vielen offenen sowohl melodisch als auch harmonisch erscheinenden Intervalle (Quarten, Quinten, Oktaven) stammen aus dem „orphischen Motiv“. Das Aufsteigen mit Ganztonschritten, die reine Quinte abwärts und die große None aufwärts kennzeichnen das „orphische Motiv“, das auf verschiedenen Tonhöhen erscheinen kann. Bis auf zwei kleine Abweichungen werden die weiteren Erscheinungsformen dieses Motivs Wiederholungen genannt (s. Beispiel 5 unten). Im Verhältnis zum Text kommen die wenigen deutlichen Wiederholungen an besonders wichtigen Stellen vor. An diesen Stellen wird die Macht des orphischen Gesanges konnotativ stark hervorgehoben, wie es sich unten in der Analyse herausstellt. Die Ableitungen des „orphischen Motivs“ umfassen mehrere Abweichungen.

Das aufsteigende Motiv bei den Worten „Und alles schwieg“ wird beim zweiten Halbvers des dritten Verses („Doch selbst in der Verschweigung“) eine kleine Terz höher und beim ersten Halbvers des vierten Verses („ging neuer Anfang“) eine kleine Septime höher wiederholt.

Beispiel 2. 1. Vertonung, Takte 9–13 der Singstimme (Rautavaara 1969: 3).



Dieses Motiv ist eine Ableitung von dem „orphischen Motiv“, obgleich es laut Rautavaara (Interview am 28.11.1995) zugleich zum selbstständigen Motiv geworden ist. Das ist damit zu vergleichen, dass auch das Schweigen, das von der Kraft des orphischen Gesanges herbeigeführt wird, im ersten Sonett zum selbstständigen Motiv wird. Die absteigenden Quart- (Umkehrung der Quinte) und Quintensprünge stammen auch aus dem „orphischen Motiv“. Bei den Worten „Wink und Wandlung vor“ klingt auch eine Ableitung des „orphischen Motivs“ an.

Beispiel 3. 1. Vertonung, Takte 13–15 der Singstimme (Rautavaara 1969: 3).



Im ersten Sonett signifiziert das Wort „Wandlung“ eine Wende (den Prozess einer Seinssteigerung), die abbildend durch die rückläufige Ableitung „orphischen Ursprungs“ ausgedrückt wird. Beide oben vorkommenden Ableitungen des „orphischen Motivs“ setzen in der ersten Vertonung konnotativ die Macht des orphischen Gesanges fort. Das hängt damit zusammen, dass das Schweigen und die „Wandlung“ von dem orphischen Gesang herbeigeführt werden.

Das Motiv der Bassstimme<sup>2</sup>, das aus vier aufsteigenden Achtelnoten besteht, ist von dem „orphischen Motiv“ abgeleitet.

<sup>2</sup> Von dem langen Verlauf der Bassstimme wird hier nur ein Takt dargestellt, für den ganzen Verlauf s. Rautavaara 1969: 3f., Takte 17–24.

Beispiel 4. 1. Vertonung, Takt 17 der Bassstimme (Rautavaara 1969: 3).



Laut Rautavaara (Interview am 28.11.1995) ist eben die stufenweise absteigende Linie des aufsteigenden Achtelmotivs (Anfang des „orphischen Motivs“) von großer Bedeutung. Die übersteigende Quarte (zwischen den zwei ersten Achtelgruppen) und die verminderten Quinten (zwischen den weiteren Achtelgruppen) entstehen aus der stufenweise absteigenden Linie, zugleich weisen sie aber auch auf die absteigende Quinte des „orphischen Motivs“ hin. Diese Ableitung ist in dem Sinne begründet, dass die „Tiere aus der Stille“, die der orphische Gesang herbeiführt, entstehen. Durch diese Ableitung des „orphischen Motivs“ besteht die Macht des orphischen Gesanges konnotativ im ganzen zweiten Vierzeiler fort.

Das Motiv bei den Worten „sondern aus Hören“ ist das „orphische Motiv“, ohne  $des^1$  und  $e^2$ .

Beispiel 5. 1. Vertonung, Takt 25 der Singstimme (Rautavaara 1969: 5).



Dadurch wird das enge Verhältnis zwischen dem orphischen Gesang und dem „Hören“ musikalisch deutlich ausgedrückt. Der orphische Gesang führt das „Hören“ herbei. In den Takten 26–27 (Rautavaara 1969: 5; s. auch Beispiel 1 und Beispiel 4 oben) sind sowohl die Motive der Singstimme als auch die Sechzehntelbewegung des Klaviersatzes aus dem „orphischen Motiv“ abgeleitet.

Beispiel 6. 1. Vertonung, Takte 26–27.

Dabei kontrastieren die den orphischen Gesang konnotativ ausdrückenden musikalischen Motive sowohl mit dem Tiergeschrei („Brüllen“, „Schrei“, „Geröhr“) als auch mit den Worten „schießen klein in ihren Herzen“. Dieser Kontrast zwischen dem Text und der Musik ist dadurch begründet, dass das Tiergeschrei beim Einfluss des orphischen Gesanges dem Hören weichen muss. Durch die Musik setzt sich die Macht des orphischen Gesanges konnotativ in diesen Takten fort.

Aus demselben Grund sind auch die aus dem „orphischen Motiv“ abgeleiteten Motive der Singstimme der Takte 28–32 begründet.

Beispiel 7. 1. Vertonung, Takte 28–32 (Rautavaara 1969: 5).

The musical score is presented in three systems. The first system features a vocal line in 4/4 time, starting with a forte (*f*) dynamic and transitioning to piano (*p*). The lyrics are "Und wo e - ben kaum ei - ne". The second system shows piano accompaniment for the first two measures, with a forte (*f*) dynamic in the first measure and piano (*p*) in the second. The third system continues the vocal line and piano accompaniment for the final two measures, with lyrics "Hüt - te war, dies zu emp - fan - gen,".

Der Empfangsort des Tiergeschreis („Hütte“) muss dem „Hören“ weichen. Am Ende des ersten Sonetts ist die „Hütte“ zum „Tempel des Gehörs“, der den Empfangsort des orphischen Gesanges darstellt, verwandelt. Die Motive der Singstimme der Takte 28–32 (s. auch Beispiel 3 oben) gleichen dem Motiv der Singstimme der Worte „Anfang, Wink und Wandlung vor“, das wiederum aus dem „orphischen Motiv“ abgeleitet ist. Die Worte „Und wo eben kaum eine Hütte war, dies zu empfangen“ bereiten auch eine Wende vor (s. Wandlung, oben Beispiel 3). In dem Sinne ist eben die rückläufige Ableitung des „orphischen Motivs“ der Takte 13-15 in den Takten 28–32 begründet.

Nach der halben Pause zwischen den beiden Dreizeilern kehrt das „orphische Motiv“ zurück (Takt 33–35, Rautavaara 1969: 5f.). Das Zurückkehren des „orphischen Motivs“ schon beim Wort „Unterschlupf“ kann dadurch begründet werden, dass an die Stelle des Empfangsortes des „Geröhrs“ („Unterschlupf“) durch den orphischen Gesang der Ort des „Gehörs“ („Tempel für Gehör“) tritt. Durch das Erscheinen des „orphischen Motivs“ eben in seiner ursprünglichen Form wird die Macht des orphischen Gesanges konnotativ stark hervorgehoben. Auch die paradigmatische Steigerung zum „Tempel“ wird in der Vertonung nachvollzogen (vgl. „Hütte“ im Beispiel oben und „Tempel“ im Beispiel unten, s. auch 5.2 Analyse des 1. Sonetts).

Beispiel 8. 1. Vertonung Takte 41–44 (Rautavaara 1969: 6).

Maestoso *mf* *f*

da schufst du ih - nen Tem - pel im Ge - - hör.

*mf* *p* *f*

In der zweiten Vertonung erscheint das „orphische Motiv“ deutlich viermal im Klaviersatz (Takte 17–18, 28–33, Rautavaara 1969: 8f.). Es ist bemerkenswert, dass diese deutlichen Wiederholungen eben im mittleren Abschnitt der zweiten Vertonung, der das Schlafbild des zweiten Vierzeilers und des ersten Dreizeilers umfasst, erscheinen. Der Schlaf des Mädchens wird von dem orphischen Gesang herbeigeführt. Die „orphischen Motive“ im mittleren Abschnitt der Vertonung führen konnotativ den orphischen Gesang herbei.

Das Motiv der Singstimme der Takte 4–6 und seine Wiederholungen in den Takten 7–10, 35–37, 38–42 sind von dem „orphischen Motiv“ abgeleitet (s. das Motiv der Singstimme der 1. Vertonung in den Takten 9–13 /Schweigen, s. auch Beispiel 2 oben).

Beispiel 9. 2. Vertonung, Takte 4–6 der Singstimme (Rautavaara 1969: 7).

und glänz- te klar durch ih - re Frühlingsschleier

Die Verse, die diese Ableitungsmotive umfassen<sup>3</sup>, beziehen sich auf das von dem orphischen Gesang hervorgerufene Mädchen und auf ihren Schlaf/Tod. Die von dem „orphischen Motiv“ geprägte Melodik der erwähnten Takte drückt dabei konnotativ den orphischen Gesang aus. Wie sich aus der Analyse des zweiten Sonetts ergibt (s. Abschnitt 5.2), sind der Zustand des Schweigens und der des Schlafes äquivalente dichterische Bilder. Diese Verbindung wird auch von der ähnlichen Motivik der Singstimme zwischen den Takten 9–13 der ersten Vertonung und der oben erwähnten Takte der zweiten Vertonung unterstützt.

In der zweiten Vertonung wurzeln die Motive der Singstimme der Takte 11–16 auch im „orphischen Motiv“ (s. Beispiel 2 und 3 oben).

Beispiel 10. 2. Vertonung, Takte 11–16 der Singstimme (Rautavaara 1969: 8).

Und schief in mir. Und al - les war ihr Schlaf.

Die Bäu - me, die ich je be - wun - dert,

Der stufenweise Verlauf und die reine Quarte dieser Motive weisen auf das „orphische Motiv“ hin. Die Quarte als Umkehrungsintervall der Quinte ersetzt die Quinte des „orphischen Motivs“. Diese Motive umfassen den fünften und den sechsten Vers, die auch den Schlaf des Mädchens, der von dem orphischen Gesang herbeigeführt wird, ausdrücken.

Das Motiv der Singstimme der Takte 33–34 („erst wach zu sein“) stammt aus dem 14. Takt der ersten Vertonung („Wink und Wandlung“, vgl. Beispiel 3. oben). Demnach ist auch dieses Motiv eine Ableitung des „orphischen Motivs“. Das „Wachsein“ und der „Schlaf“ sind im zweiten Sonett nicht getrennt, sondern eins wie Leben und Tod, die eher einander ergänzen („sie erstand und schlief“). Das wird von der Ableitung des „orphischen Motivs“ musikalisch unterstützt.

Wie in der ersten Vertonung bereitet die rückläufige Ableitung des „orphischen Motivs“ auch in diesem Fall eine Wende vor. Am Anfang des zweiten Dreizeilers (12. Vers) wird der Schlaf der Mädchengestalt mit dem Tod gleichgestellt: „Wo ist ihr Tod?“ Was die musikalische Form betrifft, befinden sich die Motive  $d^2-g^1-f^1-e^1$  sowohl in der ersten als auch in der zweiten Vertonung an der Grenze der musikalischen Abschnitte (vgl. 1. Vertonung

<sup>3</sup> Das 2. Sonett, 3. und 4. Vers: „und glänzte klar durch ihre Frühlings Schleier / und machte sich ein Bett in meinem Ohr“. Zweiter Halbvers des 11. Verses, 12. und 13. Vers: „Sieh, sie erstand und schlief. / Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv / erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte?–,“.





Die Thematik der Singstimme drückt die Negationen des orphischen Gesanges („nicht Begehr“ und „nicht Werbung“) aus, die jedoch als Versicherungen für den orphischen Gesang verstanden werden. Das Motiv der Singstimme bei den Worten „ist nicht Begehr“ ( $h^1\text{-cis}^2\text{-dis}^2$ ) ist mit dem Motiv  $g^1\text{-ais}^1\text{-h}^1$  ähnlich (Takt 17 mit Auftakt, Rautavaara 1969: 11). Die Worte „ist ein anderer Hauch“, die auch den orphischen Gesang ausdrücken, werden mit dem Motiv  $h^1\text{-cis}^2\text{-dis}^2$  (Takt 44 mit Auftakt, Ebenda 12) vertont. Von der Negation des orphischen Gesanges „nicht Werbung“ ist weiter unten im Abschnitt 5.3.1.2 „Weitere motivische Beziehungen“ die Rede.

In der vierten Vertonung erscheint der Achtelverlauf des „orphischen Motivs“ abwärts umgekehrt im Klaviersatz (Takte 41–43, Rautavaara 1969: 16). Das unterstützt musikalisch den Verzicht auf die Bäume, der im 13. Vers ausgedrückt wird: „wurden zu schwer längst; ihr trüget sie nicht“. Diese Umkehrung ist mit der oben erwähnten Umkehrung der Takte 12–14 der 3. Vertonung (Beispiel 11) in dem Sinne zu vergleichen, dass sich beide Umkehrungen an das Irdische und Menschliche in ihrer Textvorlage anschließen. Diese Umkehrungen drücken musikalisch den Verzicht des Menschen auf den orphischen Gesang aus.

Das mit den Ganztonschritten absteigende Motiv des Klaviersatzes ( $e^1\text{-dis}^2\text{-cis}^2\text{-h}^1\text{-a}^1$ ), das in den Takten 9–18 (vgl. das mit Ganztonschritten aufsteigende „orphische Motiv“ Beispiel 1) der vierten Vertonung erscheint, ist auch von dem „orphischen Motiv“ abgeleitet. Der zweite Vierzeiler des vierten Sonetts drückt eine Seinssteigerung der „Zärtlichen“, „Seligen“ und „Heilen“ aus. Beim ganzen zweiten Vierzeiler wird der orphische Gesang, der die Seinssteigerung signifiziert, konnotativ durch das oben erwähnte Motiv mit Ganztonschritten herbeigeführt.

Die Melodik der Singstimme der fünften Vertonung ist deutlich von dem „orphischen Motiv“ beeinflusst: z. B. Takte 3–4<sup>4</sup>, Takte 7–8 mit Auftakt (vgl. Beispiel 2 rückwärts, oben), Takte 13 und 16 mit Auftakte (die absteigende Quinte des „orphischen Motivs“), (Rautavaara 1969: 17f.). Die Motive der Singstimme der Takte 9–10 mit Auftakt und der Takte 24–25 und 28–29 sind von dem Motiv der Takte 7–8 abgeleitet (Ebenda 17ff.). Die im ganzen von dem „orphischen Motiv“ stark geprägte Singstimme unterstreicht ihre Textvorlage, die von Anfang bis zum Ende die Orpheusgestalt ausdrückt. Die vielen rückläufigen Ableitungen des „orphischen Motivs“ (Takte 7–10, 24–25, 28–29) drücken in der fünften Vertonung eine wichtige Wende aus: das „Überschreiten“ des Orpheus. Das Motiv  $d^2\text{-g}^1\text{-f}^1\text{-e}^1$  (vgl. oben 1. Vertonung: Beispiel 3. und 2. Vertonung: „erst wach zu sein“), das bei wichtigen Wendungen in der ersten und zweiten Vertonung erscheint, ist auch in den letztens erwähnten rückläufigen Ableitungen des „orphischen Motivs“ enthalten ( $d^2\text{-g}^1\text{-fis}^1$ , Takte 9–10, 25, 29, Ebenda 17ff.).

<sup>4</sup> Vgl. die vom „orphischen Motiv“ abgeleitete Singstimme der Takte 10–11 in 1. Vertonung, auch Beispiel 2 oben.

### 5.3.1.2 Weitere motivische Beziehungen

In der zweiten Vertonung sind die Worte „alles war ihr Schlaf“ und „je bewundert“ in Bezug auf die Singstimme ganz gleich vertont (vgl. Beispiel 10 oben). Dadurch wird musikalisch unterstrichen, dass sich der Schlaf des Mädchens auf das lyrische Ich bezieht.

Die anaphorische Wiederholung „fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese“ kommt durch die Singstimme zum Ausdruck.

Beispiel 12. 2. Vertonung, Takte 17–21 (Rautavaara 1969: 8).

die-se fühl - ba - re Fer - ne, die ge -  
fühl - te Wie - se

Die Wiederholung der 2. Vertonung (vgl. Takte 1–10 und Takte 35–45, Rautavaara 1969: 7ff.) betont musikalisch, dass unter „diesem Motiv“ der Schlaf des Mädchens „in meinem Ohr“ verstanden wird.

Im letzten Vers des dritten Sonetts häufen sich die Ausdrücke des orphischen Gesanges: „Ein Hauch“, „Ein Wehn“, „Ein Wind“, die ähnlich mit dem Ausdruck „nicht Werbung“ (6. Vers des 3. Sonetts) vertont sind. „Nicht Werbung“ drückt durch die Negation den orphischen Gesang aus. Das Motiv der Singstimme ist bei diesen vier Ausdrücken bis auf die enharmonischen Veränderungen gleich.

Beispiel 13. 3. Vertonung, Takt 18 mit Auftakt (Rautavaara 1969: 11).

nicht Wer - bung um ein

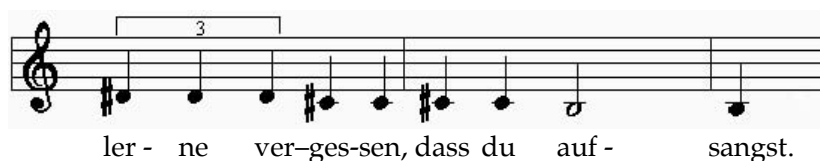
Beispiel 14. 3. Vertonung, Takte 44–47 mit Auftakt (Rautavaara 1969: 12).

and-rer Hauch. Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

Dieses Motiv stammt aus der ersten Vertonung.



Beispiel 17. 3. Vertonung, Takte 39–41 (Rautavaara 1969: 12).



ler - ne ver-ges-sen, dass du auf - sangst.

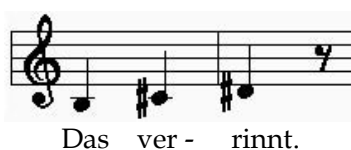
Das Aufsingen und das orphische Singen kontrastieren in der dritten Vertonung auch dadurch, das „ein anderer Hauch“, der das orphische Singen ausdrückt, mit dem ähnlichen Motiv wie das „Verrinnen des Aufsingens“, aber eine Oktave höher vertont ist. Die Negation „ist nicht Begehr“, die im dritten Sonett den orphischen Gesang ausdrückt, ist gleich dem Ausdruck „ist ein anderer Hauch“ vertont.

Beispiel 18. 3. Vertonung Takt 44 mit Auftakt (Rautavaara 1969: 12).



ist ein and - rer Hauch.

Beispiel 19. 3. Vertonung, Takte 41–42 (Rautavaara 1969: 12).



Das ver - rinnt.

Beispiel 20. 3. Vertonung, Takt 17 mit Auftakt (Rautavaara 1969: 11).



ist nicht Begehr,

Die Melodik der Singstimme der vierten Vertonung lässt sich nicht aus der dichterischen Thematik oder aus der Bildlichkeit, sondern eher aus der metrischen und klanglichen Stimmung des Textes motivieren. Aus diesem Grund wird die Thematik der Singstimme bei den Vierzeilern des vierten Sonetts im Abschnitt 5.3.4 erörtert. Die Quinten und Quartan der Motivik der Singstimme wurzeln jedoch im „orphischen Motiv“.

Beim ersten Dreizeiler des vierten Sonetts bildet die thematische Struktur der Singstimme das folgende Schema: c,c<sup>1</sup>,d (Takte 24–34, Rautavaara 1969: 15). Dieses Schema wird auch vom Klaviersatz unterstützt. Der musikalische Ausdruck unterstreicht sowohl die äußere Satzeinheit als auch die innere Zusammengehörigkeit der zwei ersten Verse des ersten Dreizeilers: „Fürchtet euch nicht zu leiden, die Schwere, / gebt sie zurück an der Erde Gewicht.“

Beim zweiten Dreizeiler bildet die Thematik der Singstimme eine ähnliche Struktur wie beim ersten Dreizeiler:  $e, e^1, d^1$  (Takte 37–43 mit Auftakt, Ebenda 15f.). Durch die Thematik der Singstimme wird auch die Satzeinheit der zwei ersten Verse des zweiten Dreizeilers ausgedrückt: „Selbst die als Kinder ihr pflanztet, die Bäume, / wurden zu schwer längst; ihr trüget sie nicht.“

In der fünften Vertonung löst sich die Antithese zwischen dem „Denkstein“ und der „Rose“ in den Worten „seinen Gunsten blühen. / Denn Orpheus ist.“ Damit stimmt der musikalische Satz überein. Das Motiv der Singstimme, das im Klaviersatz verdoppelt wird, stellt einen kadenzartigen Abschluss dar, der von den absteigenden Quinten der zwei untersten Stimmen des Klaviersatzes unterstützt wird (Takte 4–6). Diese kadenzartigen Takte dienen als eine musikalische Lösung.

Beispiel 21. 5. Vertonung, Takte 4–6 (Rautavaara 1969: 17).

The musical score for Example 21 consists of three systems. The top system is the vocal line, with lyrics: "je - des Jahr zu sei - nen Gun - sten blühen. Denn Or - pheus ist. Sei - ne". The middle system is the right hand of the piano accompaniment, and the bottom system is the left hand. The piano accompaniment features a prominent descending quint pattern in the lower register, which is mentioned in the text as supporting the vocal cadence.

Der zweite Vierzeiler des fünften Sonetts beinhaltet zwei lange Sätze und einen kurzen Satz: „Ein für alle Male / ist Orpheus wenn es singt. Er kommt und geht. / Ist nicht schon viel, wenn er die Rosenschale / um ein Paar Tage manchmal übersteht.“ Sowohl die Singstimme als auch der Klaviersatz gleichen in den Takten 11–12 und 14–15 einander.

Beispiel 22. 5. Vertonung Takte 10–16 (Rautavaara 1969: 18).

The musical score for Example 22 consists of three systems. The top system is the vocal line, with lyrics: "Na - men. Ein für al - le Ma - le ist Or - pheus, wenn es". The middle system is the right hand of the piano accompaniment, and the bottom system is the left hand. The piano accompaniment features a prominent descending quint pattern in the lower register, which is mentioned in the text as supporting the vocal cadence.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The top system contains the vocal line with the lyrics: "singt. Er kommt und geht. Ists nicht schon viel, wenn er die". The bottom system contains the piano accompaniment. Dynamics include "f" and "mf". The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Dadurch werden der erste lange Satz und die erste Hälfte des zweiten langen Satzes („Ists nicht schon viel, wenn er die Rosenschale“) in der Vertonung gleichgestellt. Diese Stellen drücken das „Hiersein“ von Orpheus beim Singen und beim Blühen der Rosen aus. Die ähnlich vertonten Takte spiegeln diese Verbindung wider.

Durch die ähnlich vertonten Takte 13 und 16 (oben) werden der kurze Satz und die zweite Hälfte des zweiten langen Satzes in der Vertonung miteinander verbunden. Diese Stellen drücken den metamorphen Charakter des Orpheus aus. Der kurze Satz „Er kommt und geht“ besagt, dass Orpheus nicht nur der Bestehende, sondern auch der „Schwindende“ ist. Das wird von dem antithetischen Reimbezug „geht“ – „übersteht“ nachdrücklich betont. Der antithetische Reimbezug kommt musikalisch durch die Harmonik zum Ausdruck. Beim Wort „geht“ klingt der Es-Dur-Dreiklang, beim Wort „steht“ der D-Dur-Dreiklang (Takt 17, nicht im Beispiel oben). Die Abwechslung des Es-Dur- und des D-Dur-Dreiklanges in den Takten 13–17 drückt musikalisch den geteilten Charakter des Orpheus aus.

### 5.3.2. Semiose zwischen dem Text und der musikalischen Motivik

Das „orphische Motiv“ erweist sich als Kern der ganzen musikalischen Textur, wie der orphische Gesang in den Gedichten. Wie im Abschnitt 5.3.1.1 erwähnt wurde, bildet das erste Vorkommen des aufsteigenden „orphischen Motivs“, klanglich den „steigenden Baum“ ab. In seinem Verhältnis zum Text ist das „orphische Motiv“ das klangliche Abbild des Halbverses „Da stieg ein Baum“ auf der metaphorischen Ebene. Weil der „Baum“ den orphischen Gesang symbolisiert, wird auch das „orphische Motiv“ zum Träger des orphischen Gesanges. Das „orphische Motiv“ wird zum klanglichen Symbol für den

orphischen Gesang. Da das musikalische Symbol nicht direkt mit dem Symbol der natürlichen Sprache verglichen werden kann, kann das musikalische Zeichen auch nicht das reine Symbol sein. Die Semiose des musikalischen Symbols repräsentiert die auferlegte Ähnlichkeit, während sich die Semiose des sprachlichen Zeichens auf die erlernte Kontiguität gründet. Durch sein abbildendes Verhältnis zu dem den orphischen Gesang signifizierenden „Baum“ entsteht der Symbolcharakter des „orphischen Motivs“. In dem Sinne fungiert das „orphische Motiv“ als Symbol für den orphischen Gesang nur beim ersten Halbvers „Da stieg ein Baum“.

Die Wiederholungen des „orphischen Motivs“ und seiner Ableitungen in der ersten und in den anderen Vertonungen führen konnotativ den orphischen Gesang herbei. Durch diese musikalischen Wiederholungen entsteht in den Vertonungen Kontiguität zwischen dem orphischen Gesang des ersten Sonetts und dem Gehalt der anderen Sonette. Die vielen Wiederholungen des „orphischen Motivs“ und seiner Ableitungen fungieren nicht als Symbol, sondern als Anzeichen, die auf den orphischen Gesang hinweisen. In diesem Sinne stimmen die Wiederholungen des „orphischen Motivs“ und seiner Ableitungen inhaltlich mit der jeweiligen Textstelle überein. Das anzeigende Charakteristikum des „orphischen Motivs“ schafft Kontinuität innerhalb der einzelnen Vertonungen und ganz besonders zwischen den verschiedenen Vertonungen. Dadurch wird auch deutlich unterstrichen, dass diese fünf Vertonungen einen Zyklus bilden. Die anzeigenden Eigenschaften können auch die Ausdruckskraft des dichterischen Textes steigern, indem sie die inneren inhaltlichen Beziehungen des Textes in einem Liederzyklus klanglich hervorheben.

Im Verhältnis zum Text hat die musikalische Textur im Ganzen anzeigenden Charakter. Der offene archaische Klang entspricht musikalisch dem antiken Orpheus-Mythos der Sonette. Die von dem „orphischen Motiv“ geprägten klanglichen Strukturkonstellationen der Vertonungen bilden die erste signifikante Ebene der musikalischen Sprache. Die Strukturkonstellationen der musikalischen Textur, die auf den dichterischen Text abbildend hinweisen, sind mit der metaphorischen Ebene des Textes zu vergleichen: z. B. das „orphische Motiv“ beim „steigenden Baum“.

Die Wiederholungen und Ableitungen des „orphischen Motivs“, die konnotativ anzeigend den orphischen Gesang in allen fünf Vertonungen herbeiführen, bilden die zweite signifikante Ebene der musikalischen Sprache. Auf dieser Ebene werden die Wiederholungen und Ableitungen des „orphischen Motivs“ zum Signifikanten mit einem abstrakten Signifikat. Das entspricht der abstrakten Ebene des dichterischen Textes. Eben auf der abstrakten Ebene entsteht durch das Prinzip der Äquivalenz die konnotative Bedeutung des „orphischen Motivs“ und seiner Ableitungen. Erst durch die mehrfache Verwendung an signifikanten Stellen werden das „orphische Motiv“ und seine Variationen selbst signifikant.

Das „orphische Motiv“, seine Wiederholungen und Ableitungen können sowohl abbildend auf die metaphorische Ebene des Textes als auch zugleich anzeigend auf das abstrakte Signifikat hinweisen. Das zeigt, dass die

musikalische Sprache Rautavaaras zweischichtig wie die dichterische Sprache Rilkes ist. Ein gutes Beispiel neben dem Anfangsmotiv ist das absteigende aus dem „orphischen Motiv“ stammende Achtelmotiv beim zweiten Vierzeiler des ersten Sonetts, das einerseits abbildend die Bewegung der „drängenden Tiere“ ausdrückt. Andererseits führt das Achtelmotiv konnotativ den orphischen Gesang herbei (1. Vertonung, Takte 17–24, Rautavaara 1969: 4). Das stimmt damit überein, dass sich die durch den orphischen Gesang entstandene Verschweigung in den Tieren gestaltet. Das heftig aufsteigende aus dem „orphischen Motiv“ stammende Sechzehntelmotiv des Klaviersatzes beim „Brüllen“, „Schrei“, „Geröhr“ bildet klanglich das Tiergeschrei ab. Zugleich führt auch dieses Motiv konnotativ den orphischen Gesang herbei (1. Vertonung Takte 26–27, s. Beispiel 6 im Abschnitt 5.3.1.1). Das hängt damit zusammen, dass das Tiergeschrei dem „Hören“ des orphischen Gesanges weichen muss.

Eine klangliche Strukturkonstellation kann vielfach signifikant werden. Beim „orphischen Motiv“ existiert das gleichzeitige Vorhandensein aller objektbezogenen Zeichentypen nach Peirce. Das „den steigenden Baum“ klanglich abbildende „orphische Motiv“ wird durch sein Verhältnis zum Text zum Symbol des orphischen Gesanges. Die Ableitungen und Wiederholungen des „orphischen Motivs“ haben eine anzeigende Funktion.

Die ganz konkreten Ausdrücke (z. B. „Baum“, „Tiere“, „Wald“, „Tempel“, „Bett“, „Wiese“), die eine feste lexikalische Bedeutung haben, werden durch ungewöhnliche Wortverbindungen in ihrem Kontext abstrahiert: „Baum im Ohr“, „Tiere aus Stille“, der „klare gelöste Wald“, „Tempel im Gehör“, „Bett in meinem Ohr“, „die gefühlte Wiese“. Durch die Abstraktion werden die konkreten Ausdrücke in ihrem Kontext auf eine Weise signifikant, wie sie es außerhalb ihres Kontextes nicht sind. Die oben erwähnten Formeln haben in ihrem abstrakten Kontext nichts mit den lexikalischen Bedeutungen dieser Wörter zu tun. Diese abstrahierten Formeln drücken „orphische Motive“ des dichterischen Textes aus. Sie weisen auf den orphischen Gesang hin, wie auch die „orphischen Motive“ der Musik. Die Konnotation dieser abstrahierten Formeln entsteht durch das Prinzip der Äquivalenz auf der abstrakten Ebene genau wie die Konnotation des „orphischen Motivs“ der Musik.

Innerhalb der Sonette Rilkes und der Vertonungen Rautavaaras entstehen abstrakte Ebenen, die einander entsprechen. Innerhalb des Gedichtzyklus der ersten fünf Sonette bilden die „orphischen Motive“ ebenso wie innerhalb der fünf Vertonungen eine signifikante Ebene mit einem abstrakten Signifikat. Auf dieser Ebene integrieren sich die Sonette Rilkes und die Vertonungen Rautavaaras. Beide sind von „orphischen Motiven“ geprägt. Durch ihre „orphischen Motive“ fungieren die Sonette und die Vertonungen als ästhetische Zeichen des antiken orphischen Mythos. Der Orpheus-Mythos dient als eine „kulturelle Einheit“, wodurch sich sowohl die untersuchten *Sonette an Orpheus* Rilkes als auch die Musik Rautavaaras zu diesen Sonetten durch eine „unendliche Semiose“ deuten lassen.



### 5.3.3 Semiose zwischen dem Text und der Harmonik

Die Musikanschauung der Antike kannte die abbildende „Affekt-Charakteristik“ der Tonarten, die von Bernhard Meier (1974: 369) genauer behandelt worden ist. In der antiken Musikanschauung wurde jeder Tonart ein „bestimmtes Ethos zugeschrieben“. Diese Lehre wurde auf das mittelalterliche Modussystem überliefert (Ebenda 370). Im Mittelalter wurden die Modi in die Authentici und in die Plagales geteilt. Den mittelalterlichen Charakterisierungen gemäß drücken die Authentici „positive Affektlage“ (z. B. „Jubel“, „Lob“) und die Plagales „negative Affektlage“ (z. B. „Trauer“, „vergebliches Bemühen“, „Demut“, „Bitte“, „Sanftmut“) aus. „Die Authentici gelten als heiter, kriegerisch oder würdevoll, die Plagales als traurig, flehentlich, sanft oder lieblich“. (Meier 1974: 370, 379).

Die Lehre vom Affektcharakter der Modi wurde schon im Mittelalter in Frage gestellt. Einjuhani Rautavaara hält Tonartencharakteristik überhaupt nicht für glaubwürdig (telephonisches Interview am 3. 12. 2003). Trotzdem ist es interessant zu untersuchen, ob die Vertonungen Rautavaaras irgendeine innere Beziehung zwischen den Modi und dem Gehalt der Sonette im traditionellen Sinne erkennen lassen.

Die Modi, die in diesen Vertonungen deutlich erscheinen, sind der dorische, der phrygische, der mixolydische, der aiolische und der lokrische Modus. Der lokrische Modus gehörte zum Modussystem der griechischen Antike, aber nicht zu den Kirchentonarten des Mittelalters. Der dorische, der phrygische und der mixolydische Modus sind authentische Modi. Der aiolische Modus wird als plagale Form des dorischen Modus verstanden. Der lokrische Modus kann als plagale Form des phrygischen Modus betrachtet werden. Den verschiedenen Modi wurden auch bestimmte Affektcharaktere zugeschrieben, wie Meier in seinen Untersuchungen der Werke des 16. Jahrhunderts zeigt. Der dorische Modus (laut Meier der 1. Modus) stellt „eine für Lobpreis traditionell als geeignet angesehene Tonart dar“. Der phrygische Modus (laut Meier der 3. Modus) bezieht sich auf Dinge wie „Heiligkeit, Demut, Lieblichkeit und Keuschheit“. Die plagale Form des phrygischen Modus (= lokrischer Modus, laut Meier der 4. Modus/Meier 1974: 33, 376) drückt „die flehentliche Bitte“, „das lateinische Wort Miserere“ aus. Der mixolydische Modus (laut Meier der 7. Modus) findet sich oft bei „Huldigungskompositionen“ (wie auch der dorische Modus). „Nach dem Zeugnis der Musiklehre des 16. Jahrhunderts“ drückt der mixolydische Modus die „Heiterkeit“ aus (Meier 1974: 379). Laut Meier erscheinen auch plagale Modi oft bei „Huldigungswerken“, besonders bei bestimmten „Sondertypen dichterischen Lobes“: z. B. Gedichte deren Zweck „Bitte“, „Versicherung einer Ergebenheit“ oder „Gebet“ ist, Gedichte mit „Zukunftsschau“ (Ausführlicher Meier 1974: 382f.). Dem aiolischen, laut Meier dem 2. Modus begegnet man z. B. bei solchen „Huldigungskompositionen“, in denen der Adressat als „Träger zweifachen künstlerischen Ruhmes oder einer zweifachen Würde erscheint“ (Meier 1974: 384f.). Laut Meier konnten „die im Text enthaltenen Zahlworte die Einführung des numerisch gleichen Modus“ in der mittelalterlichen Musik veranlassen. „Recht oft“ wurde „die Wahl des 2.

Modus (der aiolische Modus als plagale Form des dorischen Modus verstanden) dadurch begründet“ . (Ebenda 384).

In der freitonalen Harmonik der zwei ersten Vertonungen fallen einige Stellen besonders auf: in der ersten Vertonung der d-dorische Modus der Singstimme (Takte 3–8), das harmonische d-Moll der Singstimme (Takte 41–44)<sup>6</sup>, in der zweiten Vertonung der d-dorische Modus der Singstimme (Takte 1–3 und Takte 43–45) und der d-aiolische Modus (Takte 11–16) (Rautavaara 1969: 7ff.). In den zwei ersten Vertonungen scheint das D überhaupt ein zentraler Ton in vielen Motiven der Singstimme zu sein. Das D als Finalis weist auf den dorischen Modus hin. Der d-dorische Modus und der d-aiolische Modus (= die plagale Form des g-dorischen Modus) stellen in den zwei ersten Vertonungen ihren traditionellen Affektcharakter des „Lobpreises“ und „Ruhmes“ dar. Der Zweck der zwei ersten Sonette ist es eben die Macht des orphischen Singens zu rühmen. Das Hauptthema des ersten Sonetts ist die Macht des orphischen Singens, die durch die von dem orphischen Gesang herbeigerufene Mädchenerscheinung auch im zweiten Sonett fortbesteht. Der traditionelle Affektcharakter des dorischen Modus wird ganz besonders von dem d-dorischen Motiv der Singstimme bei den Worten „O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!“ unterstützt (1. Vertonung, Takte 3–8, s. Beispiel 15 im Abschnitt 5.3.1.2). Der Lobcharakter des dorischen Modus stimmt mit dem Rühmen des orphischen Gesanges überein.

In den Takten 2–10 der dritten Vertonung verläuft die Singstimme im dislokrischen Modus, der die plagale Form des gis-phrygischen Modus ist. Im Klaviersatz erklingen gleichzeitig die zwei ersten Töne (gis und a, beide in Oktaven in der Bassklaviatur) des gis-phrygischen Modus. In den Takten 21–33 verläuft die Singstimme auch im dislokrischen Modus, so wie auch der Klaviersatz. Die lokrischen und phrygischen Modi der erwähnten Stellen beziehen sich auf den Gegensatz zwischen Gott und Mensch: „Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll / ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?“, „Für den Gott ein Leichtes. / Wann aber sind wir? Und wann wendet er / an unser Sein die Erde und die Sterne?“ Seinem traditionellen Affektcharakter gemäß stellt der phrygische Modus des Klaviersatzes am Anfang der dritten Vertonung einerseits die „Heiligkeit“ des Gottes, andererseits die „Demut“ des Menschen dar. Bei den erwähnten Versen ist auch der traditionelle Affektcharakter des lokrischen Modus (der plagalen Form des phrygischen Modus) mit der Textvorlage verbunden. Alle drei Fragen dieser Verse drücken eine „flehentliche Bitte“ aus.

In den Takten 11–17, 34–44 verläuft die Singstimme der dritten Vertonung im gis-aiolischen Modus. Bei diesen Versen verknüpft sich die Wahl des 2. Modus mit dem entsprechenden direkt oder verhüllt ausgedrückten Zahlwort im Text. In den Versen 3 und 4 wird das Zahlwort zwei durch die Worte „An der Kreuzung zweier Herzwege“ (Takte 11–13) ausgedrückt (s. Beispiel 11 im Abschnitt 5.3.1.1). Durch die zweite Person kommt das Zahlwort zwei auch in den Versen 5, 10, („du“, Takte 16, 35) 11 („dir“, Takt 37), 12 („du“, Takt 40) zum

<sup>6</sup> Rautavaara 1969: 3, 6. Vgl. Beispiel 15 im Abschnitt 5.3.1.2 und Beispiel 8 im Abschnitt 5.3.1.1.

Ausdruck. In dem 13. Vers drückt das Wort „ander“ (Takt 44) das Zahlwort zwei aus (Rautavaara 1969: 10ff.).

In der vierten Vertonung verläuft die Singstimme bei den Versen 1, 3, 4, 5, 7 und 8 im fis-phrygischen Modus und bei den Versen 2 und 6 im fis-aiolischen Modus. Dieselbe Modi wechseln auch in der Singstimme bei den Versen der beiden Dreizeiler des vierten Sonetts ab. Der phrygische Modus drückt seinem traditionellen Affektcharakter gemäß die „Heiligkeit“ (vgl. „Seligen“, „Heilen“ im 4. Sonett) und „Lieblichkeit“ (vgl. „Zärtlichen“ im 4. Sonett) aus. Der Affektcharakter des phrygischen Modus stimmt mit dem Haupttema des vierten Sonetts, der Annäherung an den „Atem“, an die orphische Einigkeit (Heiligkeit), überein. Der aiolische Modus knüpft auch in der vierten Vertonung indirekt an das Zahlwort zwei an. Im vierten Sonett richtet sich die Anrede an die zweite Person des Plurals. Der als heiter geltende mixolydische Modus der aufsteigenden Akkorde beim elften Vers (Takte 31–36) und der absteigenden Akkorde beim letzten Vers (Takte 48–52) des vierten Sonetts entspricht der erlösenden Stimmung dieser Verse. Die irdische „Schwere“ wird aufgehoben. Durch die „Lüfte“ und die „Räume“ des letzten Verses richtet sich das vierte Sonett auf die Freiheit der Unendlichkeit.

Der Klaviersatz der vierten Vertonung ist beim zweiten Vierzeiler (Takte 10–18) besonders reichhaltig.

Beispiel 23. 4. Vertonung Takte 7–22 (Rautavaara 1969: 14).

The image displays two systems of musical notation for a vocal and piano setting. The first system (measures 7-12) features a vocal line with lyrics: "eu - e - ren Wan - gen sich tei - len, hin - ter euch zit - tert er, wie - der ver -". The piano accompaniment consists of a right hand with sustained chords and a left hand with a steady bass line. The second system (measures 13-18) continues the vocal line with lyrics: "- eint. O ihr Se - li - gen, o ihr Hei - - len. die ihr der". The piano accompaniment is more complex, featuring triplets in the right hand and sustained chords in the left hand.

An -fang der Her - zen scheint. Bo - gen der Pfei - le und Zie - le von

Pfei - - len, e - wi - ger glänzt eu - er Lä - cheln ver - weint.

*allargando* *a tempo, pesante*  
*mf*

Im Klaviersatz verlaufen vier Tonarten gleichzeitig: das melodische fis-Moll (eis<sup>2</sup>-dis<sup>2</sup>-cis<sup>2</sup>- Triole/cis<sup>2</sup>,h<sup>1</sup>,a<sup>1</sup> – gis<sup>1</sup>- Triole/gis<sup>1</sup>,gis<sup>2</sup>,fis<sup>2</sup>, Takte 9–20), der fis-phrygische (fis<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-cis<sup>1</sup>-h-a-g-fis, Takte 9–20), der d-mixolydische (d-c-H-A-G-Fis-E-D, Takte 9–20) und der a-mixolydische Modus (a-g-fis-e-d-cis-H-A, Takte 9–20). (Rautavaara 1969: 13f.). Der Verlauf dieser Modi beginnt im vorangehenden Takt (9), im letzten Takt des ersten Vierzeilers. Die besonders komplexe Harmonik beim zweiten Vierzeiler des vierten Sonetts spiegelt klanglich den komplexen Gehalt der Textvorlage wider. Beim Komponieren hat Rautavaara eben das vierte Sonett für das schwierigste gehalten (Interview am 28.11.1995).

In der fünften Vertonung wechseln der fis-aiolische und der fis-phrygische Modus ab. In den chromatischen Takten (4–6, 21–23, 26–27) erscheinen das Gis und das G, die den fis-aiolischen und den fis-phrygischen Modus voneinander unterscheiden (s. Beispiel 21 im Abschnitt 5.3.1.2/Takte 4–6). Die chromatischen Takte fungieren als Wendepunkte zwischen den fis-aiolischen und den fis-phrygischen Takten. Die chromatischen Takte mit dem a-gis-g-es-fis Motiv (Takte 4–6, 21) werden zum musikalischen Signifikanten einer Veränderung und eines Kontrastes im Text. Die Es-Dur- und D-Dur-Akkorde vermehren in

diesen Takten die Reichhaltigkeit der Harmonik. Der Wechsel zwischen fis-aiolischem und fis-phrygischem Modus passt zum metamorphischen Charakter des Orpheus. Wie oben erwähnt, begegnet man dem aiolischen Modus traditionell in solchen Huldigungskompositionen, in denen „der Adressat als Träger einer zweifachen Würde erscheint“. Im fünften Sonett wird Orpheus, der „den Tod als Erleben ins Leben hineinnimmt“, „als Versöhner der Gegensätze“ (laut Kellenter, s. Abschnitt 5.2, 5. Sonett), verstanden. Orpheus kann in dem Sinne als „Träger einer zweifachen Würde“ betrachtet werden. Der aiolische Modus schließt sich auch indirekt an das Zahlwort zwei an: bei den Anreden der zweiten Person des Plurals „Errichtet“, „Laßt“, „daß ihrs begriff“ der fis-aiolische Modus (Takte 1–3, 18–20).

Der fis-phrygische Modus drückt seinem traditionellen Affektcharakter gemäß die „Heiligkeit“ aus. Der fis-phrygische Modus erscheint eben bei den Versen, in denen die Einigkeit des „übersteigenden“ Orpheus zum Ausdruck kommt: „Seine Metamorphose / in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühn / um andre Namen“ (Takte 7–10 mit Auftakt), „ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet“ (Takte 24–25), „Und er gehorcht, indem er überschreitet“ (Takte 28–29). Der fis-phrygische Modus bezieht sich auf die „Heiligkeit“ der orphischen Einigkeit. Die Modi scheinen in diesen Vertonungen offensichtlich abbildende Funktion im traditionellen Sinne zu haben.

Im ersten Sonett zielt alles auf das Hören. Das wird in der Vertonung durch den zielstrebigem Aufstieg der harmonischen d-Moll-Skala der Singstimme auf das „Gehör“ zu ausgedrückt. Dieses Streben kristallisiert sich musikalisch in dem Leitton-Tonika-Verhältnis zwischen den zwei letzten Tönen ( $cis^2-d^2$ ) (s. Beispiel 8 im Abschnitt 5.3.1.1).

Im Kapitel 5.2 wurde gezeigt, wie das zweite und vierte Sonett ihre Lösung im fünften Sonett finden. Diese Lösung bedeutet aber keine Tröstung, sondern Einwilligung in die Unvermeidlichkeit. Die Lösung wird in dem Sinne gefunden, dass mit der schwindenden und überschreitenden Orpheusgestalt Einverständnis erreicht wird. Damit hängt die ganze ausgewogene musikalische Textur der fünften Vertonung zusammen: ganz besonders die chromatischen Verdichtungen der Harmonik. Diese chromatischen Stellen beziehen sich auf den metamorphen Orpheus: „seinen Gunsten blühn / Denn Orpheus ists.“ (Takte 4–6), „Indem sein Wort das Hiersein übertrifft“ (Takte 21–23), „Der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände“ (26–27). Die reichhaltige Harmonik dieser Stellen drückt den metamorphen Orpheus aus.

Die besonders reichhaltige Kirchentonaltät der zwei letzten Vertonungen lässt sich darauf zurückführen, dass diese Vertonungen erst im Jahr 1955 nach den drei ersten (1954) komponiert wurden. Insofern drücken die zwei letzten Vertonungen die wachsende Kirchentonaltät von Rautavaaras musikalischem Stil aus. Andererseits führt die liedhafte Melodik der Singstimme in diesen Vertonungen zu einer Vermehrung der bestimmten Tonarten. Aus der Untersuchung der Modi ergibt sich jedenfalls, dass die Modi in dem Gehalt der Sonette wurzeln. So wird verständlich, dass die Reichhaltigkeit der bestimmten Modi gegen Ende des Zyklus zunimmt. In den zwei letzten Vertonungen harmonieren die musikalische und die dichterische Vielschichtigkeit

miteinander. Die zwei letzten Sonette sind die abstraktesten und vieldeutigsten von diesen fünf Sonetten.

Der offene Klang der freitonalen Harmonik und der Modi ohne den bestimmenden zielstrebigem Leitton passt zu dem antiken orphisch-mythischen Rahmen des Sonetts. Die „in der Luft schwebende“ Stimmung der Sonette wird von dem letzten offenen Akkord unterstrichen. Indem die Modi einzelner Vertonungen in ihrem Verhältnis zum Text abbildende Affektcharakteristik im traditionellen antiken Sinne erkennen lassen, spielen sie im Rahmen des ganzen Liederzyklus eine konventionalisierte Rolle. Der offene Klang der Vertonungen und die Modi zeigen, dass die Semiose zwischen dem Text und der Musik zum Teil aus konventionalisierten Elementen besteht.

### 5.3.4 Die musikalische Formgestaltung der Sonette

Durch die musikalisierte Sonettform Rilkes wird die Thematik und Bildlichkeit der Sonette hervorgehoben. Dasselbe gilt aber auch für die musikalische Form. An dieser Stelle konzentriere ich mich auf die Unterschiede zwischen der Sonettform Rilkes und der Form von Rautavaaras Vertonungen. Die Grundlagen der musikalischen Form werden hier erläutert.

Der zweite Vierzeiler und beide Dreizeiler des ersten Sonetts, die durch Enjambements miteinander verknüpft sind, beziehen sich auf die Tiere. Die zwei Vierzeiler werden auch in der ersten Vertonung deutlich durch die musikalische Textur voneinander getrennt. In der Singstimme befindet sich eine ganze Pause und der Klaviersatz verändert sich stark (Takte 16–17, Rautavaara 1969: 4). Die schwache musikalische Zäsur durch eine Achtelpause in der Singstimme (Takt 25 s. Beispiel 5 im Abschnitt 5.3.1.1) zwischen dem zweiten Vierzeiler und dem ersten Dreizeiler entspricht der schwachen Trennung durch das Komma im Sonett. Im Klaviersatz verwandelt sich die Achtelbewegung in die Sechzehntelbewegung (s. Takte 24 und Takt 26, Ebenda 5<sup>7</sup>). Das drückt nicht die Grenze zwischen den Versgruppen, sondern eher den Gegensatz zwischen dem „Hören“ und dem „Geröhr“ im neunten Vers aus. Der schwache Einschnitt zwischen dem zweiten Vierzeiler und dem ersten Dreizeiler bringt das Enjambement zwischen ihnen auch in der Vertonung zum Ausdruck.

Die Dreizeiler werden in der ersten Vertonung scharf durch eine völlige Pause voneinander getrennt. Sowohl in der Singstimme als auch im Klaviersatz befindet sich eine halbe Pause (Takt 32, s. Beispiel 7 im Abschnitt 5.3.1.1). Das Enjambement zwischen den Dreizeilern des ersten Sonetts ist musikalisch nicht umgesetzt. Diese Zäsur entsteht aus der traditionellen musikalischen Liedform A-B-A, wodurch zwar die Äquivalenz zwischen den Ausdrücken „Baum im Ohr“ (2. Vers) und „Tempel im Gehör“ (14. Vers) hervorgehoben wird. Laut Rautavaara sollten die Pausen zwischen den Dreizeilern (Takte 32–33) intensiv von der Singstimme überbrückt werden. Diese Pause sollte letztlich keine trennende Funktion haben, sondern eine intensiviertere Erwartung schaffen, was aber bei einer Aufführung sehr schwierig sein kann. In dem Sinne werden die

<sup>7</sup> Siehe Beispiel 6 im Abschnitt 5.3.1.1, Takt 26.

Dreizeiler durch die Musik nur oberflächlich voneinander getrennt. Die Wiederholung der ersten acht Takte bereitet den Zuhörer darauf vor, dass das Sonett inhaltlich zum Anfang zurückkehrt. In diesem Sinne fungiert die musikalische Wiederholung der Takte 33–40 als ein Anzeichen für die Wende des letzten Verses.

Im zweiten Sonett werden alle Versgruppen durch einen Punkt voneinander getrennt. In der zweiten Vertonung entstehen aber zwischen dem zweiten Vierzeiler und dem ersten Dreizeiler und zwischen beiden Dreizeilern „musikalische Enjambements“. Der erste Satz des ersten Dreizeilers („Sie schlief die Welt.“) wird musikalisch mit dem zweiten Vierzeiler verknüpft (Takte 26–27, Rautavaara 1969: 8). Der letzte Satz des ersten Dreizeilers („Sieh, sie erstand und schlief.“) wird musikalisch mit dem zweiten Dreizeiler verbunden (Takte 35–36, Ebenda 9). Diese musikalischen Verknüpfungen drücken die thematische Zusammengehörigkeit des zweiten Vierzeilers und beider Dreizeiler aus. Das Schlaf-Motiv des zweiten Vierzeilers stellt im ersten Dreizeiler verhüllt den Tod dar. Im zweiten Dreizeiler kommt das Todesmotiv direkt zum Ausdruck. Der erste Vierzeiler bildet den Übergang von dem Hauptthema des ersten Sonetts (von der Macht des orphischen Gesanges) in das Hauptthema des zweiten Sonetts (in die Frage nach dem Tod, der zuerst verhüllt von dem Schlaf ausgedrückt wird). Die Entfaltung des Schlaf-Motivs zum Todesmotiv wird in der zweiten Vertonung durch die „musikalischen Enjambements“ ausgedrückt.

In den Takten 35–45 werden die Takte 1–10 so wiederholt, dass die ersten drei Takte am Ende der Wiederholung stehen. Durch diese Wiederholung werden die Mädchengestalt und „ihr Tod“ musikalisch gleichgestellt. Im ersten Vierzeiler wird das Mädchen von dem orphischen Gesang hervorgerufen (Takte 1–10). Im zweiten Dreizeiler sinkt die Mädchenerscheinung mit dem „Verzehren“ des orphischen Liedes hin (Takte 35–45). (Rautavaara 1969: 7ff.) Diese Verbindung verwirklicht sich musikalisch durch die Form A-B-A der zweiten Vertonung.

Den ersten zwei Vertonungen ist gemeinsam, dass die mittleren Abschnitte (B) die längsten und gewichtigsten sind. In der ersten Vertonung umfasst der B-Abschnitt das Tierbild des zweiten Vierzeilers und des ersten Dreizeilers. In der zweiten Vertonung schließt der B-Abschnitt das Schlafbild des zweiten Vierzeilers und des ersten Dreizeilers in sich ein. Die zwei ersten Vertonungen drücken ziemlich frei die traditionelle Liedform A-B-A aus. Die umarmende Form ist in beiden Vertonungen insofern begründet, als beide Sonette inhaltlich zum Anfang zurückkehren.

Im dritten Sonett unterstützen die Enjambements zwischen dem zweiten Vierzeiler und dem ersten Dreizeiler und zwischen beiden Dreizeilern die thematische Gliederung des Sonetts in zwei Abschnitte. Starke Kontraste prägen die dritte Vertonung (vgl. die Takte 1–10, 11–20, 21–33, 34–47, Rautavaara 1969: 10ff.). Das stimmt mit dem Hauptthema des dritten Sonetts (Gegensatz zwischen Gott und Mensch) überein. Inhaltlich lässt sich die starke Veränderung des musikalischen Satzes im 11. Takt nicht begründen, weil der

dritte und der vierte Vers inhaltlich eng zusammengehören. Durch die musikalische Veränderung wird aber das dichterische Bild des „zwiespältigen“ Menschen hervorgehoben.

Die zweite bedeutende Veränderung des musikalischen Satzes (im 21. Takt) ist inhaltlich motiviert, weil im zweiten Halbvers des siebenten Verses auf den Gott zurückgegriffen wird (vgl. „Ein Gott vermags.“ und „Für den Gott ein Leichtes“, Takte 2–3 und 22–24). Die dritte deutliche Veränderung des musikalischen Satzes (im 34. Takt) ist auch inhaltlich motiviert. Beide Vierzeiler und durch das Enjambement auch der neunte Vers gehören inhaltlich eng zusammen (Takete 1–33). Die Verse 10–14 des dritten Sonetts (Takete 34–47 in der Vertonung) bilden eine eigene Einheit in dem Sinne, dass sie durch das Motiv der „Liebenden“ und durch die Worte „Hauch“, „Wehn“ und „Wind“ auf das vierte Sonett hinweisen. Die letzten fünf Verse bilden den Übergang zum vierten Sonett. Die dritte Vertonung lässt sich wie das dritte Sonett in zwei Abschnitte teilen. Die Takete 1–33 bilden den ersten Abschnitt (A), der seinerseits die umarmende Form a-b-a hat: a (T.1–10) – b (T.11–20) – a (T.21–33). Die umarmende Form des ersten Abschnittes wurzelt im Inhalt des dritten Sonetts<sup>8</sup>. Den zweiten Abschnitt (B) bilden die Takete 34–47.

Die Sonettform mit dem Oktett der Vierzeiler und dem Sextett der Dreizeiler wird musikalisch am besten in der vierten Vertonung vollzogen. In der vierten Vertonung stimmen die äußere Sonettform, die inhaltliche Gliederung des Sonetts in zwei Abschnitte (der 1. Abschnitt das Oktett der Vierzeiler, der 2. Abschnitt das Sextett der Dreizeiler) und die musikalische Form<sup>9</sup> überein. In der vierten Vertonung ist der zweite Abschnitt länger und gewichtiger als der erste Abschnitt. Dadurch wird das Bild der „Schwere“ beider Dreizeiler des vierten Sonetts betont. Die Wiederholung der Worte „aber die Räume“ spielt eine große Rolle im musikalischen Ausdruck der vierten Vertonung. Dadurch werden sowohl die Bildlichkeit als auch der fragmentarische Charakter des letzten Verses unterstrichen.

Die vierte Vertonung drückt deutlich die Verseinteilung des vierten Sonetts im Ganzen aus. Sowohl die inhaltliche Zusammengehörigkeit beider Vierzeiler als auch ihre Grenze werden in der Vertonung vollzogen. Bei beiden Vierzeilern erklingt im Klaviersatz fis<sup>3</sup> (Takete 1–18). Die absteigenden Tonfolgen sind auch beiden Vierzeilern gemeinsam. Was die Thematik der Singstimme betrifft, sind beide Vierzeiler sehr einheitlich vertont<sup>10</sup>. Die

<sup>8</sup> Vgl. Abschnitt 5.2 zum Bezug zwischen „Ein Gott vermags“ und „Für den Gott ein Leichtes“, den Bezug des achten und des neunten Verses auf die Frage der zwei ersten Verse.

<sup>9</sup> Rautavaara 1969 13ff.: Die vierte Vertonung lässt sich deutlich wie das vierte Sonett in zwei Abschnitte teilen. Der erste Abschnitt umfasst die Takete 1–21 (1. Taktteil), der zweite Abschnitt die Takete 21(ab dem 2. Taktteil)–55.

<sup>10</sup> Rautavaara 1969 13ff.: Die Verse 1, 3, 5 und 7 sind mit dem gleichen Motiv (a) vertont. Bei den Versen 2 und 6 verläuft ein identisches Motiv (b). Das Motiv bei den Versen 4 und 8 (b<sup>1</sup>) ist eine Variante des b-Motivs. Die Motive der Singstimme beider Vierzeiler bilden das folgende Schema: a,b,a,b<sup>1</sup> a,b,a,b<sup>1</sup>. Das entspricht dem Reimschema der Vierzeiler (abab abab). Bei den Vierzeilern ist die Thematik der



Thematik der Singstimme bei den Vierzeilern ist ein Musterbeispiel dafür, dass die musikalische Gestalt Träger der Gestalt und dadurch des Gehalts des Gedichts sein kann. Interessanterweise werden die Verse 4 und 8 mit einer Variante des Motivs b vertont. Das hängt damit zusammen, dass sich diese Verse auf ganz besondere Weise aufeinander beziehen. Im vierten Vers wird der wieder vereinte „Atem“ ausgedrückt. Das verweinte „Lächeln“ des achten Verses symbolisiert die Annäherung an diesen vereinten „Atem“, an die orphische Einigkeit.

Die Viertelpause der Singstimme fungiert als Zäsur zwischen den Vierzeilern (Takt 10). Die Vierzeiler unterscheiden sich voneinander auch durch die Veränderung des Klaviersatzes, die beim letzten Vers des ersten Vierzeilers (bei den Worten „zittert er, wieder vereint“, Takt 9) geschieht (s. Beispiel 23 im Abschnitt 5.3.3). Dadurch wird der wieder vereinte „Atem“ mit den „Seligen“ und den „Heilen“ des zweiten Vierzeilers musikalisch verknüpft. Die zwei Vierzeiler werden in der Vertonung stark von den zwei Dreizeilern getrennt (Takte 18–23, s. Beispiel 23 im Abschnitt 5.3.3). Das Oktett der acht ersten Verse endet mit der zweitaktigen Coda (Takte 19–21 erster Taktteil). Das Sextett der sechs letzten Verse beginnt mit der dreitaktigen Einführung (Takte 21, 2. Taktteil – 24, 1. Taktteil). Durch die lange Pause der Singstimme werden beide Dreizeiler in der Vertonung voneinander getrennt (Takte 34–36). Beim ersten Dreizeiler (Takte 21–36) herrschen die aufsteigenden und beim zweiten Dreizeiler (Takte 37–55) die absteigenden Tonfolgen im Klaviersatz vor. Durch die ähnlich vertonten Verse 11 und 14 werden die Dreizeiler musikalisch miteinander verbunden (Takte 30–36 und 44–55). (Rautavaara 1969: 13ff.)

Im fünften Sonett unterstützen die Enjambements zwischen beiden Vierzeilern und zwischen beiden Dreizeilern auch die Teilung des Sonetts in zwei Abschnitte. Beide Vierzeiler des fünften Sonetts drücken die Metamorphosen des Orpheus aus. Die Dreizeiler des fünften Sonetts beziehen sich auf den geteilten (den schwindenden und überschreitenden) Orpheus.

In der fünften Vertonung gleichen der erste Vierzeiler und beide Dreizeiler musikalisch einander. Der zweite Vierzeiler weicht von dem ersten Vierzeiler und von beiden Dreizeilern deutlich ab. Beim zweiten Vierzeiler schweigt die cis-d-Achtelbewegung des Klaviersatzes (Takte 11–17), die bei den anderen Versgruppen vom Anfang bis zum Ende verläuft. Die Motive der Singstimme und des Klaviersatzes sind beim zweiten Vierzeiler im Vergleich zu den musikalischen Motiven bei den anderen Versgruppen verschieden. Der evidenteste Unterschied zwischen dem zweiten Vierzeiler und den anderen Versgruppen ist die Abwechslung der Taktarten. Die fünfte Vertonung entspricht nicht der thematischen Einteilung des fünften Sonetts in zwei Abschnitte. Das Enjambement zwischen den Dreizeilern des fünften Sonetts wird musikalisch in der fünften Vertonung getrennt (Takt 23). Die Vertonung

---

Singstimme Träger der metrischen Struktur. (Siehe Beispiel 23 im Abschnitt 5.3.3, der zweite Vierzeiler Takte 10–18):

läßt sich in drei Abschnitte teilen.<sup>11</sup> Durch die musikalische Form A-B-A werden in der Vertonung beide Dreizeiler mit dem ersten Vierzeiler verknüpft. Das passt dazu, dass es sich beim Schwinden und Überschreiten (die Motive der Dreizeiler) des Orpheus, letztlich um seine Metamorphosen handelt. Die umarmende Form der fünften Vertonung verknüpft den schwindenden und überschreitenden Orpheus mit seinen Metamorphosen. Laut Kellenter (1982: 84) ermöglicht das Schwinden des Orpheus sein Wiederkommen, seine „Metamorphose“. Die umarmende Form A-B-A der fünften Vertonung symbolisiert diese Kreisläufigkeit der Orpheusgestalt.

Die inhaltlichen Bezüge der Sonette würden durchaus verschiedenartige musikalische Formen ermöglichen. Ihre Wahl hängt davon ab, auf welchen Faktor das Hauptgewicht gelegt wird. In diesen Vertonungen scheint vor allem die dichterische Bildlichkeit ein wichtiger Faktor der Formgestaltung zu sein.

#### 5.4 Die erste der *Duineser Elegien* Rilkes

Rilke arbeitete an seinen *Duineser Elegien* gut zehn Jahre. Die „Erste Elegie“ wurde am 21. Januar 1912 in Duino an der Adria abgeschlossen (KA II: 625). Die letzte, die „Zehnte Elegie“ entstand in zwei Zeitabschnitten. Die Verse 1–15 entstanden auch in Duino am Anfang desselben Jahres wie die „Erste Elegie“. Die „Zehnte Elegie“ wurde im Spätherbst 1913 in Paris erweitert. Die erste Fassung wurde Ende 1913 fertiggestellt. Am 11. Februar 1922 – also zwischen der Entstehung des ersten und des zweiten Teils der *Sonette an Orpheus* – wurde eine ab Vers 13 völlig neue Fassung der „Zehnten Elegie“ auf Schloss Muzot in der Schweiz vollendet. (KA II: 686; Stahl 1978: 261f.)

Im Abschnitt 4.3 wurden der Ausgangspunkt, die Tendenz und das Ziel der *Duineser Elegien* sowie ihr Verhältnis zu den *Sonetten an Orpheus* erläutert. Laut Engel (KA II: 622) sind die *Duineser Elegien* „nach dem Grundschemata von Problem und Lösung, Suche und Ziel organisiert“. Es gibt thematische und strukturelle Parallelen zwischen den einzelnen Elegien. Trotzdem ist das Verhältnis zwischen ihnen komplementär. Die einzelnen Elegien führen nicht einfach die Motive und die Begründungen der vorangehenden Elegien weiter, sondern jede Elegie bildet auch einen Neubeginn. Aus diesem Grund und vor allem aus dem Grund, dass innerhalb der „Ersten Elegie“ ein geschlossenes Zeichensystem entsteht (obwohl nicht so ausgeprägt wie in den *Sonetten an Orpheus*), ist es nicht sehr wichtig, an dieser Stelle auf das Verhältnis der einzelnen Elegien zueinander näher einzugehen. Es wird von Engel in seinen Kommentaren zu den *Duineser Elegien* ausführlich behandelt (KA II: 612-625 und in den Einzelkommentaren, passim).

<sup>11</sup> Rautavaara 1969: 17ff.: Den ersten Abschnitt bilden die Takte 1–10, die den ersten Vierzeiler mit dem Enjambement beinhalten. Den zweiten Abschnitt bilden die Takte 11–17, die den zweiten Vierzeiler (ab 2. Hälfte des 5. Verses) umfassen. Den dritten Abschnitt bilden die Takte 18–31, die beide Dreizeiler in sich einschließen.

In beiden finnischen Vertonungen zu den *Duineser Elegien* ist der lyrische Text Rilkes verkürzt worden. Es zeigt sich, dass die Verkürzungen Einojuhani Rautavaaras inhaltlich motiviert sind. In der Gedichtanalyse konzentriere ich mich vor allem auf die vertonten Textstellen. Im Zusammenhang der Gedichtanalyse wird Rautavaaras Textbearbeitung (die Kürzungen) vorgestellt. Für dieses Verfahren habe ich mich aus dem Grund entschieden, um die Analyse des Gedichtes möglichst logisch fortzusetzen und die von Komponisten weggelassenen Stellen in ihrem Textzusammenhang vorzustellen. In der Musikanalyse (5.5) wird der Schwerpunkt darauf gelegt, wie Rautavaara den Text behandelt hat und wie die Musik die Signifikate des Textes ausdrückt. Aber zum Auftakt der Gedichtanalyse einige Bemerkungen über die „Erste Elegie“.

Die Polyperspektivität und die Unbestimmtheit des späten Rilke kommen auch in der „Ersten Elegie“ zum Ausdruck. Die Polyperspektivität entsteht hier durch den Tempuswechsel. Christa Bürger hat in ihrer Studie (1971: 267f.) die Zeitgefüge der „Ersten Elegie“ kurz erläutert. In der ersten Strophe wird fast unerwartet vom Präsens zum Imperfekt übergangen, das nur durch den mehrfach gebrauchten Irrealis angekündigt wird. Das Präsens ist hier laut Bürger „als ein Präsens des ‚immer schon‘ und des ‚lange noch‘ bestimmt. Eine hervorragende Stelle befindet sich am Ende der dritten Strophe (Verse 61ff.) und in der vierten Strophe (Verse 69ff.). Am Ende der dritten Strophe werden die „jungen Toten“ im Imperfekt angeredet. In der vierten Strophe erfolgt der Übergang vom Bereich des Lebens in den Bereich des Todes, von dem im Präsens gesprochen wird. Totsein wird Zukunft. Diese zwei Beispiele zeigen die zeitliche Unbestimmtheit der „Ersten Elegie“, die noch durch den Gebrauch der Temporaladverbien unterstützt wird, die in diesem Kontext ebenfalls unbestimmt bleiben (Bürger 1971: 267). Die zeitliche Unbestimmtheit und Polyperspektivität stimmen mit dem mythischen Gehalt und den mythischen Gestalten der „Ersten Elegie“ überein.

Unbestimmtheit schafft auch die Verwendung der Personalpronomina und des Artikels. „Ich“, „du“ und „wir“ werden identisch gebraucht: z. B. „Wo immer du eintratst, [...] / trug eine Inschrift sich erhaben dir auf, / [...] Was sie mir wollen?“ (Verse 62ff.). Sowohl der bestimmte Artikel als auch das Weglassen des Artikels schaffen Unbestimmtheit: z. B. „die ewige Strömung“ (Vers 83), „die ununterbrochene Nachricht“ (Vers 60), „Das alles war Auftrag“ (Vers 30), „Denn Bleiben ist nirgends“. (Bürger 1971: 270 - 271).

In der fünften Strophe fällt das häufige Erscheinen der Vorsilbe ent- auf. Trotz ihrer Bedeutung der Entfernung und Trennung, wird sie hier im positiven Sinne gebraucht: „Früheentrückten“ (Vers 86), „entwöhnt sich“ (Vers 87), „entwächst“ (Vers 88), entspringt“ (Vers 90), „enttrat“ (Vers 94) (s. Steiner 1962: 209 Anmerkung 156). Durch ihren häufigen, intensiven Gebrauch wird die Vorsilbe ent- in diesem Kontext zum Signifikanten der Grenzüberschreitung der „gedeuteten Welt“, der Entwöhnung vom Irdischen. Im Gegensatz dazu wird die Vorsilbe ver- im negativen Sinne gebraucht: „ich verginge von seinem / stärkeren Dasein“ (Verse 3–4).

Der Schrei, der die innere Aufwühlung zum Ausdruck bringt, gehört zu den künstlerischen Mitteln sowohl des Symbolismus als auch des Expressionismus. Bei Rilke bleibt der Schrei aber nicht nur bei seiner symbolistisch-expressionistischen Bedeutung, sondern geht im Spätwerk „auf die ontologische Ebene“ über und „reicht in die metaphysische Sphäre hinein“, wie Hella Montavon-Bockemühl nachgewiesen hat<sup>12</sup>, und wie es in der „Ersten Elegie“ auch zum Ausdruck kommt.

Wer wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel  
 Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme  
 einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem  
 stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts  
 als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,  
 und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,  
 uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.  
 Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den  
 Lockruf dunkelen Schluchzens. (KA II: 201).

Der hypothetische Schrei im Irrealis weist auf die Unwirklichkeit hin. Es handelt sich hier nicht um einen lärmenden Schrei, sondern um einen unterdrückten, verschwiegenen Schrei, der „ins Leere hinaushallt“ (Steiner 1962: 166). Der Schrei und das Schweigen („verschluckte den Lockruf / dunkelen Schluchzens“) stehen nicht in schroffem Gegensatz zueinander, sondern bilden hier eine Polarität, wie auch das Schöne und das Schreckliche („Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang“). Diese Polaritäten drücken beim späten Rilke die Vollzähligkeit, das vollkommene Dasein aus (s. Montavon-Bockemühl 1994: 45).

Das Schreckliche vertritt beim späten Rilke das Unsichtbare. Laut Engel „steht [in Rilkes später Ästhetik] das ‚Schöne` für das gestaltete ‚Sichtbare`, das ‚Schreckliche` für das zu ‚verwandelnde` ‚Unsichtbare`“ (KA II: 626). Dasselbe wird von Steiner folgenderweise begründet: „Denn das Schöne selbst ist nur der kleine Teil des Ganzen, jener Teil, der uns zugänglich ist, weil er sich für uns begrenzt. Dahinter aber liegt das Ganze, das als Unfaßbares für uns schrecklich ist“ (Steiner 1982: 169). Das Unfassbare und Unsichtbare kann dem Menschen im Allgemeinen schrecklich scheinen.

Der Schrei – laut Steiner (1982: 173) „einerseits Aufschrei, Klage um die Not des Menschseins“, andererseits „Schrei um Hilfe“ – führt das Grundthema der *Duineser Elegien*, die Klage ein. In der ersten Strophe wird das Engel-Motiv und das Verhältnis des Ichs zum Engel behandelt (Steiner 1982: 167). Es gibt einen scheinbaren Kontrast zwischen dem Engel und dem Ich. Der gestaltlose Schrei ist mit dem Ich verbunden, während die Engel „Ordnungen“ sind. Aber der Schrei als ein lautloser Schrei (wie oben) verstanden entspräche laut Steiner (1982: 173) der Unsichtbarkeit des Engels. Der Schrei lässt sich hier genauso metaphysisch wie der Engel verstehen. Der Engel wird durch die ungewöhnliche Stellung der Ergänzungsbestimmung „Ordnungen“ noch weiter abstrahiert.

<sup>12</sup> Montavon-Bockemühl, 1994: „Wer, wenn ich schrie...“, R.M. Rilke - Dichtersprache und Schrei, die Rückseite des Buches.

Einojuhani Rautavaara hat den Satz „Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf / dunkelen Schluchzens“ in seiner Vertonung weggelassen. Dieser Satz unterstreicht den metaphysischen Charakter des Schreis.

In dem zweiten und dritten Vers wird eine Möglichkeit zur Begegnung mit dem Engel poetisiert: „es nähme / einer mich plötzlich ans Herz“. Die Fortsetzung im dritten und vierten Vers „ich verginge von seinem / stärkeren Dasein“ drückt aber die Begrenztheit des menschlichen Seins aus. Eben von diesen Worten wurde der Komponist Einojuhani Rautavaara beeindruckt (s. Abschnitt 2.2 Zitat, Ondine, Ode 881–2).

Laut Steiner wird das Thema der Verwandlung mit der Frage „Ach, wen vermögen / wir denn zu brauchen?“ (Verse 9–10) eingeführt. Zugleich findet ein Wechsel von der Ich-Form zur Wir-Form statt, ein Übergang vom Einzelnen zum Allgemeinen. Das Verb brauchen kommt in der „Ersten Elegie“ viermal vor. Laut Steiner „muss“ es „einer der wichtigsten Begriffe der ‚Elegien‘ sein, da er doch das Verhältnis des Menschen zu allem andern einbegreift“ (Steiner 1982: 173). Im Gegensatz zu den Versen neun und zehn ist die Richtung des Brauchens im Vers 26 umgekehrt: „Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl.“ Im Vers 86 steht das Brauchen in Bezug auf die Toten, die „Früheentrückten“: „Schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die „Früheentrückten“. Die Worte „Aber wir, die so große / Geheimnisse brauchen“ in den Versen 88–89 richten sich auf die Lebenden. In seiner Vertonung hat Rautavaara die zwei letzten Vorkommen von „brauchen“ (Verse 86–90) weggelassen.

Als abstrahierende Mittel fungieren attributiv gebrauchte Partizipien, die in abnormen Wortverbindungen ungewöhnliche Konnotationen erzeugen: z. B. „gedeutete Welt“ (Vers 13), „erweiterte Luft“ (Vers 25)<sup>13</sup>. Unter der „gedeuteten Welt“ ist laut Steiner (1962: 177) „das Eingespanntsein in die gerichtete Zeit, die die Geburt als Anfang und den Tod als Ende stempelt“ zu verstehen. Diese Zeitlichkeit wird aber als Gegenteil zur Verwandlung, also als etwas Statisches aufgefasst. Die Worte „Baum“ (Vers 14) und „Straße“ (Vers 15) bezeichnen ganz konkrete Erscheinungen des alltäglichen Lebens. Auch die Formel „ein Baum an dem Abhang“ ist ganz konkret zu verstehen. Aber die Ergänzung der Straße in der Formel „die Straße von gestern“ besagt, dass es sich nicht lediglich um eine wirkliche Straße handelt, sondern auch um eine erinnerte Straße. Durch das mehrfache Erinnern entsteht der Symbolcharakter des Baums und der Straße im Sinne der Zeichentheorie Peirces. In den erwähnten Formeln werden sie zu Symbolen für das Alltägliche, Vertraute und Gewohnte, die wir „vielleicht“ (Vers 13) brauchen (das Brauchen-Motiv). Diese Beispiele zeigen, dass innerhalb der ersten Elegie ein geschlossenes Zeichensystem entsteht.

Mittels der durch die Erinnerung vollzogenen Neuschöpfung (vgl. Rimbauds Deformation 3.3.2 / Rilkes *réalisation* 3.3.3.2<sup>14</sup>) werden „Baum“ und „Straße“ über das Alltägliche erhöht. Dadurch haben diese konkreten Erscheinungen die Grenze der Gewohnheit und der Zeitlichkeit überschritten

<sup>13</sup> Siehe. Bürger 1971: 269. Laut Bürger hat besonders das Partizip oft die Funktion, die semantische Bestimmtheit der Substantive durch seltene Konnotationen aufzulösen.

<sup>14</sup> Auch Gerok-Reiter 1996: Erinnerung 263ff., Mnemotechnik 277ff.

und sind dauerhaft geworden, was wir eben ‚brauchen‘, um das menschliche Sein zu bewältigen. Darauf wird mit dem Wort „Auftrag“ Bezug genommen: „Das alles war Auftrag“ (Vers 30). „Aber bewältigtest du´s“ fragt Rilke im Vers 31. Das „verzogene Treusein einer Gewohnheit“ gehört dagegen zur Zeitlichkeit und hat keinen Bestand. Dadurch lässt sich erklären, warum Einojuhani Rautavaara die Verse 16 und 17 weggelassen hat: „und das verzogene Treusein einer Gewohnheit, / der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht“.

Im letzten Abschnitt der ersten Strophe und in der zweiten Strophe (Verse 26–53) werden Beispiele angegeben, die den Menschen dem Bereich der Gewohnheit, der „gedeuteten Welt“ entreißen können. Im Erlebnis der Nacht (Verse 18–21, 33–35), des Frühlings (Vers 26), der Naturelemente („der Wind voller Weltraum“ Vers 18, „Sterne“ Vers 27, „Woge“ Vers 28), der Musik (Verse 29–30) und der Liebe (Verse 21–25, 32–59) überschreitet laut Engel „unser Herz die Grenzen der ‚gedeuteten Welt‘“ (KA II: 625). In dem Sinne werden diese Erlebnisbilder in der „Ersten Elegie“ äquivalente dichterische Bilder.

Das Motiv der „Liebenden“, das am Ende der ersten Strophe erscheint und in der zweiten Strophe weiter thematisiert wird, hat Einojuhani Rautavaara in seiner Vertonung weggelassen. Die Nacht, den Frühling, die Naturelemente und die Musik am Anfang der zweiten Strophe (Verse 26–30) hat er vertont. Rautavaara hat konsequent die Stellen der äquivalenten dichterischen Bilder vertont. Dadurch wird auch verständlich, dass Rautavaara die schon oben erwähnte Stelle des „verzogenen Treuseins einer Gewohnheit“, sowie auch den Halbvers „Das alles war Auftrag“ (Vers 30) weggelassen hat. Beide Stellen drücken die Vergangenheit aus.

In dem langen von Rautavaara nicht vertonten Abschnitt der zweiten Strophe erscheinen auch zwei weitere wichtige Motive: das Motiv des Helden (Vers 41f.) und das Motiv der Jungverstorbenen (Verse 45–48); das Letztere im Namen der Dichterin Gaspara Stampa (1523–1554), die ihre schöpferische Kraft durch die Liebesschmerzen gewann<sup>15</sup>. Die Figuren der Liebenden, des Helden und der Jungverstorbenen vertreten als Gegenbilder zur ‚gedeuteten Welt‘ (vgl. Kapitel 4.3.) Schlüsselerlebnisse der „Ersten Elegie“, indem sie eine mögliche Grenzüberschreitung des menschlichen Seins darstellen. In diesem Sinne und mit diesen Motiven wendet sich die zweite Strophe nach der Klage der ersten Strophe dem Positiven zu. Aus dem Weglassen des Liebenden-Motivs lässt sich erklären, dass Rautavaara auch die äquivalenten Motive des Helden und der Jungverstorbenen nicht vertont hat. Von der Stimme der Geige (Vers 30) geht Rautavaara direkt in die Stimmen der dritten Strophe (Verse 54–68) über. Diese Stimmen sind aber nicht unbedingt musikalische oder menschliche Stimmen oder irgendwelche Geräusche, sondern Stimmen, die nur das Herz höre, wie die Heiligen die Stimme Gottes hörten, oder Stimmen für das innere Ohr; wie z. B. im zweiten Sonett der *Sonette an Orpheus* das lyrische Ich den orphischen Gesang vernimmt. Vergleichbar ist auch das Vernehmen von Orpheus´ Gesang im ersten Sonett (vgl. Kapitel 5.2.).

<sup>15</sup> Zu Gaspara Stampa, Steiner 1962: 185-186; KA II: 627.

Aus der dritten Strophe hat Rautavaara nur einige Verse vertont: „Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur / Heilige hörten: daß sie der riesige Ruf / aufhob vom Boden; [...] Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir.“ Die Verse, in denen von der Stimme Gottes die Rede ist, sind ausgelassen. Indem Rautavaara von den zweieinhalb ersten Versen der dritten Strophe direkt in das Motiv der Jungverstorbenen übergeht, wird das Konkretisieren der Stimmen zu den Stimmen der jungen Toten (s. Steiner 1962: 189.) in der Vertonung nachdrücklich betont.

An die Stelle des Liebenden-Motivs tritt in der dritten Strophe das Motiv der Jungverstorbenen, welches Rautavaara im Umfang von einem Satz vertont hat. Die sieben letzten Verse der dritten Strophe fehlen in der Vertonung. In diesen Versen wird das Motiv der jungen Toten in assoziativen Beispielen (Inschriften junger Toten in Grabtafeln „in Kirchen zu Rom und Neapel“ und „in Santa Maria Formosa“) weitergeführt. Das Weglassen dieser assoziativen Verse ist aber motiviert. Durch die Assoziationen wird die bisherige poetische Vorstellung eher gestört (s. Leppmann 1993: 346f.). So scheint Rilke selber nicht immer folgerichtig gedichtet zu haben. Eine entsprechende Anknüpfung an die Wirklichkeit findet sich in der zweiten Strophe mit Gaspara Stampa, die eine wirkliche historische Person war. Das ist aber dadurch begründet, dass damit das Motiv der Jungverstorbenen eingeführt wird.

In der vierten Strophe (Verse 69–85) geht es um „den Übergang des Toten vom Lebensbereich in den Totenbereich“ (Steiner 1962: 193). Der Übergang wird nicht direkt ausgedrückt, sondern durch Negation beschrieben<sup>16</sup>: alles was zur „gedeuteten Welt“ gehört, fällt ab (Verse 69–77); das transitive „Bewohnen“, das Üben der „kaum erlernten Gebräuche“, „Rosen“, und andere „eigens versprechende Dinge“, „selbst der eigene Name“, die „Wünsche“, letztlich alle Bezüge („alles, was sich bezog“). Laut Steiner (1962: 192) bedeutet das Verb ‚sich bezog‘ „gerade die festgefügte Weltanschauung der gedeuteten Welt“. Durch seinen absoluten Gebrauch verliert das transitive und aktive Verb „versprechen“ seine Bedeutung als konkreter Akt. Das Versprechen wird poetisiert und abstrahiert, wodurch neue dichterische Konnotationen entstehen (s. Bürger 1971: 270, 272).

Bis auf die Wünsche (Vers 76) und alle Bezüge (im Vers 77) hat Rautavaara diese äquivalenten dichterischen Bilder der abfallenden Dinge in seiner Vertonung nachvollzogen, mit Ausnahme des Verses 73 und der ersten Hälfte des Verses 74: „das, was man war in unendlich ängstlichen Hände, / nicht mehr zu sein“, was das Abfallen aller im Leben wesentlichen Dinge unterstreicht. Diese Dinge der „gedeuteten Welt“ „flattern so lose im Raume“ (Verse 77–78), was auch in der Vertonung zum Ausdruck kommt. Die Mühsal des eben Gestorbenen hat Rautavaara weggelassen: „Und das Totsein ist mühsam / und voller Nachholn, daß man allmählich ein wenig / Ewigkeit spürt“ (Verse 78–80).

Die letzten Verse der vierten Strophe nach dem Gedankenstrich (Verse 80–85) sind von Rautavaara vertont worden. In diesen Versen kommt zum Ausdruck, dass die Lebenden zwischen dem Lebensbereich und dem

<sup>16</sup> Vgl. Kapitel 5.2. Im dritten Sonett der *Sonette an Orpheus* wird das orphische Singen durch Negationen erklärt.

Totenbereich unterscheiden: „Aber lebendige machen / alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden.“ Hier schafft der absolute d. h. intransitive Gebrauch des Verbes „unterscheiden“ den Kunstcharakter. Die Engel dagegen „wüßten oft nicht, ob sie unter / Lebenden gehn oder Toten“. Am Ende der Strophe wird ausgedrückt, dass der Bereich des Todes nicht von dem des Lebens durch Entgegensetzung, wie vor dem Gedankenstrich beschrieben wurde, abzuheben ist (s. Steiner 1962: 192). „Die ewige Strömung / reißt durch beide Bereiche alle Alter / immer mit sich und übertönt sich in beiden.“ Die Engel sind in dieser ewigen Strömung zugegen.

Die fünf ersten Verse der fünften Strophe (Verse 86–90) hat Rautavaara nicht vertont. Dabei fällt also das Motiv des Brauchens (s. o.) weg. In diesen Versen geht es darum, dass die Toten, die „Früheentrückten“ „uns nicht mehr“ brauchen, weil sie „des Irdischen sanft“ entwöhnt sind, „wie man den Brüsten / milde der Mutter entwächst“. Bei den Toten wird das „Brauchen“ negiert. Das Bild von der Mutterbrust, das zum Anfang des Lebens gehört, symbolisiert hier den Übergang am Ende des Lebens, die Entwöhnung von Mutter Erde (Steiner 1962: 194). „Aber wir, die so große / Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft / seliger Fortschritt entspringt –: „*könnten* wir sein ohne sie?“. In der ungewöhnlichen Wortverbindung „seliger Fortschritt“ wird das Wort Fortschritt seines geschichtlichen Sinnes entleert (Bürger 1971: 272). So wird auch der „selige Fortschritt“ des Irdischen entwöhnt.

Eben die Entwöhnung vom Irdischen, von der „gedeuteten Welt“ ist das Motiv der fünften Strophe, das in dem zweiten Abschnitt der fünften Strophe (Verse 91–95) durch den antiken Mythos veranschaulicht wird. Linos<sup>17</sup>, „ein beinahe göttlicher Jüngling“ (Vers 93), griechischer Halbgott, der „plötzlich für immer enttrat“ (Vers 94), stellt hier einen jungen Toten, einen „Früheentrückten“ dar. „In der Klage um Linos“ (Vers 92) entsteht die Musik, wodurch „das Leere“ „im erschrockenen Raum“ „in jene Schwingung geriet“, „die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft“ (Verse 93–95). Die Musik kommt zum Trost und zur Hilfe. Das ist bei Rilke eben die Aufgabe der Kunst, also auch der Dichtung. Der antike griechische Musikbegriff schließt sowohl Musik als auch Dichtung in sich ein. So wird hier im Linos-Mythos auf die Dichtung selbst zurückverwiesen. Die Musik, die Dichtung selbst sind Bestehende. Im dritten Sonett der *Sonette an Orpheus* wird das von Rilke deutlich formuliert: „Gesang ist Dasein“ (s. auch Steiner 1962: 196). Bei Rilkes Deutung des Linos-Mythos gibt es also eine Parallele zum Orpheus-Mythos. Diesen mythischen Schlussabschnitt hat Rautavaara vertont.

Es zeigt sich, dass Rautavaara in seiner Textbearbeitung seine eigenen Schwerpunkte gesetzt hat. Er hat vor allem die Äquivalenz der dichterischen Bildlichkeit und das Abstraktionspotential der „Ersten Elegie“ betont. Eben aus diesem Grund fehlen in der Vertonung die letzten sieben Verse der dritten Strophe. So werden die Inkonsequenzen Rilkes, die Assoziationen zur Wirklichkeit wie Inschriften junger Toter auf Grabtafeln, die Kirchen zu Rom und Neapel und Santa Maria Formosa wie auch die historische Person Gaspara

<sup>17</sup> Über Linos: KA II: 629; Steiner 1962: 195.



Stampa (in der zweiten Strophe) in der Vertonung weggelassen. Ebenfalls werden die Stellen weggelassen, die sich auf Zeitlichkeit und Vergangenheit beziehen; z. B. das „verzogene Treusein einer Gewohnheit“ (Verse 16–17).

## 5.5 Die erste Elegie Einojuhani Rautavaaras

Die Verkürzung der „Ersten Elegie“ Rilkes lässt sich aus dem Traumerlebnis Rautavaaras in seiner Kindheit erklären (s. Abschnitt 2.2, Zitate Ondine Ode 881–2; Rautavaara 1993: 5). Die Engelgestalt seines Traumerlebnisses war für Rautavaara zu einer „Animus“-Gestalt geworden. Das Mythische der „Ersten Elegie“, wie der Engel und der Linos-Mythos werden in der Vertonung besonders hervorgehoben. Es gibt aber auch einen äußeren Grund: die Länge des Textes. Es geht um eine Auftragskomposition, die auch nicht zu lang werden durfte (Telephonisches Interview am 3.12.2003). Aber die Prinzipien von Rautavaaras Textbearbeitung wurden schon oben im Zusammenhang mit der Gedichtanalyse untersucht.

Rautavaara wurde von der Engelgestalt der „Ersten Elegie“ Rilkes, die dem wiederholten Traumerlebnis seiner Kindheit entspricht, stark angeregt. Das ist auch darin zu spüren, dass die erste Strophe, deren Motive der Engel und das Verhältnis des Ichs zum Engel sind, proportional den größten Teil der Partitur einnimmt, nämlich sechs Seiten von insgesamt 14. Die vertonten Verse der zweiten und der dritten Strophe umfassen insgesamt zwei Partiturseiten, die vertonten Verse der vierten Strophe zweieinhalb Partiturseiten. Neben dem Engel-Motiv wird der Linos-Mythos der fünften Strophe mit dreieinhalb Partiturseiten stark in der Vertonung hervorgehoben.

Die Gestaltung der Zwölftonreihe, die den Ausgangspunkt des Tonmaterials bildet, spricht dafür, dass die Harmonik der zentrale Parameter der Vertonung ist. Die Zwölftonreihe bildet sich nicht horizontal aus den nebeneinanderliegenden Tönen, sondern sie ist vertikal aus vier tonalen Dreiklängen (d-Moll, C-Dur, gis-Moll und Fis-Dur) zusammengesetzt. So hat die Tonreihe reichlich Referenz in der Tonalität. Diese Zwölftonreihe wird auch nicht nach den Regeln der Zwölftontechnik verwendet. Aus diesen Faktoren ergibt sich der weiche Klang der ganzen Harmonik der Vertonung.

Beginnt die „Erste Elegie“ Rilkes mit der Klage in Moll, so auch *Die Erste Elegie* Rautavaaras mit dem d-Moll-Dreiklang, was hier besonders interessant ist. Die Musikanschauungen der Antike und des mittelalterlichen Modusystems erkannten die abbildende Affektcharakteristik der Tonarten, wobei jeder Tonart ein bestimmtes Ethos zugeschrieben wurde. Obwohl die Lehre von den Affektcharakteren der Modi schon im Mittelalter in Frage gestellt wurde, wurden später auch noch den tonalen Tonarten entsprechende

Charakteristika zugeschrieben<sup>18</sup>. Man muss jedenfalls solcher Semantik gegenüber sehr zurückhaltend sein, aber trotzdem fällt auf, dass in verschiedenen Auflistungen d-Moll ähnlicherweise charakterisiert wird: z. B. heilig, feierlich, ernst, andächtig (M.A. Charpentier), Traurigkeit (J-P. Rameau), ernst, konzentriert (A. Lavignac) (Nattiez 1990: 125). Diese Charakteristika passen zum Klagethema der „Ersten Elegie“. Im Liederzyklus *Fünf Sonette an Orpheus* erwies sich, dass bestimmte Tonarten und Akkorde sogar leitmotivisch mit bestimmten Gegebenheiten verbunden sind. Gegen diesen Hintergrund betrachtet entstand der Gedanke, dass d-Moll für den einleitenden Akkord der *Ersten Elegie* Rautavaaras vielleicht keine zufällige Wahl war. „Die Erste Elegie“ Rilkes bleibt nicht bei der Klage, sondern wendet sich dem Positiven zu. Damit passt gut zusammen, dass die Vertonung Rautavaaras auch nicht durchgehend klagend erklingt. Sie endet sogar stark mit dem C-Dur-Dreiklang, unterstützt von „Tempo sostenuto“; also nicht mit dem letzten Akkord der Zwölftonreihe dieser Vertonung.

Der Einschub in den Irrealis mit dem unterdrückten Aufschrei am Anfang der „Ersten Elegie“ wird in der Vertonung musikalisch verlängert. Dadurch wird auch die Entfernung zwischen dem Ich und der „Engel Ordnungen“ betont. Die Anfangsworte „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn“ werden in der Vertonung ganz besonders dadurch hervorgehoben, dass sie siebenmal wiederholt werden. Auch die Worte „aus der Engel Ordnungen“ werden siebenmal gesungen. Wiederholung gehört nicht zur strengen Dodekaphonie, aber in dem er gegen diese Regel der Zwölftontechnik verstieß, hat Rautavaara eben die Engelvision stark unterstrichen. Dem Verb „hörte“ ist jedesmal das Wort „wer“ beigefügt worden. Es gibt aber dichterisch-musikalische Gründe dafür. Der daktylische Rhythmus der Textvorlage wird mit dem 9/8-Rhythmus ausgedrückt, wobei die richtige Betonung der Worte die erwähnten Beifügungen verlangt. Der musikalische Rhythmus unterstützt fließend und liedhaft den wiegenden dichterischen Rhythmus.

Die aus den tonalen Dreiklängen (d-Moll, C-Dur, gis-Moll, Fis-Dur) gebildete Zwölftonreihe wird in den ersten neun Takten zweimal mit dem Text „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?“ durchgeführt. Die Tonreihe ist auf eine ganz besondere Weise behandelt worden. Die Dreiklänge folgen einander in gleicher Reihenfolge so, dass jeder Dreiklang Ton für Ton und Stufe für Stufe in den folgenden Dreiklang übergeht. Diese Technik wird auch später in dieser Vertonung gebraucht, z. B. „Stimmen...“. Aus dieser Bewegung entsteht eine etwas klagende Stimmung, die das Klagethema unterstreicht. Das alles betrifft die Sopran- und Altstimmen, die sanft („ben legato“) und leise („pp“) gesungen werden sollten.

Mit diesen Stimmen kontrastiert die Thematik der Tenor- und Bassstimmen, die aus den oben erwähnten Dreiklängen gebildet ist. Es werden auch enharmonische Verwechslungen gebraucht (z. B. Takt 8). Bei der ersten

---

<sup>18</sup> Auhagen: Zur Entstehung der Tonartencharakteristik im 18. Jahrhundert, URL:<http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/fricke/089auhagen.pdf>. Anschließend werden in diesem Artikel Literaturhinweise ab 1558 bis 1993 angegeben .

Durchführung der Tonreihe erscheinen in der Tenorstimme die Worte „Wenn ich schrie!“ zweimal und die Worte „Aus der Engel Ordnungen?“; die letzteren Worte auch in der Bassstimme. Das Ausrufezeichen ist vom Komponisten hinzugefügt worden. Bei der zweiten Durchführung der Tonreihe erscheint der Aufschrei genau in der ursprünglichen Form in der Tenorstimme: „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?“. Der Kontrast zwischen dem Ich und dem Engel, der sich in der „Ersten Elegie“ Rilkes nur scheinbar herausstellt, wird in der Vertonung durch den Kontrast zwischen den Frauenstimmen und den Männerstimmen und auch durch die kontrastierenden Motive in der Tenorstimme („Wenn ich schrie!“ – „Aus der Engel Ordnungen?“) hervorgehoben. Der Aufschrei „wenn ich schrie“ ist in den Tenor- und Bassstimmen abbildend vertont worden. Die Wiederholungen „Wer hörte mich denn?“ (Bassstimme, Takte 9–10) und „Wer?“ (Tenorstimme, Takt 10) unterstreichen den irrealen Aufschrei ins Leere.

Beispiel 1. *Die Erste Elegie* Takte 1–10. (Rautavaara 1994: 1f.).

*♩ = 92 ben legato* EINOJUHANI RAUTAVAARA, 1993

S *pp* Wer, wenn ich shrie-e, wer hör-te mich denn, wenn ich shrie-e, wer hör-te mich denn, wenn ich shrie-e, wer hör-te mich

A *pp*

T *f* Wenn ich schrie - e! Wenn ich

B

S denn, wenn ich shrie-e, wer hör-te mich denn, wenn ich shrie-e, wer hör-te mich denn aus der Eng-el Ord - nung-en,

A

T *f* schrie - e! Aus der Eng - el Ord - nun-gen?

B *f* Aus der Ord - nun-gen?

The image shows a musical score for voice and piano, consisting of two systems. The first system features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and the lyrics "wer, wenn ich shrie-e, wer hör-te mich denn aus der Eng-el Ord-nung-en, aus der Eng-el Ord-". The Alto part also starts with *mp*. The Tenor part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the lyrics "Wer, wenn ich shrie-e, hör-te mich denn aus der". The Bass part is mostly silent in this system. The second system continues the vocal lines. The Soprano part has dynamic markings *cresc.* and *dim.* and lyrics "- nung-en, aus der Eng-el Ord-nung-en, wer, wenn ich shrie-e, wer hör-te mich,". The Alto part also has *cresc.* and *dim.* markings. The Tenor part has a *cresc.* marking and lyrics "Eng-el Ord-nun-gen? Wer?". The Bass part has an *mf* marking and lyrics "Wer hör-te mich denn?".

Es scheint, dass Rautavaara in seiner *Ersten Elegie* vor allem sein eigenes Traumwesen und Traumerlebnis seiner Kindheit vertont hat. Die Engelvision Rilkes, die dem Traumerlebnis des Komponisten entspricht, fungierte als Anreger und als eine strukturbildende Figur für die Vertonung. Dadurch wird auch verständlich, dass Rautavaara neben der Engelvision eben den Linos-Mythos am Ende der fünften Strophe in der Vertonung stark hervorgehoben hat. Das ist auch in dem Sinne bemerkenswert, dass in der „Ersten Elegie“ „in der Klage um Linos“ (Vers 92) die Musik entsteht. Dem Engel und dem Linos-Mythos ist gemeinsam, dass beide das Menschliche übertreffen. In der „Ersten Elegie“ fungieren sie als Gegenbereiche zur „gedeuteten Welt“, in dem Sinne als äquivalente dichterische Bilder.

Auch in der Vertonung haben der Engel und der Linos-Mythos etwas Gemeinsames. Die Zwölftonreihe der Vertonung ist so geplant, dass der Fis-Dur-Dreiklang eben die Worte „Aus der Engel Ordnungen“ (Takt 4) herbeiführt (vgl. Takt 9, „Engel Ordnungen“). Bei den Versen des Linos-Mythos erklingt das Fis als Orgelpunkt in der Bassstimme (Takte 107–125), wobei auch die Fis-Tonalität stark vertreten ist (Fis-Dur/fis-Moll). Der Fis-Dur-Dreiklang ist der letzte Akkord der Tonreihe, und insofern ist es klar, dass dieser Akkord am Ende der Vertonung erscheint. Es ist aber zu beachten, dass die Fis-Tonalität stark verlängert wird und die Vertonung nicht mit dem letzten Akkord der Tonreihe endet, sondern mit dem C-Dur-Dreiklang, also dem zweiten Akkord der Tonreihe. (Rautavaara 1994: 11ff.).

Das Fis schließt sich als Orgelpunkt auch an die Verse an, die die Polarität zwischen dem Schönen und dem Schrecklichen (in den Versen 4–7) ausdrücken (Takte 15–22), wobei der Wechsel zwischen den Akkorden Fis-Dur und gis-Moll besonders auffällt. Wie das Schöne und das Schreckliche in der „Ersten Elegie“ Rilkes, sind auch die Akkorde Fis-Dur und gis-Moll einander nicht schroff entgegengesetzt. Gis-Moll, der dritte Akkord der Tonreihe dieser Vertonung, ist der Akkord der zweiten Stufe von Fis-Dur. Gegen diesen harmonischen Hintergrund heben sich der D-Dur-Dreiklang (der gar nicht zur Tonreihe der Vertonung gehört) und der ihm folgende C-Dur-Dreiklang bei den Worten „Schrecklichen Anfang“ besonders ab, wodurch die Polarität zwischen dem Schönen und dem Schrecklichen unterstrichen wird (Takt 17). (Rautavaara 1994: 3).

Der Fis-Orgelpunkt (Takte 42–50) begleitet auch die Verse des Nachterlebnisses und der Naturelemente („O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum ...“, Verse 18–21). Das Nachterlebnis und die Naturelemente fungieren in der „Ersten Elegie“ Rilkes als Beispiele, die den Menschen dem Bereich der Gewohnheit, der „gedeuteten Welt“ entreißen können. Dadurch bilden sie den Gegensatz zur „gedeuteten Welt“. In dem Sinne ist dieser Abschnitt mit der Engelvision der ersten Strophe und dem Linos-Mythos der fünften Strophe zu vergleichen. An allen diesen Stellen ist die Fis-Tonalität in der Vertonung stark vertreten. Innerhalb der *Ersten Elegie* Rautavaaras scheint die Fis-Tonalität im Sinne von Peirce zum Anzeichen für die Dinge zu werden, die das Menschliche übertreffen. (Rautavaara 1994: 6f.).

Bei den Worten „und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem / stärkeren Dasein“ (in den Versen 2–4) verläuft die Tonreihe vom d-Moll-Dreiklang über die Abwechslung zwischen dem C-Dur-Dreiklang und dem übermäßigen Dreiklang (C-E-Gis) in den G-Dur-Dreiklang. Gerade bei den Worten „nähme / einer mich plötzlich ans“, von denen Rautavaara besonders beeindruckt wurde, fällt der oben genannte Wechsel auf. Dieser klangliche Widerspruch sowie auch der Wechsel zwischen dem dissonierenden Quartenakkord (aus einer reinen, einer verminderten und einer übermäßigen Quarte) und dem a-Moll-Dreiklang bei den Worten „Herz: ich verginge von seinem“ unterstreichen den poetischen Widerspruch dieser Verse. Obwohl in dieser Textstelle eine mögliche Begegnung zwischen dem Engel und dem Ich poetisiert wird, kommt auch die Begrenztheit des menschlichen Seins zum Ausdruck. Die a-Moll- (Takt 13) und G-Dur-Dreiklänge (Takt 14), die nicht zur Zwölftonreihe dieser Vertonung gehören, beziehen sich eng auf C-Dur: G-Dur als benachbarte Tonart und a-Moll als Paralleltonart zu C-Dur. Das Verhältnis zwischen dem Engel und dem Ich wird deutlich durch die Harmonik auf eine von den Anfangstakten abweichende Weise hervorgehoben.

## Beispiel 2. Takte 11–14 (Rautavaara 1994: 2).

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 12/8 time, measures 11-14. The lyrics are: "und ge - setzt selbst, es näh - me ei - - - ner mich plötz - lich ans Herz, ans Herz, es näh -". The score includes dynamic markings such as *p* and *sub. p*, and articulation like *sostenuto*. The Soprano part has a melodic line with slurs and accents. The Alto and Tenor parts have similar rhythmic patterns. The Bass part is mostly silent in these measures.

Später erscheint der gleiche übermäßige Dreiklang (C-E-Gis) bei den Worten „Strasse von gestern“, wobei beim Wort „gestern“ die Terz C-E zur kleinen Terz C-Es vermindert wird (Takt 41, Notenbeispiel 4, oben). Der übermäßige Dreiklang C-E-Gis erscheint zum nächsten Mal beim Wort „weglassen“, wobei die beim Übergang vom Lebensbereich in den Totenbereich abfallenden Dinge weggelassen werden (Vers 75, 4. Strophe, Takt 87). Beide Stellen beziehen sich auf die Begrenztheit des menschlichen Seins, obwohl die Formel „Strasse von gestern“ auch eine abstrakte Dimension als Symbol des Alltäglichen hat. Das hat aber der Komponist vielleicht auch nachvollzogen. Dafür sprechen sowohl die Veränderung der Terz als auch das großgeschriebene Wort „Gestern“.

Der Satz „Ein jeder Engel ist schrecklich“ wird in der Vertonung stark durch die Solosopranpassage (Takte 23–24) und durch die von der Zwölftonreihe dieser Vertonung abweichenden Akkorde hervorgehoben (des-Moll und f-Moll Dreiklänge, Takte 24–25). Die Chorstimmen begleiten im Takt 23 mit langen Tönen in d-Moll. Das starke Engeltraumerlebnis des Komponisten in seiner Kindheit kommt in dieser Vertonung deutlich zum Ausdruck.

Beispiel 3. Takt 23 (Solosopran) (Rautavaara 1994: 3).

*Solo mf*

Ein je - der Eng - el ist

Takte 24-25 (alle Stimmen) (Rautavaara 1994: 4).

*Solo S* schreck-lich,

*gli altri* Schreck-lich, schreck-lich.

*Solo A* ist schreck-lich.

*gli altri* Schreck-lich, schreck-lich.

*T* Schreck-lich, schreck-lich.

*B*

In der Vertonung wird das Thema des Brauchens („Ach, wen vermögen / wir denn zu brauchen?“, Verse 9–10) mit den Symbolen des Alltäglichen („irgend ein Baum an den Abhang“, „die Straße von gestern“), die wir vielleicht brauchen, musikalisch verbunden. In diesem Abschnitt der Vertonung (Takte 26–41) werden die Stimmen bis auf eine Ausnahme von zwei Takten (29–30, „Engel nicht, Menschen nicht“) linear geführt. In diesem Sinne unterscheidet sich diese Stelle von den 25 ersten Takten der Engelvision und auch von den nachfolgenden Takten des Nacherlebnisses und der Naturelemente (Takte 42–50), in denen die Stimmführung homophon ist.

Wie das erste Erscheinen des Brauchen-Themas („Ach, wen ...“) wird auch sein zweites Vorkommen von der Tenorstimme eingeführt („Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl. Es muteten manche / Sterne dir zu, daß du sie spürtest.“, Verse 26–27, Takte 51–54). Diesen Stellen gemeinsam ist auch der lineare Verlauf. Im ersten Fall wird das von der Tenorstimme eingeführte Motiv von der Altstimme mit umgekehrten Intervallen wiederholt. Sopran- und Bassstimmen schweigen.

Beispiel 4. Tenor Takte 26—27 (Rautavaara 1994: 4).

*mf*  
Ach, wen ver-mö-gen wir denn zu brauch-en?

Alt (Takte 27–28).

*mf*  
Ach, wen ver-mö-gen wir  
denn zu brauch - en?

Das Motiv der Tenorstimme und seine Umkehrung in der Altstimme entsprechen interessanterweise dem Brauchen-Motiv, das in zwei gegensätzlichen Bezugsrichtungen in der „Ersten Elegie“ erscheint (vgl. 5.4): was wir brauchen – was uns braucht. Beim zweiten Erscheinen des Brauchen-Themas wird die Tenorstimme wie ein Rezitativ von den langen Tönen begleitet.

Beispiel 5. Tenor- und Bassstimmen der Takte 51—53 (Rautavaara 1994: 7).

*mp*  
Ja, die Früh-ling-e brauchten dich wohl. Es mu-te-ten manch-e Ster-ne dir  
*p*  
Ja, dass du  
*p*  
Ja, dass du

Es scheint, dass Rautavaara die poetische Zusammengehörigkeit dieser Verse nachvollzogen hat.

Alle viereinhalb Verse, die Rautavaara aus dem Anfang der zweiten Strophe vertont hat, sind rezitativisch komponiert, wobei jeweils eine Stimme solistisch vorkommt und die anderen Stimmen mit langen Tönen begleiten. Der Halbvers „gab eine Geige sich hin“ (ganz besonders das Wort Geige) wird abbildend ausgedrückt. Zwei Solosopranstimmen verlaufen in Terzen, als ob die Stelle für Geige geschrieben wäre (Takte 60–62).



Beispiel 6. Takte 60–61 Rautavaara 1994: 7).

Rautavaara hat diesen Halbvers auch dadurch besonders hervorgehoben, dass er den Satzzusammenhang verändert hat. Im Rilkes Text bildet der Halbvers „gab eine Geige sich hin“ keinen eigenen Satz. Der musikalische Ausdruck scheint hier eine große Rolle zu spielen.

Die „Stimmen“ der dritten Strophe („Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur / Heilige hörten:“) erklingen in der Vertonung genauso weich (Takte 63–66) wie die Klage („Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn“) am Anfang. Auch hier geht jeder Dreiklang mit kleinen Schritten leise („pp“) in den folgenden Dreiklang. Der Vers „Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir“ beginnt mit dem E-Dur-Dreiklang, der gar nicht zur Zwölftonreihe dieser Vertonung gehört. Es erfolgt ein Übergang von C-Dur, dem zweiten Akkord der Tonreihe über E-Dur zu gis-Moll, dem dritten Akkord der Tonreihe. Vor diesem Hintergrund steigt die Bassstimme mit den Worten „aufhob vom Boden“ abbildend auf. Dieses Aufheben wird in der Vertonung auch dadurch besonders betont, dass das Verb in der Bassstimme großgeschrieben worden ist. Für die besondere Betonung spricht auch, dass der Halbvers „dass sie der riesige Ruf“ (Vers 55) in der Vertonung verändert wird. Er beginnt großgeschrieben; nicht mit der Konjunktion ‚dass‘, sondern mit dem Relativpronomen ‚das‘, was allerdings auch ein Druckfehler sein kann.

Die vertonten Verse der vierten Strophe (vgl. 5.4) bilden zwei deutlich voneinander verschiedene Abschnitte. Die abfallenden Dinge werden in der Vertonung durch den einheitlichen musikalischen Satz miteinander verknüpft (Takte 74–91). Diese Dinge der „gedeuteten Welt“ „flattern so lose im Raume“ (Verse 77–78), was in der Vertonung durch die „flatternde“ Sopranstimme abbildend zum Ausdruck kommt.

Beispiel 7. Takte 91–92 (Rautavaara 1994: 10).

Die letzten Verse nach dem Gedankenstrich (Verse 80–85) bilden ihren eigenen einheitlichen Abschnitt, der sich von der ganzen übrigen Vertonung stark unterscheidet (Verse 80–85, Takte 93–106). Die auffallendste Veränderung ist die Taktart (abwechselnd 2/2 und 3/2). Das musikalische Metrum der Vertonung ist durchgehend abwechslungsreich, aber die Taktarten 2/2 und 3/2 kommen nur bei diesen Versen vor. Auffallend ist aber auch die Harmonik

dieses Abschnittes. In den letzten Versen der vierten Strophe kommt zum Ausdruck, dass die Lebenden zwischen dem Lebensbereich und dem Totenbereich unterscheiden: „Aber Lebendige machen / alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden.“ Der vorstehende Vers wird mit dem C-Dur-Dreiklang der Chorstimmen beendet (in der Solosoprastimme der A-Ton, vgl. Notenbeispiel oben Takt 92). Der Zwölftonreihe der Vertonung gemäß sollte dem C-Dur-Dreiklang der gis-Moll-Dreiklang folgen, aber statt dessen erscheint der H-Dur-Dreiklang (Taktanfang 93), der in den folgenden Takten in den B-Dur-Dreiklang (Taktanfang 95) übergeht.

Beispiel 8. Takte 93–94 (Tenor- und Basstimmen) (Rautavaara 1994: 10).

*mf*  
A - ber Le - ben - di - ge mach - en al - le den

*mp*  
Al - le mach - en den

Takte 95–96 (Tenor- und Basstimmen).

*mf*  
Feh - ler, dass sie zu stark un - ter - schei - den.

*mf*  
Feh - ler, dass sie stark un - ter - schei - den.

Der H-Dur-Dreiklang gehört nicht zur Zwölftonreihe der Vertonung, aber er stellt die Paralleltonika zum gis-Moll-Dreiklang dar. B-Dur ist eine Nachbarart von F-Dur, das seinerseits Paralleltonart von d-Moll ist. So wird das Wort „Fehler“ durch B-Dur besonders hervorgehoben. Die H-Dur- und B-Dur-Dreiklänge erscheinen wiederholt in den Sopran- und Altstimmen bei den Worten „alle Alter“, die in der Vertonung auch dadurch betont werden, dass das Wort „alle“ großgeschrieben wird.

Beispiel 9. Takt 103 (Rautavaara 1994: 11).

The musical score for Example 9, Takt 103, consists of four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with tritones and parallel motion. The lyrics are: 'Al-le Al-ter Al-le Al-ter ü-ber-tönt -reich-e al-le'. The Soprano and Alto parts have lyrics 'Al-le Al-ter', the Tenor part has 'ü-ber-tönt', and the Bass part has '-reich-e al-le'. The music is marked with a piano 'p' dynamic and includes tritones and parallel motion in the vocal lines.

Durch die Harmonik wird unterstrichen, dass der Bereich des Todes nicht von dem des Lebens durch Entgegensetzung, wie vor dem Gedankenstrich beschrieben wurde, abzuheben ist (s. Steiner 1962: 192): „Die ewige Strömung / reißt durch beide Bereiche alle Alter / immer mit sich und übertönt sich in beiden.“

Es stellt sich heraus, dass das fremde Tonmaterial, das nicht zur Zwölftonreihe der Vertonung gehört, nicht von Zufall diktiert worden ist. Die benutzten fremden Akkorde sind oft Paralleltoniken (F-Dur, a-Moll, H-Dur) zu den Akkorden der Zwölftonreihe (d-Moll, C-Dur, gis-Moll). Die Paralleltonika zu Fis-Dur erscheint nicht. Es werden auch Variantetoniken sowohl zu den Tonreiheakkorden (D-Dur als Variante zu d-Moll, c-Moll zu C-Dur, fis-Moll zu Fis-Dur) als auch zu ihren Paralleltoniken (f-Moll als Variante zu F-Dur, A-Dur zu a-Moll, h-Moll zu H-Dur) gebraucht. Diese Akkorde erscheinen oft beim Übergang von einem Akkord der Tonreihe zum anderen. Die fremden Akkorde legen auch Nachdruck auf wichtige Stellen im Gedicht, wie die Des-Dur-, f-Moll-, E-Dur-, H-Dur- und B-Dur-Dreiklänge oben zeigen.

Es fällt auch besonders auf, dass die Männerstimmen oft solistisch vorkommen: die Engelvision in den ersten zehn Takten, beide Brauchen-Themen (s. Takte 26–28 oben, auch Takte 51–57), „Aufhob vom Boden“ (Takte 68–69), „Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir“ (Takte 70–73), zwei Anfangsverse der 4. Strophe (Takte 74–79), die Verse nach dem Gedankenstrich am Ende der vierten Strophe (Takte 93–103), die Wiederholung des letzten Halbverses des Gedichtes in den letzten vier Takten. Die dominierende Rolle der Männerstimmen stimmt aber damit überein, dass das Engelbild sowohl bei Rilke als auch bei Rautavaara stark und männlich ist. Dazu passt aber weniger, dass der Halbvers „Ein jeder Engel ist schrecklich“ von Sopranstimmen solistisch gesungen wird. Die Frauenstimmen kommen weniger solistisch vor.

Die sehr abwechslungsreiche rhythmische Dramaturgie der Vertonung wird hier nicht detailliert analysiert. Es ist aber auf den ersten Blick zu sehen, dass sich die Veränderungen des musikalischen Metrums aus den inhaltlichen Wendungen und aus der Aussage des Gedichtes ableiten lassen, wenn auch die sprachliche Betonung nachvollzogen worden ist.

*Die Erste Elegie* Rautavaaras drückt die Einstellung eines modernen Komponisten aus. Er hat aus der Textvorlage das gewählt, was seinem eigenen Bedarf entspricht. Die Musik ist nicht einzig und allein dem Gedicht angepasst worden, sondern auch umgekehrt. Das ist auch darin zu sehen, dass der Komponist neben den Verkürzungen auch sonst den Text etwas frei behandelt hat (z. B. viele Wortwiederholungen, Abweichungen in der Interpunktion und in der Groß/Kleinschreibung im Vergleich zum Originaltext). Die Vertonung zeigt aber auch, dass Rautavaara die Signifikate des Gedichtes empfindsam nachvollzogen hat, intuitiv oder analytisch. Die Aussage der „Ersten Elegie“ Rilkes steht mit dem musikalischen Geschehen in Verbindung. Im Gegensatz zu den *Fünf Sonetten an Orpheus* wird das Gedicht nicht als ein schon an sich fertiges Kunstwerk beachtet und musikalisch ausgedrückt.

## 5.6 Exkurs: Über die „Neunte Elegie“ bei Jouni Kaipainen

Der Gesamtzusammenhang der *Duineser Elegien* ist für Jouni Kaipainen nicht wichtig gewesen. Er hat nur die von Jeremy Parsons gewählten Texte vertont (s. Abschnitt 2.3.3). Laut Kaipainen war die ganze Kompositionssituation, der Tod von Jeremy Parsons dominanter als der ganze Kontext der Textvorlage an sich. Normalerweise ist ihm jedoch die Textvorlage von viel größerer Bedeutung (telephonisches Interview am 7.3.2004). Meiner Meinung nach kann, oder sogar muss der Text der Komposition *Des Flusses Stimme* als unabhängiges Werk für sich betrachtet werden, weil Kaipainen eine fertige Auswahl der Texte ohne irgendwelche Hintergrundinformationen bekommen und auch vertont hat. Deswegen halte ich es nicht für wichtig, die „Neunte Elegie“ im Kontext des ganzen Elegienzyklus, auch nicht die „Neunte Elegie“ als Gesamttext zu behandeln. Es ist auch nicht sinnvoll, strukturelle Parallelen zwischen dem Text und der Musik zu untersuchen, weil der zweite Satz des Werkes *Des Flusses Stimme* nur kurze Ausschnitte aus der „Neunten Elegie“ enthält.

Die wenigen Zeilen aus der „Neunten Elegie“ können jedoch als Rilkes Gedicht betrachtet werden. Auch Jouni Kaipainen hat aus diesen wenigen Zeilen die „Neunte Elegie“ erkannt, was darauf zurückgeht, dass Paavo Heininen zwei seine Orgelkompositionen nach zwei Versen aus der „Neunten Elegie“ betitelt hat<sup>19</sup>. Kaipainen hat jedoch die *Duineser Elegien* in finnischer Übersetzung erstmals kurz nach ihrer Veröffentlichung (1974) und wieder beim

<sup>19</sup> Paavo Heininen 1972: *...irdisch gewesen zu sein...* Op. 29a, für Orgel.  
Paavo Heininen 1972: *...des Säglichen Zeit...* Op. 29b, für Orgel.  
([www.fimic.fi/ContemporaryComposers/PaavoHeininen](http://www.fimic.fi/ContemporaryComposers/PaavoHeininen)).

Vertonungsprozess gelesen (telephonisches Interview am 7.3.2004.<sup>20</sup>). Die von Parsons gewählten Textstellen sind meiner Meinung nach sehr repräsentativ und wesentlich in ihrem ursprünglichen Zusammenhang. Der Kontext der Gedichte von Gunnar Ekelöf, von Solveig von Schoultz und von Hermann Hesse ist in der Vertonung jedoch dominanter als der ursprüngliche Kontext von Rilkes Zeilen.

Die „Neunte Elegie“ entstand in zwei Zeitabschnitten; die Verse 1–6 und 77–79 im März 1912 in Duino, der Hauptteil am 9. Februar 1922 im Schloss Muzot (Stahl 1978: 261f.; KA II: 680). Das Leitmotiv der „Neunten Elegie“ ist „das Sagen des Unsäglichen“ (s. KA II: 681), also das Sagen dessen, was eigentlich nicht durch die Sprache zu formulieren ist. Das führt aber zum Paradox, weil man dafür Sprache braucht. Die „Neunte Elegie“ bekennt aber letztlich, dass das Sagen zum Irdischen, zum menschlichen Leben gehört: „*Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat*“ (Vers 42). Das wird durch die kursiv geschriebenen Worte von Rilke selbst hervorgehoben. Dadurch wird aber das „Sagen“ Rilkes nicht entwertet (weiter über das „Sagen“ unten in der Analyse).

Der zweite Satz des Requiems *Des Flusses Stimme* (für gemischten Chor) von Jouni Kaipainen beinhaltet drei Ausschnitte aus der „Neunten Elegie“ Rilkes. Der erste Ausschnitt geht von der Vergänglichkeit und der Einmaligkeit des menschlichen Lebens aus. Er ist ein Bekenntnis zum Diesseitigen und zugleich eine Ablehnung des Jenseitigen.

[...] *Ein Mal*  
jedes, nur *ein Mal*. *Ein Mal* und nichtmehr. Und wir auch  
*ein Mal*. Nie wieder. Aber dieses  
*ein Mal* gewesen zu sein, wenn auch nur *ein Mal*:  
*irdisch* gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.  
(KA II: 227, Verse 12 - 16).

In den ersten zwei Versen wird die Vergänglichkeit wiederholt anerkannt. In den letzten zwei Versen wird ausgedrückt, dass das einmal Gewesene das Bleibende ist.

Der zweite Ausschnitt aus der „Neunten Elegie“ wendet sich an die Dinge der Lebenswelt. Auch die Dinge sind vergänglich, wenn auch die Menschen die „Vergänglichsten“ sind. Das „Sagen“ bezieht sich auf die Erfahrung der Dinge. Hier werden die Dinge nicht als konkrete Erscheinungen gemeint, sondern als Bezug des Menschen zum Hiesigen: „innig meinten zu sein“.

[...] Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen : Haus,  
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, -  
höchstens: Säule, Turm .... aber zu *sagen*, verstehs,  
oh zu sagen *so*, wie selber die Dinge niemals  
innig meinten zu sein. [...]  
(KA II: 228, Verse 31 - 35).

Im dritten Ausschnitt tritt die Verwandlung in ein Unsichtbares an die Stelle des Rückzugs in die „gedeutete Welt“. Durch die Rühmung, d. h. „Sagen“

<sup>20</sup> Rainer Maria Rilke 1974: *Duino elegiat*. WSOY. [Übersetzung von Aila Meriluoto].

werden die „säglichen“ Dinge (vgl. die ersten zweieinhalb Verse, oben) verwandelt, ins Unsichtbare gerettet (vgl. den Ausschnitt unten). Diese Verwandlung ins Unsichtbare signifiziert ein tieferes Sein, das geistige Leben des Menschen, der Erlebnisse und der Gefühle, bei den Dingen ihr innerstes Wesen, womit der Mensch die Welt gestaltet. Diese Verwandlung wird durch das Sagen ermöglicht und vollzogen, die äußeren Objekte werden zu Zeichen des Inneren verwandelt.

[...] Und diese, von Hingang  
lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich,  
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.  
Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen  
verwandeln  
in – o unendlich – in uns! Wer wir am Ende auch seien.  
(KA II: 229, Verse 62 – 66).

Laut Alberto Destro bezieht sich das „Sagen“ bei Rilke auf die Erfahrungswelt („die ‚gerettet‘ werden soll“), aber gleichzeitig löst es sich davon ab (Destro 1998: 203). Das führt zur Abstraktion, wobei die konkreten Dinge ihres konkreten Inhalts entleert werden. Destro schreibt:

[...] die Elegien betonen oder vielleicht überbetonen die Rolle des ‚Sagens‘ bei der Suche einer geistigen Überlebenschance für den modernen Menschen, gleichzeitig berauben sie aber dieses ‚Sagen‘ weitgehend seiner Mitteilungsfunktion, indem sie die Wichtigkeit der Inhalte vom ‚Sagen‘ zum guten Teil entwerten und relativieren (Destro 1998: 204.)

Das dichterische „Sagen“ Rilkes dient letztlich der Bejahung des „Hiesigen“, dem Weltverständnis, das den Menschen im alltäglichen Leben trägt. In dem Sinne hat das „Sagen“ die Rolle der Überlebenssuche genommen. In der zehnten Elegie wird bestätigt, dass das „Sagen“ zum menschlichen Leben gehört: „Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los“ (Vers 105). Wie Destro schreibt, hört auch das „Sagen“ der Elegien im Tod auf. Dabei wird aber nicht das „Sagen“ Rilkes, sondern das Aussagen entwertet. Laut Destro wird das „Sagen“ lieber mit der Stille gleichgesetzt: „Ein ‚Sagen‘, das gleichzeitig ein Schweigen ist: dies scheint die letzte Botschaft der Elegien zu sein“ (Destro 1998: 204f.).<sup>21</sup>

Die Tendenz zur Entsemantisierung gehört zur Moderne (s. Abschnitt 3.3.2). Den Schritt zur ungegenständlichen Moderne hat Rilke aber nicht vollzogen. In seiner späten Phase wurde seine lyrische Sprache nicht entsemantisiert, sondern eher semiotisiert, verschlüsselt, wie die sprachlichen Prozesse der *Sonette an Orpheus* zeigen.

<sup>21</sup> Der Unterschied zwischen dem Aussagen und dem „Sagen“ Rilkes besteht darin, dass das Aussagen eine nach außen gerichtete und zielgerichtete Tätigkeit ist, während das „Sagen“ ein inneres Geschehen bedeutet. (Vgl. Horchen und Hören bei Rilke, in der Analyse des ersten Sonetts Abschnitt 5.2.; vgl. auch Aufsingen und Singen bei Rilke, in der Analyse des dritten Sonetts Abschnitt 5.2.) Das Hören setzt eben die Stille voraus. Davon geht das erste der *Sonette an Orpheus* (entstanden zwischen dem 2. und dem 5.2.1922) aus. Auch darin ist die Gleichzeitigkeit von Beendigung des Elegienzyklus und Entstehung des Sonettenzyklus zu sehen.

Die Wahl der Ausschnitte der „Neunten Elegie“ Kaipainens erklärt sich aus dem Kontext seines Requiems. Der erste Satz bezieht sich auf ein Gedicht Gunnar Ekelöfs<sup>22</sup> „Om hösten eller om våren“, der dritte Satz auf ein Gedicht von Solveig von Schoultz<sup>23</sup> „Det var något han inte förstod“ und der vierte Satz auf Textabschnitte aus Hermann Hesses *Siddharta* („Des Flusses Stimme klang voll Sehnsucht“).

Das Gedicht Ekelöfs und der erste Ausschnitt aus der „Neunten Elegie“ Rilkes (oben) bekennen die Vergänglichkeit und die Einmaligkeit des menschlichen Lebens. Beide Texte drücken aber auch aus, dass das einmal Gewesene das ist, was bleibt. „[...] Men själva Ditt försvinnande är kvar.“<sup>24</sup> (Aber selbst Dein Verschwinden bleibt. / vgl. „Aber dieses *ein* Mal gewesen zu sein, wenn auch nur *ein* Mal: *irdisch* gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar“.) Die Einstellung zur Vergänglichkeit bleibt in diesen Texten nicht negativ und verzweifelt. Es entsteht eher eine Vorstellung von einem Ganzen, das alles einmal Gewesene und alles Seiende, Toten und Lebenden umfasst (s. Bollnow 1951: 112, 116). Eben dieser Aspekt verbindet das Gedicht Ekelöfs und die „Neunte Elegie“ Rilkes mit dem Gedicht „Det var något han inte förstod“ von Solveig von Schoultz:

[...] Om allt som funnits fortfarande fanns / i ett förvaringsrum där ingenting gick förlorat / og där tiden var ur stånd at fösa någonting åt sidan? / Därför att allting, alltid, / förblev aktuellt och möjligt att lyfta fram. / Alltid, vilket ord: all tid.<sup>25</sup>

Wenn alles was war immer noch wäre / in einem Speicher wo nichts verloren geht / wo die Zeit nichts verdrängen kann? / Weil alles alle Zeit / gegenwärtig und vorzeigbar bliebe. / Allezeit – was für ein Wort: alle Zeit. [Übersetzung Kaisu Nikula, Horst Bernhardt].

Den gewichtigsten Satz von Jouni Kaipainens Requiem bildet der letzte Satz mit den Textabschnitten aus Hermann Hesses *Siddharta*, nach dem das ganze Requiem (*Des Flusses Stimme*) benannt worden ist. Dieser Satz, der 29 Seiten von den insgesamt 48 Partiturseiten umfasst, bildet einen zusammenfassenden Schluss. Der überall gleichzeitig immer weiter fließende Fluss wird zum Symbol des Ganzen, alles Gewesenen und alles Seienden. Dadurch schließen sich diese Textabschnitte eng an die vorangehenden Gedichte an.

[...] des Flusses Stimme klang voll Sehnsucht, voll von brennendem Weh, voll von unsichtbarem Verlangen. [...] alle die Wellen und Wasser eilten, leidend, Zielen zu, vielen Zielen, dem Wasserfall, dem See, der Stromschnelle, dem Meere, und alle Ziele wurden erreicht, und jedem folgte ein neues, und aus dem Wasser ward Dampf und stieg in den Himmel, ward Regen und stürzte aus dem Himmel herab, ward Quelle, ward Bach, ward Fluß, strebte aufs neue, floß aufs neue. Aber die sehnliche Stimme hatte sich verändert. Noch tönte sie, leidvoll, suchend, aber andre

<sup>22</sup> Schwedischer Dichter (1907 – 1968). Erhältlich im Internet: <URL:http://www.kirjasto.sci.fi /ekelo.htm>. „Om hösten eller om våren“ das erste Gedicht aus „Fyra dikter ur Sagan om Fatumeh“ (1966). Erhältlich im Internet: <URL:http://www.hem.passagen.se/ekeloef/fatumeh.htm>.

<sup>23</sup> Finnlandschwedische Dichterin (1907 - 1996), erhältlich im Internet: <URL:http://www.compline.fi/ComDocs/Suomi/uushlp/html/fin-83am.htm>.

<sup>24</sup> Kaipainen 1996: auf der zweiten unnummerierten Seite.

<sup>25</sup> Ebenda.

Stimmen gesellten sich zu ihr, Stimmen der Freude und des Leidens, gute und böse Stimmen, lachende und trauernde, hundert Stimmen, tausend Stimmen. [...] sie gehörten alle zusammen, Klage der Sehnsucht und Lachen des Wissenden, Schrei des Zorns und Stöhnen der Sterbenden, alles war eins, / [...] Und alles zusammen, alle Stimmen, alle Ziele, / alles Sehnen, alle Leiden, alle Lust, alles Gute und Böse, / alles zusammen war die Welt. / Alles zusammen war der Fluss des Geschehens, / war die Musik des Lebens.<sup>26</sup>

Die nahe thematische Zusammengehörigkeit dieser vier Gedichte von vier verschiedenen Dichtern schafft eine sehr intensive intertextuelle Spannung, was auch durch den sehr dissonanten musikalischen Stil des ganzen Werkes zum Ausdruck kommt.

Der zweite Satz des Requiems *Des Flusses Stimme* mit dem Rilke-Text beginnt auf eine Weise, die die Einmaligkeit, aber zugleich auch die Gleichzeitigkeit alles Seienden und alles Gewesenen musikalisch stark unterstreicht. Der erste Takt, der eine ganze Partiturseite umfasst, ist 24-stimmig (s. Beispiel 1 unten).

Jede Stimme des gemischten Chors, Sopran, Alt, Tenor und Bass teilt sich in sechs Stimmen. Alle Stimmen fangen einzeln dasselbe Thema an. Das Tempo der einzelnen Stimmen variiert individuell innerhalb der vom Komponisten gegebenen Grenzen<sup>27</sup>. Die Sopran- und Altstimmen beginnen mit einem Moll-Dreiklang von der Tonika des jeweiligen Akkordes aufwärts, die Tenor- und Bassstimmen mit einem Dur-Dreiklang von der Dominante des jeweiligen Akkordes abwärts. Die Intervallstruktur ist in allen 24 Stimmen dieselbe: nach dem jeweiligen Dreiklang folgen im Thema kleine Sekunde, kleine Terz<sup>28</sup>, reine Quarte (in Frauenstimmen aufwärts, in Männerstimmen abwärts), Tritonus<sup>29</sup>, kleine Sekunde (F. abwärts, M. aufwärts), große Terz<sup>30</sup> (F. aufwärts, M. abwärts), reine Quinte, kleine Sekunde, kleine Terz<sup>31</sup> (F. abwärts, M. aufwärts). Die Frauenstimmen und Männerstimmen verhalten sich als Spiegelbilder symmetrisch zueinander.

Eine Symmetrie entsteht auch beim Einsatz der einzelnen Stimmen. Die neunte Stimme von oben (der dritte Alt) beginnt den Satz. Als zweites wird die neunte Stimme von unten (der vierte Tenor) eingesetzt. Dann folgen die dritte Stimme von unten und von oben (der vierte Bass und der dritte Sopran), die sechste Stimme von oben und von unten (der sechste Sopran und der erste Bass), die zwölfte Stimme von unten und von oben (der erste Tenor und der sechste Alt), die zehnte Stimme von oben und von unten (der vierte Alt und der dritte Tenor), die vierte Stimme von unten und von oben (der dritte Bass und der vierte Sopran), die zweite Stimme von oben und von unten (der zweite Sopran und der fünfte Bass), die achte Stimme von unten und von oben (der

<sup>26</sup> Kaipainen 1996: auf der zweiten unnummerierten Seite. Textausschnitte aus dem Kapitel „Om“ in *Siddharta* (Hesse 1977: 108-109).

<sup>27</sup> Kaipainen 1996: 7. Anweisung des Komponisten.

<sup>28</sup> In sechster Altstimme und in fünfter Sopranstimme anstelle der kleinen Terz übermäßige Sekunde.

<sup>29</sup> Eine übermäßige Quarte oder verminderte Quinte.

<sup>30</sup> In dritter Sopranstimme anstelle der großen Terz verminderte Quarte.

<sup>31</sup> In erster Sopranstimme anstelle der kleinen Terz übermäßige Sekunde.



fünfte Tenor und der zweite Alt), die fünfte Stimme von oben und von unten (der fünfte Sopran und der zweite Bass), die elfte Stimme von unten und von oben (der zweite Tenor und der fünfte Alt), die siebente Stimme von oben und von unten (der erste Alt und der sechste Tenor) und die erste Stimme von unten und von oben (der sechste Bass und der erste Sopran). So setzen die einzelnen Stimmen ein, Moll- und Dur-Dreiklänge wechseln sich ab (s. Beispiel 1 unten).

Der Anfang des zweiten Satzes ist durch den Tritonus gekennzeichnet. Das Thema an sich beinhaltet den Tritonus. So erscheinen übermäßige Quarte oder verminderte Quinte 24-mal in den nacheinander folgenden Themaerscheinungen. Dazu entsteht der Tritonus zwischen den Anfangstönen der dritten Alt- und der dritten Sopranstimme, des sechsten Soprans und des sechsten Alts, des vierten Alts und des vierten Soprans, des zweiten Soprans und des zweiten Alts, des fünften Soprans und des fünften Alts, des ersten Alts und des ersten Soprans. Die Anfangsstimmen des vierten Tenors und des vierten Basses, des ersten Basses und des ersten Tenors, des dritten Tenors und des dritten Basses, des fünften Basses und des fünften Tenors, des zweiten Basses und des zweiten Tenors und des sechsten Tenors und des sechsten Basses bilden ebenfalls den Tritonus. Auch zwischen den gleichzeitig verlaufenden Stimmen entstehen vertikal viele Tritonus-Intervalle. Die Worte „*Ein Mal jedes, nur ein Mal. Ein Mal und nichtmehr*“ werden so musikalisch äußerst dissonant ausgedrückt, obwohl es sich nicht um eigentliche Atonalität handelt. Kein Wunder, dass dieser Vers mit einem Akkord endet, der alle Töne der chromatischen Skala beinhaltet, (2. und 3. Takt, s. Beispiel 2 unten).

Die Einmaligkeit des menschlichen Lebens wird durch das Einsetzen der verschiedenen Stimmen zu verschiedenen Zeiten musikalisch unterstützt. Die Gleichzeitigkeit alles Seienden und alles Gewesenen (gemeint sind hier Menschen) wird durch das gleichzeitige aber zugleich auch individuelle Verlaufen der Stimmen unterstrichen. Durch die Dur- und Moll-Dreiklänge am Anfang jeder Themaerscheinung sind am Anfang des zweiten Satzes alle tonalen Tonarten vertreten<sup>32</sup>. Dadurch, wie auch durch den letzten Akkord mit allen zwölf Tönen der chromatischen Skala wird die Gleichzeitigkeit musikalisch stark betont. Die Gleichzeitigkeit alles Seienden und alles Gewesenen scheint auch die wichtigste Botschaft dieser ganzen Vertonung zu sein, wie der überall gleichzeitig immer weiter fließende Fluss im anschließenden Hesse-Text ausdrückt. Dabei sind nicht nur die Menschen gemeint, sondern alles Seiende und je Gewesene.

Die Symmetrie zwischen den Frauenstimmen und den Männerstimmen und der symmetrische Einsatz der einzelnen Stimmen drücken musikalisch die Symmetrie des Lebens, seine Kreisläufigkeit aus. Die Kreisläufigkeit kommt auch bei Rilke, z. B. am Ende der zehnten Elegie, zum Ausdruck: das Bild des fallenden Regens („Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr“) und die vier letzten Verse der zehnten Elegie („Und wir, die an *steigendes* Glück /

<sup>32</sup> Von den miteinander enharmonischen Akkorden erscheinen nicht beide Formen. H-, Fis- und Cis-Durdreiklänge erscheinen nicht, sondern die mit ihnen enharmonischen Dreiklänge Ces-, Ges- und Des-Dur. Statt gis-, ais- und es-Moll-Akkorden erscheinen ihre enharmonischen Entsprechungen in as-, b- und dis-Moll.

denken, empfänden die Rührung, / die uns beinah bestürzt, / wenn ein Glückliches fällt.“<sup>33</sup>). Das Fallen ist als Anzeichen eines neuen Anfangs aufzufassen.

Wie der erste Takt ist auch der letzte Takt des zweiten Satzes 24-stimmig (s. Beispiel 3 unten). Alle Chorstimmen teilen sich auch hier in sechs Stimmen und fangen dasselbe Thema an, das aus reiner Quinte, einem Tritonus (verminderter Quinte oder übermäßiger Quarte), kleiner Sekunde, großer Terz (in der ersten Sopranstimme aus verminderter Quarte), einer reinen Quinte, kleiner Sekunde und kleiner Terz besteht. Im Verhältnis zueinander verlaufen die Frauenstimmen und die Männerstimmen auch hier spiegelbildlich, wie im ersten Takt. Das Tempo der einzelnen Stimmen variiert individuell innerhalb der gegebenen Grenzen, wie am Anfang.

Dem ersten Takt folgt der Akkord mit allen zwölf Tönen der chromatischen Skala. Derselbe Akkord geht dem letzten Takt voran. Nach diesem Akkord setzen die Stimmen ein, nicht einzeln, wie am Anfang, sondern in sechs Gruppen, zu je vier Stimmen. Als erste fangen der sechste Sopran, der vierte Alt, der sechste Tenor und der vierte Bass an. Die zweite Gruppe bilden die fünfte Stimme des Soprans, des Alts, des Tenors und des Basses. Als dritte Gruppe beginnen der vierte Sopran, der sechste Alt, der vierte Tenor und der sechste Bass. Die vierte Gruppe bildet sich aus der dritten Stimme jedes Registers, die fünfte Gruppe aus der zweiten und die sechste Gruppe aus der ersten Stimme jedes Registers.

Zwischen den Anfangstönen der Stimmen, die gleichzeitig einsetzen, entsteht jeweils ein Tritonus (übermäßige Quarte oder verminderte Quinte). Dazu entstehen viele Tritonus-Intervalle auch vertikal zwischen den verschiedenen Stimmen bei ihrem weiteren Verlauf. Weil auch jede Themaerscheinung einen Tritonus enthält, sind der letzte Takt wie der erste Takt äußerst reich an Tritonusintervallen. Der zweite Satz wird sogar mit zwei Tritonusintervallen beendet. Zwischen dem ersten Sopran und dem ersten Alt entsteht eine verminderte Quinte, wie auch zwischen dem ersten Tenor und dem ersten Bass.

Nach dem Akkord mit den zwölf Tönen der chromatischen Skala setzen die Stimmen im letzten Takt chromatisch ein (s. Beispiel 3 unten). Die sechs Sopranstimmen und die sechs Tenorstimmen folgen einander in Halbtonschritten (dis, e, f, fis, g, as) so, dass die untersten Stimmen beider Gruppen gleichzeitig anfangen. Die drei untersten Altstimmen und die drei untersten Bassstimmen setzen ähnlicherweise mit den Tönen a, b, h ein. Die drei obersten Altstimmen und die drei obersten Bassstimmen folgen ihnen chromatisch (c, cis, d). So wird die rhetorische Frage Rilkes „Wer wir am Ende auch seien“ musikalisch äußerst dissonant ausgedrückt.

Die ähnlich strukturierten Anfangs- und Schlusstakte umschließen den zweiten Satz. Zugleich unterscheiden sie ihn von den drei anderen Sätzen der Vertonung. So bildet der zweite Satz eine eigene Ganzheit. Die sehr dissonante musikalische Spannung der ganzen Vertonung ist im ersten und im letzten Takt

---

<sup>33</sup> Zitate aus der zehnten Elegie KA II: 234.

des zweiten Satzes am dichtesten. Dadurch wird auch ihre dichterische Botschaft besonders hervorgehoben.

Dichterisch besonders wichtige Stellen sind auch sonst in der Vertonung nachvollzogen worden. Die von Rilke wiederholte und durch Kursivschrift betonte Einmaligkeit „*ein Mal*“ wird durch lange Notenwerte auch musikalisch unterstützt. Auch das „Sagen“ Rilkes wird in der Vertonung deutlich durch die musikalische Verlängerung des Wortes hervorgehoben. In der dissonanten, musikalischen Sprache fallen die einfachen Unisonostellen besonders auf. Auf diese Weise werden die Anfänge des zweiten und des dritten Rilke-Ausschnittes eingeführt: „Sind wir vielleicht“ (in allen Stimmen, Takte 22–23), „Und diese von Hingang lebenden Dinge“ (Männerstimmen; Frauenstimmen schweigen, Takte 46–48). Auch das Wort „Sagen“ (Frauenstimmen; Männerstimmen schweigen, Takt 40) wird einmal durch Unisono hervorgehoben. Die Worte des letzten Verses „in uns“ werden in der Vertonung vor dem letzten Halbvers viermal wiederholt. Dadurch wird die Unendlichkeit „in uns“ in unserem unsichtbaren Herzen musikalisch unterstrichen.

Es scheint, dass der Komponist die Signifikate der „Neunten Elegie“ Rilkes nachvollzogen hat. Er hat auch selber gesagt, dass die musikalische Struktur immer etwas mit dem Gehalt des Textes zu tun hat. Er hat auch gesagt, dass man die musikalische Beschreibung vermeiden muss. Trotzdem kann die ganze musikalische Konstruktion des ersten und auch des letzten Taktes (s. Beispiele 1 und 3) auch als deskriptiv betrachtet werden. Im ersten Takt wollte Kaipainen den Text eher verschleiern als hervorheben. Eben den äußerst dissonanten musikalischen Stil des ersten und des letzten Taktes betrachtet er als winzig kleine Abweichungen in seinem Gesamtwerk. Nach Kaipainens Aussage diktierte der erste Satz „*Ein Mal jedes, nur ein Mal. Ein Mal und nichtmehr*“ sich selbst. Die Vertonung ergab sich also spontan. Kaipainen dachte halb humoristisch, was passieren würde, wenn die Menschen jeder für sich handeln, nur an sich selbst denkend. Das besagt, dass der Vertonungsprozess Kaipainens assoziativ war, laut Kaipainen intuitiv. Die Analyse zeigt aber, dass seine Intuition sehr empfindsam war. Zu dem dissonanten musikalischen Stil hat aber besonders die Schwerverständlichkeit des Rilke-Textes beigetragen. Es scheint jedoch, dass es dabei eben um die finnische Übersetzung geht, weil er beim Vertonungsprozess erneut die *Duineser Elegien* auf Finnisch las. (Die Aussagen Kaipainen in dem telephonischen Interview am 7.3.2004).

Notenbeispiel 2. 2. und 3. Takt (Kaipainen 1998: 8).

$\text{♩} = 40$

<sup>2</sup> *p* mehr.

S

A

T

B

## Beispiel 1. 1. Takt (Kaipainen 1998: 7).

II

singers ♩ = 152 - 168

① |—1.5 sec.—| ②      ③      ④      ①      ②      ③      ④      ①      ②      ③      ④

The score consists of multiple staves for different vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a conductor's part. The lyrics are: "Ein Mal je-des, nur ein mal. Ein Mal und nicht mehr." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *poco f* and *dim*. Above the staves, there are numbered circles (①-④) indicating specific time points or beats. The tempo is marked as ♩ = 152 - 168.

The conductor beats in the tempo ♩ = 40, giving very clearly the number signs ① ② etc. with the left hand. The right hand may beat the eight-notes (i.e. beat in 4 between two number signs), at least during rehearsals. Every singer gets his/her entry from the conductor's beat, but the tempo of the individual phrases should vary individually, approx. between  $b = 158$  6



## 6 DER LIEDERZYKLUS *DIE LIEBENDEN*

### 6.1 Zu den Gedichten Rilkes

Die Gedichte „Liebes-Lied“, „Der Schauende“, „Die Liebende“ und „Der Tod des Geliebten“ bilden die Textvorlage des Liederzyklus *Die Liebenden* von Einojuhani Rautavaara. Diese Gedichte stammen aus verschiedenen Gedichtsammlungen Rilkes. Das erste der Gedichte, „Liebes-Lied“, entstand Mitte März 1907 auf Capri und gehört zur Sammlung *Neue Gedichte*. Das zweite Gedicht „Der Schauende“ war ursprünglich ein Briefgedicht an Clara Westhoff (21.1.1901, Berlin-Schmargendorf), das für die Veröffentlichung verändert wurde, vor allem im Schlussteil. Dieses Gedicht gehört zum *Buch der Bilder* („Des zweiten Buches zweiter Teil“). Die zwei letzten Gedichte „Die Liebende“ (entstanden zwischen dem 5. und dem 9.8.1907 in Paris) und „Der Tod des Geliebten“ (entstanden zwischen dem 22.8. und 5.9.1907 in Paris) gehören zur Sammlung *Der Neuen Gedichte Anderer Teil*. (KA I 1996: 835, 921, 963, 994).

Es fällt auf, dass die drei Gedichte der Neuen Gedichte-Sammlungen (aus Rilkes mittlerer Schaffensphase) innerhalb eines halben Jahres entstanden sind. „Der Schauende“ ist dagegen viel früher entstanden. Dieses Gedicht gehört zwar zum Frühwerk Rilkes, aber der programmatische Titel weist darauf hin, dass es gedanklich und stilistisch nicht sehr weit von den drei anderen Gedichten des Liederzyklus *Die Liebenden* entfernt ist. Es handelt sich in diesem Gedicht schon um das tiefe Schauen in das Innere der Dinge, das für das mittlere Werk Rilkes entscheidend war. Diese Art zu schauen hatte Rilke durch das gewaltige Landschaftserlebnis seiner Russlandreisen und auch durch seine weiteren Landschaftserlebnisse bei den Worpsweder Landschaftsmalern gelernt. Unter dem Einfluss der Plastik Rodins wurde es besonders vertieft (s. Kapitel 3).

Alle vier Gedichte des *Liebenden*-Zyklus sind von ihrer Form her unterschiedlich. Das „Liebes-Lied“ hat dreizehn asymmetrisch gereimte Verse. „Der Schauende“ hat fünf Strophen, die aus einer wechselnden Anzahl von gereimten Versen bestehen. „Die Liebende“ hat sechs Strophen. Die erste Strophe hat fünf, die übrigen Strophen haben vier gereimte Verse. „Der Tod des

Geliebten“ ist ein Sonett mit zwei Vierzeilern und zwei Dreizeilern. Auf die Form dieser Gedichte wird näher bei den Musikanalysen gegangen (s. Abschnitt 6.2.4). In diesem Abschnitt soll zunächst die Thematik und Bildlichkeit dieser Gedichte erörtert werden.

Obwohl diese vier Gedichte aus verschiedenen Kontexten im Werk Rilkes genommen sind, bilden sie im Liederzyklus Rautavaaras ihren eigenen Kontext. Die „roten Fäden“ des Zyklus dieser vier Gedichte sind Kunst, Liebe, Leben und Tod, die alle zentrale Motive bei Rilke sind. Die intertextuelle Spannung zwischen diesen vier Gedichten Rilkes ist aber nicht ebenso intensiv wie die zwischen den vier Gedichten verschiedener Dichter in Kaipainens Vertonung *Des Flusses Stimme* (s. Abschnitt 5.6). Das hat seinen Grund darin, dass die Textvorlage der letztgenannten Vertonung nur aus solchen Textausschnitten zusammengestellt ist, die einander besonders gut stützen. In dem Liederzyklus *Die Liebenden* dagegen sind vier Gedichte aus verschiedenen Sammlungen im Ganzen vertont.

Die drei ersten Verse des „Liebes-Liedes“ drücken sowohl den Wunsch nach Selbstbewahrung vor der Liebeserfahrung aus als auch das Bedürfnis, offen für andere Dinge zu bleiben. Zugleich implizieren diese Zeilen aber auch den Kontrast zwischen „Künstlernaufgabe und Liebeszuwendung“ (s. Stahl 1978: 219) aus, was sich eng an das Hauptthema der *Neuen Gedichte* – Kunst und Künstlerexistenz (Stahl 1978: 189; Bradley 1967: 21) – anschließt. Das Gedicht fängt mit zwei Fragen an.

1. Wie soll ich meine Seele halten, daß
  2. sie nicht an deine rührt? Wie soll ich sie
  3. hinheben über dich zu andern Dingen?
- (KA I: 450, Verse 1—3).

Hinter der ersten Frage steht laut Fülleborn die „Liebeslehre“ Rilkes „nach der die Liebenden einander nicht anrühren, sondern nur als ‚zwei Eisamkeiten ... schützen, grenzen und grüßen‘ dürfen“<sup>1</sup>. Das wird im neunten und zehnten Vers durch ein musikalisches Bild ausgedrückt. Der Einklang, „eine Stimme“ „aus zwei Saiten“, entsteht nicht durch Anrührung der Saiten, sondern durch einen „Bogenstrich“, also durch Anrührung von außen. Die zweite Frage setzt laut Fülleborn (1973: 106) eine Aufgabe voraus: der Dichter „empfindet es als Auftrag – die Seele ‚hinzuheben‘ zu den ‚andern Dingen‘, um sie in ihrem reinen Sein zu gestalten“. Das ist mit dem „Sagen“ der „Neunten Elegie“ verwandt. Beide gehen laut Fülleborn (1973: 107) aus der Existenzproblematik hervor. Diese Liebeslehre und das „Sagen der Dinge“ haben beide eine Rolle der Überlebenssuche (s. „Sagen“ im Abschnitt 5.6). Das dichterische Ich des „Liebes-Liedes“ will der Schwungung der Gefühlsbindung ausweichen und seine Seele vor diesem Erlebnis in Sicherheit bringen. Das kommt durch dichterische Bilder zum Ausdruck.

<sup>1</sup> Fülleborn 1973: 106 (Fülleborn zitiert Rilkes Brief an Franz Xaver Kappus 14. 5. 1904).



4. Ach gerne möcht ich sie bei irgendwas
  5. Verlorenem im Dunkel unterbringen
  6. an einer fremden stillen Stelle, die
  7. nicht weiterschwingt, wenn deine Tiefen schwingen.
- (KA I: 450, Verse 4—7).

Im „Liebes-Lied“ ist die Geliebte das Hindernis in dem Streben des dichterischen Ichs nach den „andern Dingen“ (Fülleborn 1973: 106; Bradley 1967: 26), die für den Künstler von Bedeutung sind. Das Schwingen ist ein zentrales dichterisches Bild in diesem Gedicht (Bradley 1967: 26). Es wird noch durch das musikalische Bild des Bogenstriches ausgedrückt. Durch den Bogenstrich werden die Saiten zum Schwingen gebracht. So ist das Bogenstrich-Bild zweifach motiviert (vgl. oben). Ich und Du sind von Anfang an im Einklang, aber im achten Vers verändert sich die Anrede. Die zwei Seelen werden zur Einheit „uns“ zusammengenommen. Diese Vereinigung wird durch das musikalische Bild des „Bogenstriches“ ausgedrückt.

8. Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
  9. nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
  10. der aus zwei Saiten *eine* Stimme zieht.
- (KA I: 450, Verse 8–10).

Die Fragen des elften und des zwölften Verses richten sich auf einen anonymen Gott. Sie fordern jedoch keine Antwort, sondern gehen eher von der leisen Hoffnung aus, dass es einen solchen „Spieler“ gibt. Diese Hoffnung ist eine Art uneigentlicher Antwort auf die zwei ersten Fragen am Anfang des Gedichtes, die den Schluss offen lässt.

11. Auf welches Instrument sind wir gespannt?
  12. Und welcher Spieler hat uns in der Hand?
  13. O süßes Lied.
- (KA I: 450, Verse 11–13).

Das „Liebes-Lied“ beginnt konkret mit einer Liebeserfahrung und wird am Ende in die kosmische Höhe gehoben. Die Erfahrung der Vereinigung wird im letzten Vers in „süßes Lied“ umgestaltet. Das „Liebes-Lied“ selbst wird zum Symbol der Kunst, obwohl es mit einem Konflikt zwischen der Kunst und der Liebeserfahrung anfängt (s. Bradley 1967: 27). „Süßes Lied“, Kunst setzt Alleinsein, eine „stille Stelle“ voraus.

Das „Liebes-Lied“ hat Berührungspunkte mit der „Neunten Elegie“, wie oben dargelegt. Mit dem Engel (in der vierten und fünften Strophe) weist auch „Der Schauende“ auf die *Duineser Elegien* hin. Das Schauen richtet sich in diesem Gedicht auf das menschliche Leben<sup>2</sup>. In den ersten drei Versen der ersten Strophe und in den ersten zwei Versen der zweiten Strophe werden ganz konkrete dichterische Bilder gegeben.

<sup>2</sup> Hippe 1961: 24. Hippes kurze Interpretation des Gedichtes „Der Schauende“ war der Ausgangspunkt der vorliegenden Analyse.

## 1. Strophe:

Ich sehe den Bäumen die Stürme an,  
 die aus laugewordenen Tagen  
 an meine ängstlichen Fenster schlagen,  
 und höre die Fernen Dinge sagen,  
 die ich nicht ohne Freund ertragen,  
 nicht ohne Schwester lieben kann.

## 2. Strophe:

Da geht der Sturm, ein Umgestalter,  
 geht durch den Wald und durch die Zeit,  
 und alles ist wie ohne Alter:  
 die Landschaft, wie ein Vers im Psalter,  
 ist Ernst und Wucht und Ewigkeit.  
 (KA I: 332).

Die letzten drei Verse der ersten Strophe weisen schon auf einen abstrakteren Sinngehalt des Gedichtes hin. Die letzten drei Verse der zweiten Strophe besagen, dass es sich nicht um ein bestimmtes zeitliches Ereignis handelt. Auch diese Verse drücken einen abstrakteren Sinn aus. Mit dem „Psalter“ ist hier das Buch der Psalmen gemeint (Engel in: KA I: 836). So antizipiert der Vergleich des zweitletzten Verses der zweiten Strophe den biblischen Gehalt der vierten Strophe. In der dritten Strophe wird das menschliche Ringen einem Ringen, das größer als das alltägliche Ringen ist, und gleich danach den Dingen selbst gegenübergestellt. Die Dinge stellen hier ein reineres Sein als das menschliche Leben dar (die letzten drei Verse unten).

## 3. Strophe:

Wie ist das klein, womit wir ringen,  
 was mit uns ringt, wie ist das groß;  
 ließen wir, ähnlicher den Dingen,  
 uns *so* vom großen Sturm bezwingen, -  
 wir würden weit und namenlos.  
 (KA I: 332).

In der vierten Strophe wird der Mensch dem Engel gegenübergestellt. Dadurch werden auch die ersten zwei Verse der dritten Strophe (oben) gedeutet.

## 4. Strophe:

Was wir besiegen, ist das Kleine,  
 und der Erfolg selbst macht uns klein.  
 Das Ewige und Ungemeine  
*will* nicht von uns gebogen sein.  
 Das ist der Engel, der den Ringern  
 des Alten Testaments erschien:  
 wenn seiner Widersacher Sehnen  
 im Kampfe sich metallen dehnen,  
 fühlt er sie unter seinen Fingern  
 wie Saiten tiefer Melodien.  
 (KA I: 332f).

„Das Ewige und Ungemeine“ ist der Engel, wodurch auf Jakobs Kampf mit dem Engel hingewiesen wird (1. Mose 32, 25–33). Laut Manfred Engel (in: KA I: 836) ist der Engel hier „Gestalt des elementaren Lebens, Personifizierung all dessen, was zu ‚groß‘ für uns ist“. Durch das alttestamentarische Engelbild

wird der Kontrast zwischen dem Menschen und dem Engel betont. Die Größe und Überlegenheit des Engels im Vergleich zum Menschen wird am Ende der vierten Strophe (letzte zwei Verse oben) mit dem musikalischen Bild unterstrichen. Die fünfte Strophe besagt, dass demjenigen, den dieser Engel überwindet und an den er sich schmiegt, die Siege nichts mehr bedeuten. Das Besiegen wird „das Kleine“ (s. Anfang der vierten Strophe). Er „geht gerecht und aufgerichtet / und groß“.

5. Strophe:  
 Wen dieser Engel überwand,  
 welcher so oft auf Kampf verzichtet,  
*der* geht gerecht und aufgerichtet  
 und groß aus jener harten Hand,  
 die sich, wie formend, an ihn schmiegte.  
 Die Siege laden ihn nicht ein.  
 Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte  
 von immer Größerem zu sein.  
 (KA I: 333).

„Der Schauende“ beginnt mit konkreten Bildern aus dem alltäglichen menschlichen Leben und wird durch das reinere Sein der Dinge in die kosmische Höhe des Engels gehoben. Die Tendenz vom Konkreten ins Kosmische ist den ersten zwei Gedichten („Liebes-Lied“ und „Der Schauende“) des Liederzyklus *Die Liebenden* Rautavaaras gemeinsam.

Das Gedicht „Die Liebende“ beginnt mit einer ganz konkreten Feststellung. Das Fenster, das die Liebende sieht, nachdem sie „sanft erwacht“ ist, ist aber zugleich ein Fenster zu ihrem Traum zurück (Berendt 1957: 312). So ist das Gedicht eigentlich ein Traumbild. Dieses Gedicht hat mit dem „Liebes-Lied“ die Grundstimmung gemeinsam; in „Liebes-Lied“ das Schwingen, in „Der Liebende“ das Schweben.

1. Strophe:  
 Das ist mein Fenster. Eben  
 bin ich so sanft erwacht.  
 Ich dachte, ich würde schweben.  
 Bis wohin reicht mein Leben,  
 und wo beginnt die Nacht?

2. Strophe:  
 Ich könnte meinen, alles  
 wäre noch Ich ringsum;  
 durchsichtig wie eines Kristalles  
 Tiefe, verdunkelt, stumm.  
 (KA I: 568).

Die letzten zwei Verse der ersten Strophe und die ersten zwei Verse der zweiten Strophe drücken laut Fülleborn (in: KA I: 994) den „Seelenzustand des Einsseins mit dem Ganzen der Welt vor der Begegnung mit dem ‚Schicksal‘ (4. Strophe, der letzte Vers)“ aus. Im Traum konnte die Liebende „meinen“: „alles / wäre noch Ich ringsum; / durchsichtig wie eines Kristalles / Tiefe,

verdunkelt, stumm“ (Berendt 1957: 312). Im Sternenbild der dritten Strophe kommt auch das „Einssein mit dem Ganzen der Welt“ zum Ausdruck.

3. Strophe:  
 Ich könnte auch noch die Sterne  
 fassen in mir; so groß  
 scheint mir mein Herz; so gerne  
 ließ es ihn wieder los

4. Strophe:  
 den ich vielleicht zu lieben,  
 vielleicht zu halten begann.  
 Fremd, wie niebeschrieben  
 sieht mich mein Schicksal an.

Im letzten Vers der dritten Strophe und in der vierten Strophe erscheint das eigentliche Thema des Gedichtes (Berendt 1957: 312), die verlassene Liebe, die als künstlerische Inspiration dient. Die Fremdheit und Unendlichkeit des Schicksals erscheint nicht als etwas Negatives. Das Bild der „duftenden Wiese“ impliziert eher eine positive Einstellung.

5. Strophe:  
 Was bin ich unter diese  
 Unendlichkeit gelegt,  
 duftend wie eine Wiese,  
 hin und her bewegt,

Die Hin- und Herbewegung des Grases symbolisiert die Hin- und Hergerissenheit der Liebenden in ihrer Liebessuchtsucht, zwischen „Bereitschaft zur Hingabe und Reserve“ (Stahl 1978: 226f). Die letzte Strophe drückt nicht mehr „Einsseins mit dem Ganzen der Welt“, sondern Bestimmtheit des Schicksals (letzte zwei Verse) aus. Zugleich kommt die verlassene Liebe zum Ausdruck.

6. Strophe:  
 rufend und bange,  
 daß einer den Ruf vernimmt,  
 und zum Untergange  
 in einem Andern bestimmt.

Die Liebende dieses Gedichts, das dichterische „Ich“, ist eine verlassene Liebende, die aus der Inspiration ihrer verlorenen Liebe gleich nach dem sanften Erwachen zu träumen, eigentlich zu dichten beginnt. Durch die Wirklichkeit („Das ist mein Fenster“.) geht sie in diesem Gedicht in die Traumbene und in die kosmische Dimension des „Einsseins mit dem Ganzen der Welt“ und kehrt am Ende in die Schicksalbestimmtheit zurück.

Laut Berendt (1957: 205) ist „Der Tod des Geliebten“ „ein verdichteter Nachklang des großen Gedichts ‚Orpheus. Eurydike. Hermes.‘“, wobei mit „Er“ Orpheus gemeint ist. Zugleich ist „Der Tod des Geliebten“ auch eine Vorwegnahme des Zyklus *Sonette an Orpheus*, der mit der Szene des singenden

Orpheus beginnt (s. Abschnitt 4.2). In „Der Tod des Geliebten“ sind zwei Motive, der Tod und die Liebe, miteinander verbunden. „Er“ (Orpheus) erlebt den Tod seiner Geliebten, was bildlich dargestellt wird. Dieses Bild (besonders der fünfte Vers) weist auf den Tod Eurydikes hin.

1. Vierzeiler:

Er wußte nur vom Tod was alle wissen:  
daß er uns nimmt und in das Stumme stößt.  
Als aber sie, nicht von ihm fortgerissen,  
nein, leis aus seinen Augen ausgelöst,

2. Vierzeiler:

hinüberglitt zu unbekanntem Schatten,  
und als er fühlte, daß sie drüben nun  
wie einen Mond ihr Mädchenlächeln hatten  
und ihre Weise wohlzutun:  
(KA I: 517).

„Er“ fühlt seine verstorbene Geliebte noch stark in seiner Erinnerung, was im ersten Dreizeiler dieses Sonetts zum Ausdruck kommt.

1. Dreizeiler:

da wurden ihm die Toten so bekannt,  
als wäre er durch sie mit einem jeden  
ganz nah verwandt; er ließ die andern reden

Aus diesem Grund glaubt „Er“ nicht, dass der Tod das Ende des Daseins bedeutet.

2. Dreizeiler:

und glaubte nicht und nannte jenes Land  
das gutgelegene, das immersüße –  
Und tastete es ab für ihre Füße.

Durch das Erinnern des dichterischen „Er“ (Orpheus) wird der Tod als Erleben ins Leben hineingenommen (s. Abschnitt 5.2, die Analyse des fünften der *Sonette an Orpheus*). Dadurch bildet das Gedicht „Der Tod der Geliebten“ in diesem Kontext, in dem Leben und Tod thematisiert werden, einen ausgewogenen Schluss.

## 6.2 Die Liebenden von Einojuhani Rautavaara

Einojuhani Rautavaara hat in seiner Vertonung zur „Ersten Elegie“ Rilkes (1993) das Motiv der Liebenden weggelassen. Zu diesem Thema hat er jedoch früher (1958–1959) einen ganzen Liederzyklus vertont. Thematisch hat er aus Rilkes Gedichten, „Liebes-Lied“, „Der Schauende“, „Die Liebende“ und „Der Tod des Geliebten“ einen logischen Kontext für seinen Liederzyklus *Die Liebenden* zusammengestellt, was seine Vertrautheit mit der Lyrik Rilkes noch

unterstreicht. Die gewählte Ordnung der Gedichte dieses Liederzyklus dient gut der Planung der musikalischen Dramaturgie. Der „rote Faden“ dieser Textvorlage läuft von der Existenzproblematik des Künstlers, vom Widerspruch zwischen Kunst und Liebe, durch das Ringen und Besiegen des menschlichen Lebens und durch die verlassene Liebende zum Tod des Geliebten. Trotz ihres konkreten Anfanges zielen die ersten zwei Gedichte auf die kosmische Dimension, die auch im dritten Gedicht noch anwesend ist, obwohl es mit der Fremdheit, Unendlichkeit und Unausweichlichkeit des Schicksals endet. Das vierte Gedicht bildet einen mythischen, ausgleichenden Epilog, der zugleich inhaltlich auf den früheren Liederzyklus *Fünf Sonette an Orpheus* hinweist.

Das schöne und zarte „Liebes-Lied“ wird durch dünne und zum größten Teil zarte Musik ausgedrückt. Nach den dynamischen Bezeichnungen des Komponisten wird nur das Bogenstrich-Bild etwas stärker durch die Musik hervorgehoben. „Der Schauende“, das längste dieser vier Gedichte, bildet musikalisch den emotionalen Höhepunkt dieses Liederzyklus. Die spätromantisch gefühlsbetonte Musik passt mit dem thematischen Verlauf des Gedichtes – aus dem menschlichen Leben mit Ringen und Besiegen durch das reinere Dasein der Dinge in die kosmische Höhe des Engels – zusammen. Das luftige Traumbild des Gedichtes „Die Liebende“ wird durch dünne, sogar im impressionistischen Sinne luftige und meist auch leise nuancierte Musik ausgedrückt. Diese Vertonung bildet als eine dichterisch-musikalische Einheit den Höhepunkt dieses Zyklus. Die erste und die dritte Vertonung sind musikalisch die zartesten dieser vier Vertonungen. Das stimmt damit überein, dass auch diese zwei Gedichte die immateriellsten in diesem Kontext sind. Trotz des starken („forte“) und etwas erregten („andante ma agitato“) Anfangs endet „Der Tod des Geliebten“ sehr leise und weich („pp“). Das stimmt mit dem Epilogcharakter des Gedichtes in diesem Kontext gut überein.

Im Notenblatt des Liederzyklus *Die Liebenden* (1993) schreibt Rautavaara über die Wahl dieser Gedichte:

Als ich zwei Jahre später [nach dem Vertonen des Zyklus *Fünf Sonette an Orpheus*] die gerade erlernte Zwölftontechnik auch auf die Liedkomposition anwenden wollte – vielleicht als Ausgleich gegen das streng geordnete Tongefüge dieser Technik – kam ich wieder auf Rilke zurück. Er schien mir eine meiner Musik verwandte Sprache zu sprechen. [Übersetzung von Heinrich Bremer].

Der Ausgangspunkt der Vertonung *Die Liebenden* ist also das Bestreben, die Zwölftontechnik auf eine Liedkomposition anzuwenden. Dafür wurden diese vier Gedichte Rilkes gewählt. In dem Sinne war diese Textvorlage nicht der Ausgangspunkt der Vertonung, sondern sie diente als Rahmen für eine angewandte, weniger strenge Verwendung der Zwölftontechnik. Das besagt, dass diese Kompositionstechnik auch nicht einzig und allein dominierte, sondern dass Rautavaara im Vertonungsprozess auch Raum für die Anregungen ließ, die aus dem Text entsprangen. Die emotionellen Aspekte dieser gefühlvollen Gedichte Rilkes scheinen eben den Anstoß zu der sehr reichhaltigen Harmonik dieses Liederzyklus gegeben zu haben.

Laut Rautavaara lässt sich die Harmonik des Liederzyklus *Die Liebenden* aus dem Gehalt von Rilkes Gedichten ableiten (s. Abschnitt 4.1). Das trifft aber nicht so detailliert zu, wie in den *Fünf Sonetten an Orpheus*. Die sehr abwechslungsreiche Harmonik drückt dagegen in ihrem ganzen Gewebe die emotionelle Atmosphäre der gefühlvollen Textvorlage aus. Insofern kann man sagen, dass die Textvorlage der Ausgangspunkt der Harmonik ist. Es passt auch gut zu den zentralen Bildern des „Schwingers“ („Liebes-Lied“) und „Schwebens“ („Die Liebende“), dass sich die Harmonik dieses Liederzyklus häufig verändert.

Die Harmonik vertritt nicht die eigentliche Atonalität, aber es sind auch keine bestimmten Tonarten zu erkennen. Die Harmonik baut zwar auf der Reihentechnik auf, die aber den musikalischen Verlauf nicht dominiert. Dieser Liederzyklus beinhaltet auch tonale Elemente, z. B. Akkorde mit Terzkonstruktion, was das Identifizieren der Zwölftonreihe besonders erschwert. Laut Rautavaara (telephonisches Interview am 3.12.2003) ist die Zwölftonreihe dieser Vertonung eine Art Ton- und Intervallvorrat, aus dem zunächst die Textur der Begleitung gebildet wurde.

Über seine Kompositionstechnik schreibt Rautavaara:

Die Kompositionstechnik erinnert an die in meinen späteren Opern angewandte Methode: Aus den Tonreihen entsteht unter Verwendung sogenannter Interpolation ein vielstimmiges Gewebe (Rautavaara 1993:). [Übersetzung von Heinrich Bremer].

Mit der sehr frei angewandten Reihentechnik ist dieser Liederzyklus auf seine eigene sehr expressive Weise eher ein Nachfolger der chromatischen Spätromantik. Es scheint, dass sich das musikalische Gewebe *Der Liebenden* mit seiner „expressiven Dodekaphonie“ (so Rautavaara 1993), mit seinen Interpolationen und tonalen Elementen eher innermusikalisch organisch entfaltet, jedoch nicht in einem so detaillierten Verhältnis zum Text wie die Thematik und Harmonik in den *Fünf Sonetten an Orpheus*. Das wird auch dadurch unterstützt, dass die Gesangslinie unabhängig von der Zwölftonreihe auf den Akkorden des Klaviersatzes aufbaut (s. auch die Gesangslinie in der Vertonung *Die erste Elegie*, Abschnitt 5.5). So bilden die Singstimme und der Klaviersatz eine ausgewogene Einheit. In diesem Sinne ist dieser Liederzyklus auch ein echter Nachfolger des deutschen romantischen Liedes, wie das auch für Rautavaaras *Fünf Sonette an Orpheus* gilt.

### 6.2.1 Über den Vokalpart im Verhältnis zum Text

Der Vokalpart des ganzen Zyklus verläuft diatonisch. Sie enthält nur wenige chromatische Halbtonstufen<sup>3</sup>, die aber im temperierten System nicht von

<sup>3</sup> Einem musiktheoretisch kompetenten Leser sind die Begriffe der diatonischen und chromatischen Tonstufe bekannt. Für andere Leser sollen diese Begriffe hier erläutert werden. Alle Ganz- oder Halbtonstufen, deren Töne in die nebeneinanderliegenden Stellen im Tonsystem eingetragen werden, bilden diatonische Ganz- oder Halbtonstufen; z. B. dis-eis, eis-fisis. Ein Ton und seine chromatische Umgestaltung bilden eine chromatische Halbtonstufe; z. B. f-fis, gis-

besonderer Bedeutung sind. Es gibt in der Singstimme auch ziemlich wenig verminderte und übermäßige Intervalle, die in der atonalen Musik und ganz besonders in der dodekaphonischen Musik die üblichsten Intervalle sein sollten. So ist der Vokalpart im Bezug auf die abwechslungsreiche Harmonik sehr liedhaft und hinsichtlich des Textes sehr ausdrucksvoll, wodurch sich diese vier Vertonungen eher zur expressiven Nachfolgerschaft der Spätromantik als zur eigentlichen Dodekaphonie zählen lassen. Diese Lieder sind nicht atonal in der engsten Bedeutung des Wortes, aber auch nicht tonal im eigentlichen Sinne der Tonalität, weil sie keine traditionellen tonalen Funktionen haben.

Man kann annehmen, dass die wenigen verminderten und übermäßigen Intervalle der Singstimme im Kontext dieses Liederzyklus eine besondere Rolle spielen, wenn auch der Vokalpart auf der Harmonik aufbaut. Laut Ernst Kurth fungieren die verminderten und übermäßigen Intervalle in Johann Sebastian Bachs melodischer Polyphonie als Steigerungsmittel: „Die übermäßigen und verminderten Intervalle erzeugen stets den Charakter des Erregten im Melodischen, bringen etwas Eckiges in die Zeichnung“ (Kurth 1948: 254). Auf entsprechende Weise können diese Intervalle auch im Vokalpart dieser Vertonungen etwas Ähnliches hervorbringen, auch in ihrem Verhältnis zum Text. Es zeigt sich, dass sich diese Intervalle hinsichtlich des Textes an signifikativ wichtigen Stellen befinden. Durch solche dissonanten Sprünge geht die Singstimme einige Male zu bedeutungsstarken Versen über. Auf diese Weise werden in „Liebes-Lied“ zwei wichtige dichterische Bilder des Gedichtes hervorgehoben. Der letzte Ton des vorangehenden Verses und der erste Ton des Verses „an einer fremden stillen Stelle“ bilden die übermäßige Quarte  $c^1$ - $fis^1$  (Takte 20–21). Der letzte Ton des vorangehenden Verses und der erste Ton des Verses „der aus zwei Saiten *eine* Stimme zieht“ bilden die verminderte Quinte  $a^1$ - $es^2$  (Takte 38–39, s. Abschnitt 6.2.2 Beispiel 1).

Entsprechende Stellen gibt es auch in den drei anderen Vertonungen. In der zweiten Vertonung („Der Schauende“) wird dem Vers „und alles ist wie ohne Alter“, der Zeitlosigkeit zum Ausdruck bringt, besonderer Nachdruck dadurch verliehen, dass dem ersten Wort „und“ die übermäßige Sexte  $cis^2$ - $es^1$  in der Singstimme vorangeht (Takte 26–27). In derselben Vertonung wird auch das musikalische Bild Rilkes am Ende der vierten Strophe („wie Saiten tiefer Melodien“) durch die verminderte Quarte  $dis^1$ - $g^1$  zwischen den zwei letzten Worten des Verses unterstrichen (Takte 82–83). Die musikalische Wiederholung der Worte „wie“ und „Melodien“, die an sich dieses Bild stark unterstreicht, fängt mit derselben verminderten Quarte aber eine Oktave höher  $dis^2$ - $g^2$  an (Takte 84–85). Der dritte Vers der fünften Strophe, den auch Rilke selbst nachdrücklich mit Kursivschrift beginnt („*der* geht gerecht und aufgerichtet“), bildet mit seinem Anfangston zum letzten Ton des vorangehenden Verses die verminderte Quarte  $d^2$ - $ges^2$  (Takte 94, 97). Das Wort „aufgerichtet“ wird noch durch die verminderte Terz  $des^2$ - $h^1$  (Takt 99) zwischen den zwei ersten Silben betont. Der folgende Vers („und groß aus jener harten Hand“), beginnt mit der

---

gisis. Die Töne einer chromatischen Halbtonstufe befinden sich beide entweder in einer Tonlinie oder zwischen zwei Tonlinien. (s. Yrjö Oksala 1975. *Musiikin perusteet I Nuottikirjoitus*. Helsinki. Fazer, 52f.).



verminderten Septime  $e^1\text{-des}^2$  zwischen den zwei ersten Worten (Takte 100–101). Darin geht es um die Hand des Engels.

In der Vertonung „Die Liebende“ gehen den letzten drei Versen der ersten Strophe verminderte Intervalle in der Singstimme voran: den zwei ersten dieser Verse die verminderten Sexten ( $\text{des}^2\text{-fis}^1$  und  $\text{fis}^1\text{-des}^2$  / Takte 7–8, 10–11) symmetrisch und dem dritten Vers die verminderte Quarte  $\text{des}^2\text{-a}^1$  (Takt 14). Am Beginn dieser Verse erklingt im Klaviersatz sowohl in der Diskant- als auch in der Bassklaviatur jedesmal der Tritonus (s. Abschnitt 6.2.3 Beispiel 11). Diese Verse beginnen das Traumbild der eben Erwachenden, und ihre schwebende Stimmung wird durch Dissonanzen hervorgehoben. Am Anfang des dritten Verses der zweiten Strophe wird die Durchsichtigkeit des Traumbildes durch die übermäßige Oktave  $c^1\text{-cis}^2$  in der Singstimme angedeutet (Takt 24, s. Abschnitt 6.2.3, Beispiel 12). Die Singstimme geht durch die verminderte Oktave  $\text{des}^2\text{-d}^1$  (Takte 61–62) zum zweiten Vers der fünften Strophe über, in dem die Unendlichkeit des Schicksals zum Ausdruck kommt. Nach dem Sprung der übermäßigen Sekunde  $a^1\text{-h}^1$  (Takt 65–66) beginnt der letzte Vers der fünften Strophe mit der „Hin- und Herbewegung“ der Liebenden. Auch in der letzten Strophe werden der zweite und der letzte Vers von verminderten Intervallen eingeleitet: zum Vers „dass einer den Ruf vernimmt“ erfolgt der Übergang durch die verminderte Sexte  $\text{des}^2\text{-fis}^1$  (Takte 71–72) und zum Vers „in einem Andern bestimmt“ durch die verminderte Quarte  $\text{des}^2\text{-a}^1$  (Takt 78), wodurch die Bestimmtheit des Schicksals nachdrücklich zum Ausdruck kommt.

In der vierten Vertonung „Der Tod des Geliebten“ beginnen zwei Verse nach dem Sprung der übermäßigen Intervalle in der Singstimme. Von diesen Fällen wird weiter unten die Rede sein. Die verminderten und übermäßigen Intervalle an bestimmten Stellen am Beginn der Verse lassen sich einerseits durch die musikalische Form der Vertonungen erklären. Andererseits stimmen auch diese Intervalle der Singstimme damit überein, dass der ganze Vokalpart aus den Tönen des Klaviersatzes gebildet ist. Aber interessanterweise passen die verminderten und übermäßigen Intervalle mit den signifikativ wichtigen Textstellen zusammen.

Auch diejenigen verminderten und übermäßigen Intervalle der Singstimme, die an Versübergängen auftreten, befinden sich an signifikativ zentralen Stellen. So werden in der ersten Vertonung „Liebes-Lied“ z. B. „dich zu andern Dingen“ und „im Dunkel“ hervorgehoben. An beiden Stellen erscheinen sowohl verminderte als auch übermäßige Intervalle: zwischen „dich“ und „zu“ die verminderte Terz  $\text{des}^2\text{-h}^1$  (Takt 10), von „andern“ zu „Dingen“ die übermäßige Quarte  $g^1\text{-des}^1$  (Takt 11), bei „im Dunkel“ die übermäßige Sekunde  $g^1\text{-a}^1$ , unmittelbar gefolgt von der verminderten Quinte  $a^1\text{-dis}^1$  (Takte 17–18). So wird das dichterische Bild einer dunklen Stelle durch Dissonanz besonders hervorgehoben. Durch die verminderte Quinte  $b^1\text{-e}^1$  (Takte 41–42, Abschnitt 6.2.2 Beispiel 1) zwischen den nacheinanderfolgenden Worten „eine“ und „Stimme“ wird die von Rilke kursiv betonte Stelle auch musikalisch betont. Bei der Wiederholung des letzten Verses „O süßes Lied“, die schon an sich diesem Vers besonderen Nachdruck verleiht, erscheint die übermäßige Quarte  $g^1\text{-c}^2$  (Takt 58).

In der zweiten Vertonung („Der Schauende“) werden einige Verse mit übermäßiger Quarte beendet: „Ich sehe den Bäumen die Stürme an“ (1. Vers der 1. Strophe / Takte 5–6), „geht durch den Wald und durch die Zeit“ (2. Vers der 2. Strophe / Takte 25–26). Beide Verse drücken den Sturm aus. Die aufsteigenden übermäßigen Quartan (im ersten Fall  $c^2\text{-fis}^2$ , im zweiten Fall  $g^1\text{-cis}^2$ ) am Ende dieser Verse fungieren gewissermaßen als musikalisches Ausrufezeichen. Beim ersten Vers der dritten Strophe („Wie ist das klein, womit wir ringen“) erscheint die übermäßige Quarte  $des^1\text{-g}^1$  zwischen den zwei letzten Worten (Takte 43–44). Beim zweiten Vers der fünften Strophe („welcher so oft auf Kampf verzichtet“) fällt die übermäßige Quarte  $as^1\text{-d}^2$  (Takte 93–94) auf die zwei ersten Silben des Wortes „verzichtet“. Diese Verse gehören signifikativ zusammen. Der erste dieser Verse behandelt das menschliche Ringen, während der letztere den Verzicht auf den Kampf zum Ausdruck bringt.

Auch einzelne bedeutungsschwere Worte werden in der zweiten Vertonung durch verminderte Intervalle ausgedrückt: „ein Vers (im Psalter“) im vierten Vers der zweiten Strophe, „und Ewigkeit“ im letzten Vers derselben Strophe. An beiden Stellen erscheint die verminderte Septime: bei „ein Vers“  $b^1\text{-cis}^1$  (Takte 31–32), zwischen „und“ und „E(wigkeit)“  $cis^1\text{-b}^1$  (Takte 34–35). Im letzten Vers der dritten Strophe „wir würden weit und namenlos“ befindet sich die verminderte Oktave  $d^2\text{-dis}^1$  zwischen den Worten „weit“ und „und“ (Takte 56–57). Es geht hier um das höhere Sein der Dinge. Am Anfang der fünften Strophe wird „dieser Engel“ durch die übermäßige Quinte  $cis^2\text{-f}^1$  beim Wort „dieser“ nachdrücklich betont (Takt 90).

In der dritten Vertonung („Die Liebende“) wird das letzte Wort des ersten Verses der zweiten Strophe („alles“) durch die vorangehende sinkende verminderte Oktave  $des^2\text{-d}^1$  besonders betont (Takte 22–23, s. Abschnitt 6.2.3 Beispiel 12). Dadurch wird auch die Durchsichtigkeit des ganzen Traumbildes unterstrichen. Der erste und der zweite Vers der vierten Strophe, („den ich vielleicht zu lieben, / vielleicht zu halten begann“) sind ähnlich vertont. In beiden Versen ist die übermäßige Quarte  $ges^1\text{-c}^1$  so platziert, dass das Wort vielleicht besonders betont wird (Takte 45, 47–48). An dieser Stelle tritt eben das eigentliche Thema des Gedichtes, die verlassene Liebe, zum Vorschein.

In der vierten Vertonung „Der Tod des Geliebten“ werden die Anfangsworte des dritten Verses („Als aber sie“) wiederholt. Beim zweiten Mal wird das Wort „sie“ auch dadurch betont, dass zwischen „aber“ und „sie“ die übermäßige Quinte  $h^1\text{-es}^1$  anfällt (Takte 9–10). Am Ende desselben Verses wird das Wort „fortgerissen“ mit der übermäßigen Quinte  $f^1\text{-cis}^2$  (Takte 10–11) zwischen den zwei mittleren Silben des Wortes betont. Im zweiten Vers des zweiten Vierzeilers werden die Worte „er fühlte“ durch die übermäßige Quarte  $g^1\text{-cis}^2$  hervorgehoben (Takte 19–20). Der dichterische „Er“ (Orpheus) fühlt seine tote Geliebte in seiner Erinnerung. Zu dieser Erinnerung gehört im folgenden Vers „ihr Mädchenlächeln“, wobei bei „ihr“ die verminderte Quinte  $e^2\text{-ais}^1$  erscheint (Takte 23–24). Dazu erfolgt die Überleitung zum letzten Vers dieses Vierzeilers durch die übermäßige Sekunde  $f^1\text{-gis}^1$  (Takt 25). Das Todesbild wird im ersten Dreizeiler fortgesetzt, dessen erster Vers nach der Klavierpassage von zwei Takten eine übermäßige Quarte höher in der

Singstimme beginnt (Takte 27–30). Der dichterische „Er“ glaubt also nicht, dass der Tod das Ende des Daseins bedeutet. Das wird durch die übermäßige Quinte  $h^1\text{-es}^1$  zwischen „glaubte“ und „nicht“ unterstrichen (Takte 37–38).

Die verminderten und übermäßigen Intervalle der Singstimme scheinen als eine Art Entfremdungseffekt in dem sonst so liedhaften Vokalpart zu fungieren. Das scheint ein Mittel zum Hervorheben der zentralen dichterischen Bildlichkeit zu sein. Eine entsprechende Motivtechnik wie das orphische Motiv und seine Ableitungen in den *Fünf Sonetten an Orpheus* Rautavaaras gibt es im Liederzyklus *Die Liebenden* nicht. Das stimmt damit überein, dass die intertextuelle Bindung zwischen den ersten fünf der *Sonette an Orpheus* viel enger ist als die zwischen diesen vier Gedichten aus seinen verschiedenen Gedichtsammlungen. Angesichts der Kompositionstechnik dieses Zyklus wären solche wiederholt erscheinenden Motive auch unangebracht.

### 6.2.2 Zu den signifikanten Eigenschaften der Harmonik im Vergleich zu den *Fünf Sonetten an Orpheus*

Obwohl die traditionellen Tonartencharakteristiken in den *Fünf Sonetten an Orpheus* und auch in der Vertonung *Die erste Elegie* interessanterweise eine Rolle zu spielen scheinen, glaubt Rautavaara nicht an irgendwelche abbildende Funktionen der Tonarten (telephonisches Interview am 3.12.2003). Bewusst hat er mit Tonartencharakteristiken nicht gearbeitet. Noch weniger als die mittelalterlichen Kirchentonarten und die traditionelle funktionale Tonalität kann die funktionslose Atonalität oder gar eine bestimmte Zwölftonreihe und die dodekaphonische Stimmführung außermusikalische Charakteristiken besitzen und durch sie im Verhältnis zum Text signifikant werden.

Es stellt sich heraus, dass auch das genaue Identifizieren der Tonreihen für die Fragestellung dieser Arbeit, das Verhältnis von Wort und Ton, nicht aufschlussreich ist. Wegen der Interpolationen und der tonalen Elemente kann es zur Reihe jeder der vier Vertonungen auch mehrere mögliche Variationen geben. Welche wäre im Verhältnis zum Text und seinen Signifikaten die richtige Reihe. Das Identifizieren der Zwölftonreihen wäre dagegen zentral für eine reine Musikanalyse in einer Untersuchung, die die stilistische Entwicklung betrifft. Hier geht es jedoch nicht um Stilanalyse.

Die Musik des Liederzyklus *Die Liebenden* drückt in ihrer Ganzheit die Signifikate der Gedichte aus. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Harmonik kein detaillierteres Verhältnis zum Text hätte. Durch die Veränderungen der Harmonik werden Signifikate der Gedichte hervorgehoben. Aber erst durch die mehrfache Verwendung einer bestimmten Veränderung der Harmonik an bestimmten ähnlichen Textstellen könnte diese Veränderung im Verhältnis zum Text signifikant werden. In diesem Sinne kann man im Kontext dieser vier Lieder über eine signifikante Eigenschaft der Harmonik nicht sprechen. Aber der Vergleich zum Liederzyklus *Fünf Sonette an Orpheus* zeigt, dass es hinsichtlich der signifikanten Eigenschaften der Harmonik einige Gemeinsamkeiten zwischen diesen zwei Zyklen geben kann. Der Liederzyklus *Die Liebenden* bildet kein ebenso einheitliches Ganzes, wie der Zyklus *Fünf*

*Sonette an Orpheus* mit dem orphischen Motiv und seinen Ableitungen und mit der ganzen aus diesen Elementen entstandenen Harmonik. Die „expressive Dodekaphonie“ stellt jedenfalls zwischen den einzelnen Vertonungen des Zyklus *Die Liebenden* eine Kohärenz her, ebenso wie in *Des Flusses Stimme* von Kaipainen die sehr dissonante Harmonik.

Die einzelnen Vertonungen *Der Liebenden* zeigen jedoch nachbildende Eigenschaften der Harmonik im Verhältnis zu den Signifikaten der Gedichte. Von Tonmalerei kann man jedoch nicht sprechen. Ein anschauliches Beispiel dafür ist das Bogenstrich-Bild in „Liebes-Lied“. Neben der Singstimme, die aus den Tönen der Harmonik gebildet ist, verläuft im Klaviersatz ein eigenständiges Thema („espressivo, mf“) eben bei den Worten „der aus zwei Seiten eine Stimme zieht“. (s. Beispiel 1).

Beispiel 1. „Liebes-Lied“ Takte 38–45 (Rautavaara 1993: 6f).

Das espressivo-Thema beginnt in der Tenorstimme des Klaviersatzes und geht durch die Altstimme (s. die kurze gebrochene Linie) in die Sopranstimme (im ersten Takt des unteren Notensystems) über, wie die Phrasierung auch zeigt. Bei den Worten „Stimmen zieht“ vereinigen sich schließlich die Singstimme und das espressivo-Thema, die dabei in der obersten Stimme des Klaviersatzes verläuft.

Das reinere Sein der Dinge („ließen wir, ähnlicher den Dingen“), in der dritten Strophe des Gedichtes „Der Schauende“ kommt auch durch eine deutliche Veränderung der Harmonik zum Ausdruck. Bei diesem Vers ist die Musik sehr dünn. Die Singstimme wird nur von den Diskantstimmen des

Klaviersatzes begleitet. Dies ist die einzige Stelle in diesem Liederzyklus, wo die Bassstimmen des Klaviersatzes völlig schweigen. (s. Beispiel 2).

Beispiel 2. „Der Schauende“ Takte 49–52 (Rautavaara 1993: 13f).

Ein hervorragendes Beispiel ist auch das Engel-Bild der vierten Strophe und der ersten Hälfte der fünften Strophe im Gedicht „Der Schauende“: „Das ist der Engel, [...] wie Saiten tiefer Melodien [...] Wen dieser Engel [...] jener harten Hand“ (s. Abschnitt 6.2.4). In der Vertonung wird dieser Textabschnitt mit den zwei ersten Strophen verbunden, die mit ganz konkreten dichterischen Bildern anfangen, aber in denen auch schon auf einen abstrakteren Sinngehalt hingewiesen wird. Hinsichtlich der Thematik und Harmonik sind diese zwei Abschnitte ähnlich vertont. Der Engel-Abschnitt verläuft nur eine kleine Sekunde höher. Es handelt sich um die Form der Vertonung, aber was die Harmonik betrifft, bezeichnet die musikalische Steigerung den abstrakteren Sinngehalt. Daran lässt sich auch erkennen, dass der Komponist die Bedeutung des Engel-Bildes wirklich nachvollzogen hat.

Die Steigerung der Tonhöhe erweist sich aber im Kontext der zwei in dieser Arbeit analysierten Liederzyklen Rautavaaras als signifikant. Die Steigerung der Tonhöhe signifiziert eine in der Textvorlage durchgeführte Abstrahierung auch im Liederzyklus *Fünf Sonette an Orpheus*. Am Ende der ersten Vertonung entspricht die Steigerung der Tonhöhe der Abstraktion von dem metaphorischen „steigenden Baum“ bis zum abstrahierten Ausdruck „Tempel im Gehör“: im 1. Takt Auftreten von des, im letzten Takt der terzenlose d-Moll-Dreiklang (s. Rautavaara 1969: 3, 6). In der zweiten Vertonung verläuft die Wiederholung der Takte 4–10 in den Takten 35–42 eine ganze Tonstufe höher. Diese Erhöhung der

Tonstufe stimmt mit der Abstraktion des Schlafbildes überein. Dabei wird der Schlaf im dichterischen Text mit dem Tod gleichgestellt und dadurch abstrahiert. Sowohl der Schlaf als auch der Tod signifizieren im zweiten Sonett eine höhere Stufe des Daseins (s. Rautavaara 1969: 7ff). In der dritten Vertonung wird das abstrahierte orphische Singen im Vergleich zum „Aufsingen“ mit demselben Motiv, aber eine Oktave höher ausgedrückt. (s. Abschnitt 5.3.1.1 Beispiele 18 und 19, Rautavaara 1969: 12).

Wenn man bei diesen vier Vertonungen irgendwie von Tonmalerei sprechen kann, so handelt es sich deutlich um ein paar Stellen. Die zweitiefsten Töne des Zyklus erklingen in der ersten Vertonung, vom Ende des sechsten Verses bis zum Ende des siebenten Verses („die / nicht weiterschwingt, wenn deine Tiefen schwingen“). Dabei erklingt in der Bassklaviatur die Oktave Es-Es<sub>1</sub> (s. Beispiel 3).

Beispiel 3. „Liebes-Lied“ Takte 22–28 (Rautavaara 1993: 5f).

The image shows a handwritten musical score for 'Liebes-Lied' Takte 22-28. The score is written on two systems of staves. The first system contains measures 22-24, and the second system contains measures 25-28. The lyrics are: 'FREMDEN, STILLEN STELLEN, DIE NICHT WEITERSCHWINGT, WENN DEINE TIEFEN SCHWINGEN.' The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'Poco'. The bass line features several low notes, including a prominent low E in the final measure of the second system.

Ein tiefer Ton als musikalische Entsprechung zu einer Textstelle, in der von Schwingung die Rede ist, erscheint aber bei Rautavaara hier nicht zum ersten Mal. Diese Stelle ist damit zu vergleichen, dass in der ersten Vertonung des Liederzyklus *Fünf Sonette an Orpheus* eben beim Wort „beben“ die Oktave E-E<sub>1</sub> mit halben Noten erscheint (s. Rautavaara 1969: 6). Je tiefer der Ton ist, desto größer ist die Schwingung (die Wellenlänge) des Tones. Dadurch lassen sich diese tiefen abbildenden Töne an eben diesen Stellen erklären. Das Schwingen

und Beben wird auf diese Weise musikalisch sehr treffend ausgedrückt. So erweist sich auch die tiefe Tonlage im Kontext dieser zwei Liederzyklen Rautavaaras als signifikant. Das wird noch dadurch unterstützt, dass das tiefe „Brüllen“ der Tiere im ersten der *Fünf Sonette an Orpheus* auch klanglich von den etwas höheren Tiergeschreistimmen „Schrei“ und „Geröhr“ durch die besonders tiefe Bassstimme im Klaviersatz (D<sub>1</sub>) unterschieden wird (s. Rautavaara 1969: 5).

Der tiefste Ton des Liederzyklus *Die Liebenden* befindet sich in der vierten Vertonung am Anfang des ersten Verses des ersten Dreizeilers: „da wurden ihm die Toten so bekannt“. Das tiefe Cis<sub>1</sub> ganz zu Anfang des Verses drückt musikalisch die Totenwelt aus, in die die Geliebte wie Eurydike im Orpheus-Mythos treten musste (Beispiel 4).

Beispiel 4. „Der Tod des Geliebten“ Takte 29–30 (Rautavaara 1993: 30).

The image shows a handwritten musical score for two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. The time signature is 3/4, and the tempo is marked as quarter note = 60. The piano part is marked 'poco stringendo'. The lyrics 'DA WUR-DEN IHM DIE' are written under the vocal line. The piano part includes dynamics like 'mp', 'p', and 'cresc.'. There are also some markings like '3' and '7' in the piano part.

Zu der tiefen Tonlage an dieser Stelle ist zu bemerken, dass auf dieselbe Weise auch im ersten der *Fünf Sonette an Orpheus* etwas Tiefes ausgedrückt wird. Durch das in vier Oktaven erklingende Des ist das erste Vorkommen des orphischen Motivs tief und fest im Klaviersatz, wie ein Baum in der Erde, eingewurzelt (s. Beispiel 5).

Beispiel 5. Das erste der *Fünf Sonette an Orpheus* Takte 1–3 (Rautavaara 1969: 3).

The image shows a handwritten musical score for two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. The time signature is 4/4. The piano part is marked 'f'. The lyrics 'Da stieg ein Baum.' are written under the vocal line. The piano part includes dynamics like 'f' and 'al'. There are also some markings like 'f' and 'al' in the piano part.

Die Wiederholung der acht ersten Takte im dritten Abschnitt dieser Vertonung beginnt dagegen nicht tief mit ganzen Tönen in Oktaven, sondern direkt mit dem orphischen Motiv. Bei der Wiederholung geht es nicht mehr um die klangliche Einwurzelung des Baumes, doch wird durch sie der abbildende Charakter der tiefen Töne am Anfang der Vertonung unterstützt. Aber im ganzen erweist sich die tiefe Tonlage im Kontext dieser zwei Liederzyklen als signifikant.

Beim letzten Vers der vierten Vertonung „Der Tod des Geliebten“ („Und tastete es ab für ihre Füße“) verlaufen eben bei den Worten „tastete es ab“ alle Stimmen, sowohl die Singstimme als auch alle Stimmen des Klaviersatzes, abbildend abwärts (s. Beispiel 6).

Beispiel 6. „Der Tod des Geliebten“ Takte 42–47 (Rautavaara 1993: 31).

The image shows a handwritten musical score for two systems. The first system is for measures 42-47. It is in 3/4 time, marked 'Poco più mosso' with a tempo of 52. The vocal line has the lyrics 'UND TAS-TE-TE ES AB FÜR IH-RE'. The piano accompaniment features a descending bass line and a triplet of eighth notes in the right hand. The second system continues the vocal line with 'FÜS-SE' and '... TAS-TE-TE ES'. The piano accompaniment continues with a descending bass line and a triplet of eighth notes in the right hand.

Bei der Wiederholung der Worte „tastete es ab“ kommt dieses Absteigen der Stimmen nicht wieder vor. Dabei wechseln in der Bassklaviatur C und D, wodurch das Tasten musikalisch bezeichnet wird. Die wichtige Rolle dieser Töne wird durch die Phrasierung hervorgehoben. Auch die Wiederholung an sich unterstreicht den letzten Vers. Im ganzen wird die Totenwelt hier leise aber jedoch nachdrücklich musikalisch ausgedrückt.

Dieser Abstieg der Stimmen ist damit zu vergleichen, dass auch in der vierten Vertonung des Liederzyklus *Fünf Sonette an Orpheus* der absteigende Verlauf der Bassstimme an einer entsprechenden Stelle, beim Wort „tretet“ beginnt (s. Rautavaara 1969: 13). Auch dort bezieht sich der Abstieg auf eine



Bewegung: die der geheimnisvollen „Tiere“ (s. Rautavaara 1969: 4). Der leise Abstieg des Achtelmotivs der Bassstimme bildet klanglich die Bewegung der geheimnisvollen „Tiere“ des zweiten Vierzeilers (Takte 17–23) ab. Aber zugleich verknüpft sich dieser Abstieg mit der entstehenden Stille: „Tiere aus Stille ... in sich so leise waren“. Letztlich senkt sich die Stille abbildend („leise waren“) mit den absteigenden Quartensprüngen der Singstimme (Takt 24). Dabei verwandelt sich selbst das Motiv der vier aufsteigenden Achtelnoten in eine absteigende Tonfolge.

Beispiel 7. Das erste der *Fünf Sonette an Orpheus* Takt 24 (Rautavaara 1969: 5).

Die tiefste Tonlage der ersten Vertonung der *Fünf Sonette an Orpheus* und des ganzen Liederzyklus kommt am Ende des ersten Abschnittes (am Ende des ersten Vierzeilers) nach dem Wort „Wandlung“ vor. Im Klaviersatz erklingt nach dem langen Abstieg der Bassstimme H<sub>2</sub>, die drittunterste Taste der Klaviatur. Der lange Abstieg und die musikalische Tiefe signifizieren zugleich die durch den orphischen Gesang hervorgerufene Stille und die tiefe Stimmung des Wandlungsprozesses, die durch das Schweigen entsteht (s. Rautavaara 1969: 3ff). So hat der absteigende Verlauf der Stimmen zwei Funktionen im Verhältnis zum Text und wird dadurch zweifach signifikant.

Das Sternenbild der dritten Strophe des Gedichts „Die Liebende“ wird auf eine besondere Weise durch eine Veränderung der Harmonik ausgedrückt. In der Vertonung herrscht im dritten Abschnitt (3. Strophe) in fünf Takten die Quinte f-c und in drei Takten ihre Umkehrung, die Quarte c-f, mit Viertelnoten vor, wobei die zwei weiteren Stimmen mit halben Noten verlaufen (in zwei Takten auch ganze Noten in den Bassstimmen). Innerhalb dieser acht Takte heben sich vier Takte deutlich von den anderen ab. Durch die Triolen dieser vier Takte werden die Silben „Ster-“, „mir“, „scheint“, „wie“ hervorgehoben. Diese Triolen sind die einzigen im Klaviersatz dieser Vertonung. In der Singstimme erscheinen zwar einige weitere Triolen, die aber deutlich aus dem Metrum der Worte abzuleiten sind (s. Beispiel 8).

Beispiel 8. „Die Liebende“ Takte 32–43 (Rautavaara 1993: 23).

Handwritten musical score for "Die Liebende" (Takte 32–43). The score is in 3/4 time and consists of three systems. Each system has a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "ICH KÖNN-TE AUCH NOCH DIE STER-NE FAS-SEN IN MIR ; SO GROSS SCHEINT MIR MEIN HERZ ; SO GER-NE LIESSES IHN WIE- DER LOS ,". The score includes dynamic markings (mp, cresc., f, mf, p), articulation (accents), and phrasing slurs. The piano accompaniment features complex textures with triplets and various chord voicings.

In den vier abweichenden Takten erscheint die Quinte d-a, die sonst in dieser Vertonung nicht so nachdrücklich vorkommt, nur vorläufig wegen der Stimmführung des ersten und des vierten Abschnittes. So unterstützt auch dieses Intervall den Gehalt dieser Takte. Es scheint, dass der Komponist mit dieser Veränderung der Harmonik eben die kosmische Atmosphäre der Sterne hat hervorheben wollen.

Die Fremdheit des Schicksals wird in der dritten Vertonung musikalisch deutlich durch die reine Quinte h-fis<sup>1</sup> hervorgehoben. Sonst erscheint dieses Intervall im Klaviersatz nur einmal am Ende der Vertonung. Diese Quinte hält sechs Takte an. Danach erklingt ihre Umkehrung, die reine Quarte fis<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>, noch zwei weitere Takte lang. Die weiteren Stimmen verlaufen mit Ganztonstufen. Diese Stimmführung ist der ganzen dritten Vertonung eigen. Zwischen den

Oktaven der Bassstimmen und der Altstimme entstehen reine Quinten, erweitert durch eine Oktave und zwei Oktaven (s. Beispiel 9).

Beispiel 9. „Die Liebende“ Takte 48–58 (Rautavaara 1993: 24).

Handwritten musical score for "Die Liebende" (Takte 48–58). The score is written in treble and bass clefs. The lyrics are: "ZU HALTEN BEGANN, FREMD, WIE NIE BESCHREIBEN, SIEHT MICH MEIN SCHICKSAL AN". The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests and dynamic markings like "f" and "dim.". The bass line shows a prominent pattern of octaves and fifths.

Die Töne der Quinten f-c und d-a, die im mittleren Abschnitt der dritten Vertonung besonders oft vorkommen (Beispiel 8 oben), bilden zusammen einen Akkord mit Terzkonstruktion d-f-a-c. Akkorde mit ähnlicher Konstruktion sind der Harmonik des ganzen Zyklus eigen. Das verleiht ihr einen weichen Klang, der überhaupt nicht den Eindruck einer atonalen Komposition macht. Der liedhafte Vokalpart und die Harmonik aus vielen Akkorden mit Terzkonstruktion schließen diesen Zyklus eher an die spätromantische Linie an. Der geistig-seelische Gehalt der vier Gedichte des Liederyklus *Die Liebenden*, zu dem dieser spätromantisch gefärbte Stil passt, half Rautavaara offensichtlich bei

seinem Versuch die Zwölftontechnik in einer weniger strengen Weise auf eine Liedkomposition anzuwenden.

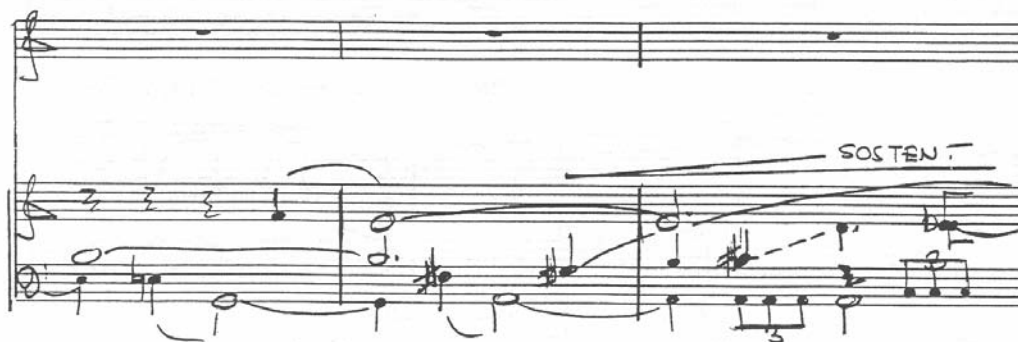
Die Quinten  $a^1-d^1$  und  $c^2-f^1$  beginnen das Zwölftonthema am Anfang von Rautavaaras 3. Sinfonie (1961, s. Heiniö 1995: 100). Diese kleine Einzelheit wie auch die gesamte Harmonik des Liederzyklus *Die Liebenden* (vertont 1958–1959) zeigen, dass dieser Zyklus eng zur damaligen stilistischen Phase Rautavaaras gehört, in der die Zwölftonreihe immer mehr als ein Ton- und Intervallvorrat fungierte. Diese „non-atonale“ Dodekaphonie<sup>4</sup>, in der das Material einer Zwölftonreihe im Grunde nach den tonalen Gesetzmäßigkeiten gestaltet wird, fing bei Rautavaara schon in seinem Quartett für Oboe und Streichtrio (1957/65) und in seinem zweiten Streichquartett (1958) an und wurde in der dritten Sinfonie fortgesetzt (Heiniö 1995: 100). Das besagt, dass Rilkes Gedichte keine entscheidende Rolle bei der stilistischen Entwicklung Rautavaaras hatten. Die vier Gedichte des Zyklus *Die Liebenden* passen jedoch gut zu dieser stilistischen Phase.

Der Liederzyklus *Die Liebenden* scheint von seiner Harmonik viel homophonischer als der Liederzyklus *Fünf Sonette an Orpheus* zu sein. Einojuhani Rautavaara findet aber den Verlauf der einzelnen Stimmen der musikalischen Textur im allgemeinen sehr wichtig (Interview am 28.11.1995). Das ist auch im Zyklus *Die Liebenden* zu sehen. Oben wurde schon darauf hingewiesen, dass die Harmonik auch lineare Stimmführung beinhaltet. Dafür spricht z. B. die Stimmführung des Klaviersatzes beim Bogenstrich-Bild (s. Beispiel 1 oben). Ein zweites hervorragendes Beispiel ist die Klavierpassage zwischen der zweiten und der dritten Strophe der Vertonung „Der Schauende“. Die espressivo-Linie verläuft ähnlich wie beim Bogenstrich-Bild: Sie fängt in der Basstimme an, geht in die Tenorstimme über und zum Schluss in die Altstimme, wie die kurze gestrichene Linie zeigt (s. Beispiel 10).

Beispiel 10. „Der Schauende“ Takte 36–41 (Rautavaara 1993: 12f).

The image shows a handwritten musical score for two staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "-KEIT". The bottom staff is a piano accompaniment. The tempo is marked "TEMPO PRIMO" with a quarter note equal to 76. The piano part features a melodic line starting in the bass register, moving to the tenor register, and ending in the alto register, marked "espressivo".

<sup>4</sup> Diese Definition stammt ursprünglich von Rautavaara (s. Heiniö 1995: 99).



Hinsichtlich der linearen Stimmführung ist aber die dritte Vertonung des Liederzyklus *Die Liebenden* das hervorragendste Beispiel. Davon wird im folgenden Abschnitt die Rede sein.

### 6.2.3 Das Titelgedicht „Die Liebende“ als eine dichterisch-musikalische Einheit

Im ersten Abschnitt der Vertonung, der die erste Strophe des Gedichts umfasst, und auch in seiner Wiederholung am Ende der Vertonung (6. Strophe) verlaufen die einzelnen Stimmen des Klaviersatzes bis auf einige wenige Abweichungen in Ganztonstufen. Die erste und die dritte Stimme verlaufen im Verhältnis zueinander in parallelen reinen Quinten; die zweite und die vierte Stimme ebenfalls. Erst in den zwei letzten Takten bilden die zwei obersten Stimmen eine reine Quinte, wie auch die zwei untersten Stimmen (Beispiel 11).

Beispiel 11. „Die Liebende“ Takte 1–20 (Rautavaara 1993: 21f).

BIN ICH SO SANFT ER-WACHT \_\_\_\_\_, ICH

DACH-TEICH WÜR-DE SCHWE-BEN, BIS WO-HIN REICHT MEIN

LE \_\_\_\_\_ BEN \_\_\_\_\_, UND WO BE-GINNT DIE

NACHT \_\_\_\_\_ ?

*cresc.*

*f dim.*

Zwischen den zwei obersten Stimmen wie auch zwischen den zwei untersten Stimmen entstehen dieselbe Intervalle: große Sekunden, große Terzen und Tritonus (übermäßige Quarten). Diese Intervalle folgen einander in

symmetrischer Ordnung: große Sekunden, große Terzen, Tritonus, große Terzen, große Sekunden. Diese Reihenfolge wird dreimal durchgeführt. Beim vierten Mal folgen einander große Sekunden, große Terzen und Tritonus zweimal in dieser Ordnung. Beim fünften Mal endet diese Reihenfolge mit reinen Quinten in den zwei letzten Takten. Die Stimmführung des ersten Abschnitts wird im letzten Abschnitt der Vertonung kürzer wiederholt, weil auch die Textvorlage kürzer ist: Die letzte Strophe besteht aus vier Versen, die erste aus fünf Versen.

Die musikalische Gestaltung des ersten Abschnitts ist von Symmetrie geprägt. Das gilt aber auch für die gesamte Form der Vertonung. Davon wird weiter im Abschnitt 6.2.4 die Rede sein. Diese Symmetrie stimmt mit dem Inhalt des Gedichts überein. Das Fenster, das die Liebende im ersten Vers sieht, fungiert in diesem Gedicht wie ein Spiegel, der den Traum der Liebenden widerspiegelt. Das Gedicht ist im ganzen wie ein Spiegelbild, dem eben die Symmetrie eigen ist. Deshalb passt die Symmetrie der Kompositionstechnik besonders gut zu dem Gedicht. Die Symmetrie ist aber auch ein charakteristisches Merkmal auf verschiedenen Ebenen in Rautavaaras Musik, von symmetrischen Zwölftonreihen und symmetrischen Schemata der Taktart einiger Kompositionen bis zur symmetrischen Gesamtform (s. Sivuoja-Gunaratnam 1997: 228f; Heiniö 1995: 98). So ergibt sich, dass auch die Symmetrien dieser Vertonung nicht ausschließlich aus der Textvorlage abzuleiten sind.

Oben wurde gesagt, dass die Quinte f-c im dritten, mittleren Abschnitt der dritten Vertonung vorherrscht (s. Beispiel 8). Dasselbe Intervall erscheint aber schon am Ende des ersten Abschnitts (s. Beispiel 11) und besonders nachdrücklich am Ende des fünften Abschnitts, also am Ende der ganzen Vertonung. Dieselbe Quinte, durch eine Oktave erweitert, kommt auch im zweiten (s. Beispiel 12) und im vierten Abschnitt der Vertonung zwischen den zwei untersten Stimmen in fünf Takten (von den insgesamt acht Takten dieser Abschnitte) vor. Diese Abschnitte sind ähnlich vertont.

Beispiel 12. „Die Liebende“ Takte 21–28 (Rautavaara 1993: 22f).

Handwritten musical score for Example 12, showing vocal and piano parts for measures 21–28. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/2 time signature. The piano accompaniment is in bass clef with a 3/2 time signature. The lyrics are "ICH KÖNN-TE MEI-NEN, AL-LES WÄ-RE NOCH ICH RING-S". The score includes dynamic markings like "p" and "pp", and various musical notations such as slurs, ties, and a triplet.

— UM ; DURCH-SICH-TIG WIE EI-NES KRIS-TAL — LES TIE-FE, VER-DUN-KELT,

STUMM,

Die Quinte f-c kommt also in allen Abschnitten der dritten Vertonung vor. In denjenigen Takten des mittleren Abschnitts (s. Beispiel 8), in denen die Quinte f-c zwischen zwei Stimmen des Klaviersatzes erscheint, verlaufen die zwei weiteren Stimmen mit Ganztonstufen in parallelen Quinten im Verhältnis zueinander, genau wie die Stimmen im ersten Abschnitt der Vertonung (s. Beispiel 11 oben). Die ganze dritte Vertonung ist von der Ganztonleiter und von reinen Quinten, den zentralen Merkmalen des musikalischen Impressionismus, geprägt. Die Zwölftonreihe der dritten Vertonung baut nicht auf der zwölftönigen chromatischen Tonleiter auf, sondern auf der Ganztonleiter. Das passt mit dem zentralen dichterischen Bild des Gedichts, mit dem „Schweben“ zusammen. Die Ganztonleiter enthält keine tendierende Intervallbezüge, z. B. Leitton.

In diesem Sinne steht die dritte Vertonung „Die Liebende“ eher dem Impressionismus als der expressiven Spätromantik nahe. Das stimmt damit überein, dass die „Neuen Gedichte“ Rilkes, zu denen „Die Liebende“ gehört, mit ihrer doppelschichtigen verweisenden Aussage wesentlich dem europäischen Symbolismus und Impressionismus angehören. Aus diesem Grund kann man bei dieser Vertonung sagen, dass der Gehalt des Gedichts der Ausgangspunkt der Harmonik ist. Trotzdem entfaltet sich die musikalische Textur auch aus den innermusikalischen Prinzipien. Text und Musik stehen bei dieser Vertonung im Einklang. Daraus erklärt sich, dass der ganze Liederzyklus *Die Liebenden* nach dieser Vertonung betitelt wurde.



#### 6.2.4 Die musikalische Form als Ausdruck der Bildlichkeit

Im „Liebes-Lied“ spiegelt die traditionelle musikalische Liedform ABA die dreiteilige Struktur des Gedichtes wider. Die am Anfang gestellten zwei Fragen nach der Selbstbewahrung der Künstlerseele vor der Liebeserfahrung und die zwei Fragen nach einem Schöpfer am Ende umrahmen das zentrale dichterische Bild der schwingenden Seelen. Die A-Abschnitte der Vertonung (Takte 1–12 und 46–61) umfassen eben die Fragen am Anfang und am Ende des Gedichts. Der B-Abschnitt der Vertonung (Takte 13–45), der das dichterische Bild der schwingenden Seelen enthält, ist der längste Abschnitt der Vertonung. Dadurch wird die dichterische Bildlichkeit besonders hervorgehoben.

Auf die Form der zweiten Vertonung „Der Schauende“ wurde schon oben beim Engel-Bild in der vierten Strophe und der ersten Hälfte der fünften Strophe hingewiesen (s. Abschnitt 6.2.2). Die musikalische Gliederung der Vertonung entspricht nicht der Teilung des Gedichts in fünf Strophen, sondern verknüpft die inhaltlich zusammengehörenden Stellen miteinander. Der erste Abschnitt der Vertonung (A: Takte 1–36) umfasst die ersten zwei Strophen des Gedichts, in denen ein ganz reales Bild aus dem menschlichen Leben gegeben wird. Die ersten zwei Strophen werden durch eine Klavierpassage von vier Takten voneinander unterschieden.

Der zweite Abschnitt der zweiten Vertonung wird von einer 5-taktigen Klavierpassage eingeleitet (s. das *espressivo*-Thema im Beispiel 10 oben). Im zweiten Abschnitt (B: Takte 37–68) werden die dritte Strophe und die vier ersten Verse der vierten Strophe ohne Klavierpassage miteinander verbunden. In diesem Textabschnitt wird das menschliche Ringen und Besiegtwerden zum Thema. Das Menschliche und Kleine wird einem größeren Ringen, den Dingen eines höheren Seins und letztlich dem Ewigen gegenübergestellt. Unter diesem Gesichtspunkt ist das einleitende *espressivo*-Thema am Anfang des Abschnitts besonders motiviert, denn es leitet eine wichtige inhaltliche Wende ein.

Wie im Abschnitt 6.2.2 erwähnt, wird das Engelbild der letzten sechs Verse der vierten Strophe und der ersten Hälfte der fünften Strophe mit den ersten zwei Strophen durch ganz konkrete dichterische Bilder verknüpft, wobei die musikalische Steigerung des Engelbildes dem abstrakteren Sinngehalt entspricht. Das Engelbild bildet den dritten Abschnitt der Vertonung (A<sup>1</sup>: Takte 69–104<sup>5</sup>). Im letzten Abschnitt der Vertonung (B: 107–123<sup>6</sup>) werden die letzten drei Verse des Gedichts musikalisch mit den ersten vier Versen der vierten Strophe verknüpft. Die letzten drei Verse des Gedichts vervollständigen und beenden das Thema des menschlichen Besiegtwerdens. Die letzten anderthalb Verse („Der Tiefbesiegte / von immer Größerem zu sein“) werden musikalisch durch die Wiederholung unterstrichen. Im Ganzen teilt sich die zweite Vertonung, wie auch ihre Textvorlage, in zwei Teile, wobei der fünfte Vers der

<sup>5</sup> Dieser Abschnitt wird A<sup>1</sup> benannt, weil er eine kleine Sekunde höher als der Abschnitt A verläuft, aber sonst mit dem Abschnitt A ähnlich ist.

<sup>6</sup> Die Takte 105–106 (mit dem Text „die sich, wie formend, an ihn schmiegte“) bilden musikalisch einen Übergang zu den letzten drei Versen.

Wendepunkt ist. In diesem Vers wird das Menschliche dem Engel gegenübergestellt.

Im Abschnitt 6.2.3 wurde darauf hingewiesen, dass die gesamte Form der dritten Vertonung „Die Liebende“ von der Symmetrie geprägt ist. Das Formschema ABCBA zeigt, dass die dritte Vertonung in ihrer Form ganz symmetrisch ist. Der erste Abschnitt (A: Takte 1–20) umfasst die erste Strophe des Gedichts, der letzte Abschnitt (A: Takte 68–89) enthält die sechste, letzte Strophe. Der zweite Abschnitt (B: Takte 21–28) schließt die zweite Strophe in sich ein, der vierte Abschnitt (B: Takte 59–67) die fünfte Strophe. Der mittlere Abschnitt der Vertonung umfasst die beiden mittleren d. h., die dritte und die vierte Strophe. Im Abschnitt 6.2.3 wurde schon erwähnt, dass die Symmetrie ganz mit dem Inhalt des Gedichts übereinstimmt, das von der Wirklichkeit („Das ist mein Fenster“) in die Traumebene übergeht und am Ende in die Schicksalbestimmtheit zurückkehrt.

Den gewichtigsten Abschnitt der dritten Vertonung bildet der mittlere Abschnitt, sowohl im musikalischen als auch im dichterischen Sinne. Im Abschnitt 6.2.2 wurde erläutert, wie die Bildlichkeit in diesem Abschnitt durch die Harmonik hervorgehoben wird. Dieser Abschnitt ist musikalisch der längste. Die dritte und die vierte Strophe werden ohne Klavierpassage miteinander verbunden. Ihm geht jedoch eine Klavierpassage von vier Takten (zweite Hälfte von Takt 28 bis erste Hälfte von Takt 32) als Einleitung voran. Im dichterischen Sinne führt dieser Abschnitt das eigentliche Hauptthema des Gedichts, die verlassene Liebe, (s. Abschnitt 6.1) ein.

Die Form der vierten Vertonung „Der Tod des Geliebten“ entspricht der Sonettform in dem Sinne, dass die Gruppe beider Vierzeiler und die beider Dreizeiler voneinander durch eine Klavierpassage von zwei Takten getrennt sind. Zwischen den zwei Vierzeilern und zwischen den zwei Dreizeilern gibt es keine Klavierpassage. Die durchkomponierte Form der Vertonung passt mit dem erzählenden Verlauf des Sonettes „Der Tod des Geliebten“ zusammen.

Der auffallendste Parameter der vierten Vertonung ist die von Triolen (in fünf Takten von Sextolen) geprägte Rhythmik des Klaviersatzes. Es gibt nur sieben Takte, in denen die Triolenfigur gar nicht erscheint. Zu diesen Takten gehören die das „Abtasten“ abbildenden Takte (s. Beispiel 6 im Abschnitt 6.2.2). Statt der Thematik und der Harmonik fungiert die Rhythmik als ein in der ganzen Vertonung Einheitlichkeit schaffender Faktor. Das entspricht gut dem Epilogcharakter des Gedichts. Hier liegt ein Vergleich mit dem fünften der *Fünf Sonette an Orpheus* nahe, in dem die durch die ganze Vertonung hindurch verlaufende Achtelbewegung des Klaviersatzes Einheitlichkeit schafft. Über diese rhythmische Figur der Vertonung „Der Tod des Geliebten“ wird weiter im folgenden Abschnitt die Rede sein, weil sie aus einer für den Komponisten charakteristischen rhythmischen Formel stammt.

Die Form der ersten drei Vertonungen wird von der Thematik und der Harmonik im ganz traditionellen Sinne strukturiert. Auch die durchkomponierte Form gehört zur traditionellen romantischen deutschen Liedtradition. Was also die Form betrifft, sind diese Vertonungen Nachfolger

der genannten Tradition. Durch die Form wird jedoch besonders die dichterische Bildlichkeit hervorgehoben.

### 6.2.5 Über das Tempo im Verhältnis zum Text in beiden Rilke-Zyklen Rautavaaras

Über das Tempo hat Rautavaara in seinem Werk „*Omakuva*“ (Selbstbildnis) folgendes geschrieben:

Mitä tempoon tulee, olen kasvavasti sitä mieltä, että jokaisella sävellyksellä ja sen taitteella, ts. kaikella musiikilla on yksi oikea oma temponsa (Rautavaara 1989: 81).

Was das Tempo betrifft, bin ich immer mehr der Meinung, dass jede Komposition und ihre Abschnitte, mit anderen Worten alle Musik ihr einziges richtiges Tempo hat. [Übersetzung von Kaisu Nikula].

Rautavaara hat seine Kompositionen auch mit genauen Metronomzahlen und vielen Tempobezeichnungen versehen. Es ist auch ganz klar, dass die Tempobezeichnungen in einer Wort-Ton-Komposition aus der Textvorlage abzuleiten sind. Es stellt sich aber heraus, dass bei Rautavaara die Tempobezeichnungen sehr folgerichtig an die zentrale dichterische Bildlichkeit anzuschließen scheinen.

Im Kontext der zwei in dieser Arbeit analysierten Liederzyklen Rautavaaras zeigen sich bestimmte Ähnlichkeiten im Verhältnis von Tempo und Textvorlage. In beiden Zyklen sind die von ihrem dichterischen Gehalt luftigsten Vertonungen mit den lebhaftesten Tempobezeichnungen versehen worden. Im zweiten der *Fünf Sonette an Orpheus* verbindet sich das Tempo „allegro assai“ (120 Viertel pro Minute) mit der luftigen Mädchenerscheinung. Die Vertonung „Die Liebende“ verläuft von Anfang bis zum Ende in „Allegretto“ (100 Viertel pro Minute). Beide Textvorlage beschreiben ein luftiges Traumbild.

In diesen Liederzyklen sind dagegen die letzten Vertonungen, die beide Epilogcharakter haben, mit dem langsamsten Tempo bezeichnet worden: „Errichtet keinen Denkstein“ mit „andante“ (58 Viertel pro Minute), „Der Tod des Geliebten“ mit „andante ma agitato“ (69 Viertel pro Minute). In der fünften Vertonung der *Fünf Sonette an Orpheus* bleibt das Anfangstempo bis auf eine Ausnahme konstant. In der letzten Vertonung des Liederzyklus *Die Liebenden* wechseln die Metronomzahlen zwischen 44 und 69 Viertel pro Minute ab. Die langsamsten Metronomzahlen finden sich beim zweiten Dreizeiler („und nannte jenes Land / das gutgelegene, das immersüße – / Und tastete es ab für ihre Füße“), wodurch diese Vertonung (und zugleich der ganze Liederzyklus) ausgewogen endet. So ist diese Vertonung von den getragenen Tempobezeichnungen geprägt, so wie auch das durchgehende Andante des letzten der *Sonette an Orpheus* den Epilogcharakter musikalisch unterstreicht.

Aus den Tempoverhältnissen zwischen den verschiedenen Vertonungen im Liederzyklus *Fünf Sonette an Orpheus* geht hervor, dass die ersten drei Vertonungen ursprünglich einen Zyklus bildeten. Hinsichtlich des Tempos

bilden die ersten drei Vertonungen einen ABA Zyklus. Die erste und die dritte Vertonung mit dem Anfangstempo „moderato“ umrahmen die schnelle zweite Vertonung mit dem Anfangstempo „allegro assai“.

Die Tempobezeichnungen und Metronomzahlen wechseln nicht nur zwischen den verschiedenen Vertonungen, sondern in beiden Zyklen auch innerhalb der einzelnen Vertonungen ab. Ein hervorragendes Beispiel für das enge Verhältnis zwischen Tempo und dichterischer Bildlichkeit ist der Kontrast zwischen den Versen 4–5 und den Versen 6–7 im „Liebes-Lied“. Das passionierte Verlangen nach einem „Dunkel“ wird mit dem Tempo „poco animato“ ausgedrückt, das mit 104 Viertel pro Minute deutlich schneller ist als das Anfangstempo der Vertonung („tranquillo“, 76 Viertel pro Minute). Das Bedürfnis nach einer „fremden stillen Stelle“ kommt wiederum mit dem getragenen Tempo „sostenuto“ (88 Viertel pro Minute) zum Ausdruck. Der letzte Vers dieser Vertonung und seine Wiederholung, „O süßes Lied“ werden durch die Tempobezeichnung „molto tranquillo“ (60 Viertel pro Minute) nachdrücklich betont. So wird der letzte Vers, der in diesem Gedicht die Kunst signifiziert, auch mit musikalischen Mitteln hervorgehoben.

Einzelne besonders bedeutungsvolle Worte werden durch die Tempobezeichnungen ebenfalls unterstrichen. Ein auffallendes Beispiel ist in der Vertonung „Der Schauende“ das Wort „so“, nach dem Vers, in dem der Mensch den Dingen gegenübergestellt wird. Das von Rilke kursiv geschriebene Wort wird durch „sostenuto“ betont (Takt 53). Ebenso wird auch das Wort „Ewigkeit“ am Ende der zweiten Strophe hervorgehoben (Takt 35). Durch das Tempo kontrastieren auch das menschliche Besiegtwerden und die Ewigkeit. „Besiegen“ (4. Strophe, 1. Vers) und „Die Siege laden ihn nicht ein“ (5. Strophe, 6. Vers) werden durch „stringendo“ beschleunigt, während der Vers „will nicht von uns gebogen sein“, der auf das „Ewige und Ungemeine“ Bezug nimmt, mit „sostenuto“ ausgedrückt wird.

Auch in den *Fünf Sonetten an Orpheus* stehen die Tempobezeichnungen in enger Beziehung zur Bildlichkeit. Das zentrale dichterische Bild „Tiere aus Stille“, in dem die Wirkung des orphischen Gesanges auf die Tiere zum Ausdruck kommt, wird von dem langsameren Tempo „moderato“ (72 Viertel pro Minute gegenüber einem Anfangstempo von 80 Viertel pro Minute) hervorgehoben. Das entspricht auch der abwartenden Stimmung des zweiten Vierzeilers ersten Sonetts. Die das Tempo drosselnden Bezeichnungen wie *sostenuto*, *allargando*, *ritardando*, *ritenuto*, erscheinen in diesen zwei Liederzyklen oft und beziehen sich auf die zentrale dichterische Bildlichkeit.

## 6.2.6 Zum Rhythmus

Es gehört zur kompositorischen Kompetenz, dass in einer Wort-Ton-Komposition das Metrum und der Rhythmus des Textes weitgehend den musikalischen Rhythmus diktiert, sofern es sich nicht darum handelt, dass der Text nur als Material, also als sekundäres Element aufgefasst wird. Dazu gehört auch, dass besonders bedeutungsvolle Worte durch die Mittel der Rhythmik betont werden können. Die Übereinstimmung des musikalischen Rhythmus mit

den Betonungstärken der Hebungen und Senkungen ist für einen kompetenten Komponisten ebenfalls selbstverständlich. Unter diesen Gesichtspunkten lässt sich auch die Rhythmik der in dieser Arbeit analysierten Vertonungen erklären. Der häufige Wechsel der Taktart fällt aber in dem Liederzyklus *Die Liebenden* besonders auf. Die Rhythmik dient dem musikalischen Ausdruck der Metrik, aber zugleich erweist sie sich auch als Träger des Gehalts. Die erste Vertonung „Liebes-Lied“ ist ein anschauliches Beispiel dafür.

Der erste und der dritte Abschnitt (beide A-Abschnitte) dieser Vertonung enthalten ein symmetrisches Rhythmusschema: 4/4 (5 Takte) - 3/2 (1 Takt) - 4/4 (3 Takte) - 3/2 (1 Takt) - 4/4 (2 Takte). Der dritte Abschnitt endet mit sieben 4/4-Takten, weil der letzte Vers durch die Wiederholung verlängert wird. Der mittlere Abschnitt (B), der zentrale dichterische Bilder enthält, hat bis auf eine Ausnahme die 4/4-Taktart. Die abweichende Taktart 3/2 findet sich bei den Worten „sie bei irgendwas / Verlorenem im“. Im ersten Abschnitt beziehen sich die zwei Takte mit dem 3/2-Rhythmus auf die Geliebte: „deine rührt“ und „dich zu ändern“. Im dritten Abschnitt werden die Reimworte „-spannt“ und „Hand“ durch den 3/2-Rhythmus hervorgehoben. Dabei geht es um das Wir: „sind wir gespannt“ und „uns in der Hand“. Außerdem verleihen die 3/2-Takte sowohl den Fragen der ersten drei Verse als auch den Fragen des elften und zwölften Verses besonderen Nachdruck.

Bis auf eine Ausnahme sind die Reimworte ihren Betonungstärken gemäß vertont worden, die starken Hebungen fallen auf den ersten, stärksten Taktteil des jeweiligen Taktes. Das Wort „irgendwas“ bildet die einzige Ausnahme. Die betonten Silben des Wortes „ir“ und „was“ werden auf dem zweiten und dritten Taktteil der 3/2-Taktart nur schwach betont. Obwohl für Rautavaaras Stil allgemein die Symmetrie charakteristisch ist, scheint die rhythmische Symmetrie im „Liebes-Lied“ sowohl die dichterische Metrik als auch den dichterischen Gehalt zu tragen.

In der zweiten Vertonung „Der Schauende“ fällt besonders auf, dass sich der Wendepunkt der abwechselnden Rhythmik eben beim fünften Vers der vierten Strophe findet. In diesem Vers wird der „Engel“ eingeführt. Das lässt sich aber dadurch erklären, dass eben an dieser Stelle der dritte Abschnitt (A<sup>1</sup>) beginnt, der dem ersten Abschnitt (A) ähnlich ist. Die Rhythmik passt zu dem Umstand, dass sich dieses Gedicht in zwei Teile teilen lässt, wobei sich der erste Teil auf das Menschliche bezieht und der zweite Teil auf den Engel. Von den insgesamt 123 Takten haben 94 Takte den 4/4-Rhythmus. Die abweichenden Rhythmen finden sich an wichtigen Stellen.

Durch den 3/2-Rhythmus werden die Stellen „Vers im Psalter“ (Takt 32), und „laden ihn nicht ein / sein Wachstum“ (Takte 108–110) hervorgehoben. Im ersteren Fall geht es um das dichterische Bild der Landschaft, im letzteren Fall um die Einwirkung des Engels auf den Menschen. Am Anfang der vierten Strophe werden durch die Rhythmik das menschliche Besiegtwerden und das Ewige einander gegenübergestellt. Die zwei ersten Verse verlaufen im 3/2-Rhythmus („Was wir besiegen, ist das Kleine, / und der Erfolg selbst macht uns“ / Takte 59–62), die zwei folgenden im 4/4-Rhythmus (klein. / Das Ewige und Ungemeine / *will* nicht von uns gebogen“ / Takte 63–68). Die Worte „*will*

nicht von“ (Takt 66) werden noch durch den daktylischen musikalischen Rhythmus demonstrativ ausgedrückt. Das letzte Wort des Verses „sein“ wird nachdrücklich auf dem ersten stärksten Teil des Taktes mit dem 3/2-Rhythmus betont (Takt 68). Dieses Wort beendet den ersten Teil des Gedichtes und der Vertonung. Auch der zweite Teil des Gedichtes und der Vertonung endet mit dem Wort „sein“, das ebenfalls im 3/2-Rhythmus vertont ist.

Gegen ihre sprachliche Betonung werden die Anfänge einiger Verse durch den daktylischen musikalischen Rhythmus besonders betont. Auf diese Weise beginnt der erste Vers der zweiten Strophe „Da geht der Sturm, ein Umgestalter“ (Takte 22–24). Ebenfalls wird die rhetorische Frage des ersten Verses der dritten Strophe „Wie ist das klein, womit wir ringen“ (Takte 42–44) unterstrichen. Der erste Vers der fünften Strophe wird durch den daktylischen Rhythmus ebenfalls besonders hervorgehoben („Wen dieser Engel überwand“, Takte 90–92). Im daktylischen Rhythmus werden die Senkungen „Da“, „Wie“, „Wen“ auf dem ersten stärksten Taktteil nachdrücklich betont (Takte 22, 42, 90). Diese Versanfänge sind mit dem Anfang der ersten Vertonung der *Fünf Sonette an Orpheus* Rautavaaras zu vergleichen. Die melodische Verlängerung des Wortes „Da“ mit vier Achteln am Anfang des Verses verleiht den „steigenden Baum“ besonderen Nachdruck (s. Beispiel 5, Abschnitt 6.2.2). In allen diesen Fällen ist der demonstrative Anfang inhaltlich motiviert.

Die dritte Vertonung „Die Liebende“ unterscheidet sich auch im rhythmischen Sinne von den anderen Vertonungen des Liederzyklus *Die Liebenden*. Von den 89 Takten haben nur zwei Takte einen abweichenden Rhythmus. Sonst ist die Taktart der Vertonung 4/4. Die abweichenden 3/2-Takte finden sich in beiden B-Abschnitten der Vertonung, wobei die Worte „alle / wäre noch Ich ringsum“ (Takt 23) und „Unendlichkeit“ (Takt 62) hervorgehoben werden. Der ausgewogene Rhythmus unterstützt das luftige Traumbild.

Am meisten wechselt der Rhythmus der vierten Vertonung „Der Tod des Geliebten“ ab. Die ganze Vertonung ist von einem bestimmten rhythmischen Schema geprägt, das im Anfangstakt erscheint (s. Beispiel 13).

Beispiel 13. „Der Tod des Geliebten“ Takte 1–3 (Rautavaara 1993: 27).

ANDANTE MA AGITATO ♩ = 69

ER WUSS-TE NUR VOM

Das von Triolen geprägte Rhythmusschema kommt auch in der zweiten Vertonung „Der Schauende“ vor: ganz am Anfang der Vertonung (Takte 1–5), am Ende der Klavierpassage, am Anfang des ersten B-Abschnittes (s. Beispiel 10 oben), am Ende des ersten B-Abschnittes (Takte 65–68), am Anfang des A<sup>1</sup>-Abschnittes (Takte 69–73), am Ende des zweiten B-Abschnittes (Takte 113–119) und sehr anschaulich in den letzten Takten mit längeren Notenwerten (s. Beispiel 14 Takte 1–3, Beispiel 15 Takte 122–123).

Beispiel 14. „Der Schauende“, Takte 1–3 (Rautavaara 1993: 9).

Handwritten musical score for Example 14, „Der Schauende“, measures 1–3. The tempo is marked *MODERATO* with a quarter note equal to 76. The vocal line shows the lyrics *ICH SEHE DEN* with a long note for *SEHE*. The piano accompaniment features a series of trioles in the right hand and chords in the left hand.

Beispiel 15. „Der Schauende“, Takte 122–123 (Rautavaara 1993: 20).

Handwritten musical score for Example 15, „Der Schauende“, measures 122–123. The vocal line shows the lyrics *SEIN* with a long note. The piano accompaniment features a series of trioles in the right hand and chords in the left hand.

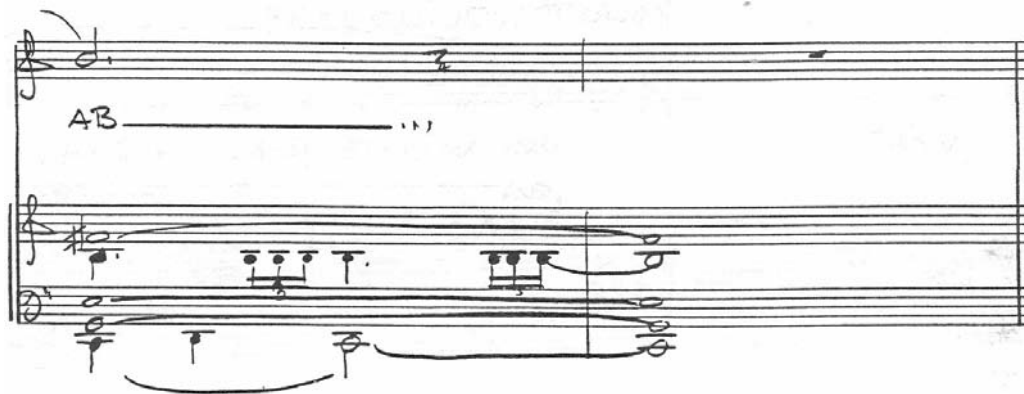
Es gibt in der vierten Vertonung nur sieben Takte ohne dieses rhythmische Schema. In einigen Takten erscheinen statt Triolen Sextolen (Takte 17–18, 39–41, s. Beispiel 16).

Beispiel 16. „Der Tod des Geliebten“ Takte 40–41 (Rautavaara 1993: 28–29).

Handwritten musical score for Example 16, „Der Tod des Geliebten“, measures 40–41. The vocal line shows the lyrics *GUT GELIEBTE, DAS IMMER SÜSSE* with long notes. The piano accompaniment features a series of sextoles in the right hand and chords in the left hand.

Was die Textvorlage betrifft, ist diesen Stellen die Beschreibung der Totenwelt gemeinsam: „unbekannten Schatten“, „und nannte jenes Land / das gutgelegene, das immer süße“. Das Ende der vierten Vertonung ist dem Ende der zweiten Vertonung ähnlich (s. Beispiel 17).

Beispiel 17. „Der Schauende“ Takte 122–123 (Rautavaara 1993: 32).



Laut Anne Sivuoja-Gunaratnam (1997: 231ff.) verwendet Rautavaara dieses rhythmische Schema in seiner dodekaphonischen Phase (c. 1957–1965) in mehreren seiner Kompositionen als Endschema: *Streichquartett Nr. 3* (1965) und *Nr. 4* (1975), *Canto II* (1960), im ersten und dritten Akt der Oper *Kaiuos* (1957–58, revidiert 1963<sup>7</sup>), im zweiten Satz des Orchesterwerkes *Modificata* (1957–58) und in der *Sinfonie Nr. 3* (1961). Dieses rhythmische Schema verbindet den Liederzyklus *Die Liebenden* mit seiner dodekaphonischen Phase. Dazu sind die Vertonungen „Die Liebende“ und „Der Schauende“ zum zweiten und dritten Satz des vierten Streichquartetts umgearbeitet worden (Sivuoja-Gunaratnam 1997: 238).

Da dieses rhythmische Schema im Liederzyklus *Die Liebenden* nicht zum ersten Mal erscheint, kann es auch auf keine Weise von dem dichterischen Text motiviert sein. Aber in der rhythmisch sehr abwechslungsreichen vierten Vertonung „Der Tod des Geliebten“ ist dieses durch die ganze Vertonung verlaufende Rhythmusschema der Faktor, der die Einheitlichkeit und zugleich den Epilogcharakter schafft. Das Gedicht „Der Tod des Geliebten“ besteht bis auf eine Ausnahme (8. Vers) aus gereimten jambischen Fünfhebern, wie die ersten drei Sonette und das fünfte Sonett der *Sonette an Orpheus* (bis auf einige Abweichungen). Die ausgewogene Metrik des Gedichtes benötigt nicht die reiche Abwechslung des Rhythmus. Es ergibt sich aber auch aus dieser Rhythmikanalyse, dass Rautavaara besonders die dichterische Bildlichkeit durch die Musik zum Ausdruck bringt. Für diese Analyse spricht auch, dass er in seiner Vertonung *Die erste Elegie* eben diejenigen Stellen, die im Rilkes Text der Bildlichkeit widersprechen, weggelassen hat.

<sup>7</sup>

Prospekt: Einojuhani Rautavaara S. 8. Warner/Chappel Music Finland Oy.



### 6.2.7 Exkurs: „Liebes-Lied“ bei Jouni Kaipainen

Der zweite Abschnitt des kammermusikalischen Werkes *Glühende Blumen des Leichtsinns* für Sopran und Streichquartett Op. 51 mit Rilkes „Liebes-Lied“ ist viel kürzer als der erste Abschnitt mit Dehmels drei Gedichten (s. Abschnitt 2.3.3), aber inhaltlich gewichtiger. Deswegen macht die Komposition laut Kaipainen äußerlich einen ungleichgewichtigen Eindruck (telephonisches Interview am 10.12.2003).

Als Kaipainen mit dieser Komposition beauftragt wurde, dachte er zunächst an das zweite Streichquartett Arnold Schönbergs, dessen letzte zwei Sätze Vertonungen zu Gedichten Stefan Georges sind. Auf diese Weise wurde seine geplante Komposition von der Klangwelt Schönbergs beeinflusst, und auch Kaipainens Gedanke, dieser Auftragskomposition einen deutschen Text zugrunde zu legen, geht auf diesen Einfluß zurück. Dass die Wahl auf Richard Dehmel fiel, rührt von Schönbergs Streichsextett „Verklärte Nacht“ her, dem ebenfalls ein Dehmel-Gedicht zugrunde liegt. Kaipainen zählt Dehmel zur Hauptströmung jener Liebeslyrik, in der nicht der Gegenstand der Liebe berücksichtigt wird, sondern vor allem das eigene Liebesgefühl beschrieben wird. Rilkes „Liebes-Lied“ ist nach Kaipainens Ansicht das gerade Gegenteil davon. Er betrachtet das „Liebes-Lied“ Rilkes als das schönste Liebesgedicht, weil es den Gegenstand der Liebe beachtet, was laut Kaipainen in den ersten zwei Versen zum Ausdruck kommt.<sup>1</sup>

Kaipainens Äußerung zu Dehmels Liebeslyrik trifft zu: Die eigenen Gefühle und Gedanken des dichterischen Ichs stehen an erster Stelle. Aber das gilt auch für Rilkes „Liebes-Lied“. Die Geliebte wird eigentlich auch nicht echt berücksichtigt, weil sie als das Hindernis in dem Streben des dichterischen Ichs nach den „andern Dingen“ (s. Abschnitt 6.1) empfunden wird. Auch im „Liebes-Lied“ konzentriert sich das dichterische Ich egozentrisch auf sich selbst. Kaipainen empfindet die Gedichte Dehmels auch im literarisch-philosophischen Sinne als ungenügend. Aus diesem Grund wählte er das „Liebes-Lied“ Rilkes für den Schlusssatz seiner Komposition (10.12.2003). Als philosophisch kann auch Rilkes „Liebes-Lied“ nicht betrachtet werden. Aber im Vergleich zu den drei Gedichten Dehmels („Empfang“, „Aufblick“, „Übermacht“) ist es nicht in einem trivialen Sinne gefühlvoll. Das „Liebes-Lied“ ist nicht von einem leidenschaftlichen Liebesgefühl des dichterischen Ichs geprägt. In ihm steht der innere Seelenzustand des dichterischen Ichs an zentraler Stelle, nicht das brennende Liebesgefühl, wie z. B. im Gedicht „Übermacht“ Dehmels.

Wenn du fliehn willst, flieh! du kannst es noch:  
bald ist es auch für dich zu spät.  
Denn siehst du: Ich, ich brenne nach dir  
mit einer Kraft, die mich schwach macht,  
ich zittre nach dir.  
(Verse 1–5, Kaipainen 1995: 4. unnummerierte Seite).

<sup>1</sup> Hintergrundinformationen über *Glühende Blumen des Leichtsinns* aus dem telephonischen Interview mit Jouni Kaipainen am 10.12.2003.

Vielmehr will das dichterische Ich des „Liebes-Liedes“ die Schwingung der Gefühlsbindung im Ganzen vermeiden. Das „Liebes-Lied“ Rilkes steht eigentlich im Widerspruch zu dem Werktitel *Glühende Blumen des Leichtsinns* (so der letzte Vers des Gedichtes „Übermacht“). Dadurch kann aber begründet werden, dass sich diese Komposition laut dem Komponisten in zwei gleich gewichtige Abschnitte gliedert, obwohl der erste Abschnitt mit den drei Gedichten Dehmels viel länger ist als der zweite Abschnitt mit dem „Liebes-Lied“ Rilkes. Das „Liebes-Lied“ bildet einen Gegenpol zu den Gedichten Dehmels. In dem Sinne trifft diese Zweiteilung zu. Sie verwirklicht sich aber nicht in der Musik, die von Anfang bis Ende ununterbrochen dahinströmt. Die Komposition lässt sich aber auch auf andere Weise einteilen.

Das ganze Werk kann in zwei Teile geteilt werden. Die Zäsur findet sich ziemlich genau in der Mitte des Werks. Der erste Teil (Takte 1–265) gliedert sich weiter in zwei Abschnitte. Der erste Abschnitt (Takte 1–122) umfasst das erste Gedicht „Empfang“, das das längste von den vier Gedichten der ganzen Komposition ist. Der zweite, instrumentale Abschnitt (Takte 123–265) lässt sich weiter in drei Unterabschnitte teilen: der erste Unterabschnitt umfasst die Takte 123–158, der zweite Unterabschnitt Takte 159–225, der dritte Unterabschnitt Takte 226–265. Diese Einteilung ist sowohl durch die musikalische Textur als auch durch die Tempobezeichnungen begründet. Der durch drei Takte hindurch anhaltende H-Durdreiklang und der durch die Fermate verlängerte Takt mit ganzer Pause, wobei nur die erste Geige sehr leise in  $h^3$  erklingt, fungieren als Zäsur zwischen den zwei Abschnitten des ersten Teils. Die drei Unterabschnitte des zweiten Abschnitts des ersten Teils bilden die Form ABA. In diesem Sinne könnte der zweite Abschnitt auch als ein selbständiger zweiter Teil betrachtet werden. Dagegen spricht aber die musikalische Textur. Beide A-Unterabschnitte variieren die Textur, die im ersten Abschnitt des ersten Teils präsentiert wird. Hinsichtlich der Länge sind der erste und der zweite Teil in Balance.

Als Zäsur zwischen dem ersten und dem zweiten Teil fungieren der über vier Takte anhaltende E-Durdreiklang, der in der Bratsche und im Cello zum Ausdruck kommt, und der über fünf Takte anhaltende übermäßige Dreiklang  $b-d-fis$ , der in der ersten und der zweiten Geige erklingt. Der zweite Teil der Komposition (Takte 266–511) umfasst drei Abschnitte. Der erste Abschnitt (Takte 266–373) schließt das Gedicht „Aufblick“ in sich ein, der zweite Abschnitt (Takte 374–460) enthält das Gedicht „Übermacht“ und der dritte Abschnitt (Takte 461–511) „Liebes-Lied“. Hinsichtlich der Länge sind die drei Abschnitte ausgewogen, wenn man beachtet, dass der erste Abschnitt mit einer instrumentalen Passage von insgesamt drei Seiten (Takte 317–373) beendet wird. Zwischen dem ersten und dem zweiten Abschnitt fungiert als Zäsur der Pizzikato-Akkord mit *Fortefortissimo*, der nach beiden Seiten durch eine Viertelpause von der übrigen Textur getrennt ist (Takt 373). Auch zwischen dem zweiten und dem dritten Abschnitt findet sich eine instrumentale Passage von einer Notenzeile (zehn Takte). Zwischen dem zweiten und dem dritten Abschnitt gibt es keine eigentliche Zäsur. In den ersten drei Takten des dritten Abschnittes (Takte 461–463) wird das Tempo verlangsamt („*rallentando*“), was

als eine einleitende Zäsur betrachtet werden kann. Diese Gliederung ist eine Möglichkeit, aber die Komposition lässt sich auch anders einteilen, weil scharfe Grenzen in ihr nicht vorkommen. Die Musik bildet eher einen weiterfließenden Strom.

Die Komposition ist atonal, aber durchaus nicht im strengen Sinne. Der Anfang erinnert an den Anfang von Rautavaaras Vertonung *Die Erste Elegie* (vgl. 5.5 Beispiel 1). In beiden Kompositionen verlaufen die drei obersten Stimmen in tonalen Dreiklängen, mit denen die zwei untersten Stimmen kontrastieren. Dieser Kontrast ist bei Kaipainen schärfer, weil die zwei untersten Stimmen nicht wie bei Rautavaara aus den Tönen der Dreiklänge gebildet sind (s. Beispiel 1).

Beispiel 1. *Glühende Blumen des Leichtsinns* Takte 1–11 (Kaipainen 1995: 1).

In den drei obersten Stimmen erscheinen Toniken der Paralleltonarten D-Dur/h-Moll und Es-Dur/c-Moll, mit denen die verminderte Quinte  $e^1-b^1$  in der Bratsche und die durch eine Oktave erweiterte reine Quinte C-g, wie auch der Des-Durdreiklang und der mit ihm enharmonische Cis-Durdreiklang im Cello kontrastieren. Trotz dieser tonalen Elemente ist die Komposition nicht tonal und auch nicht lediglich homophonisch. Die Stimmen verlaufen deutlich linear, aber es entstehen zwischen ihnen die ganze Komposition hindurch viele vertikale Akkorde mit Terzkonstruktionen. Auch die lineare Stimmführung umfasst viele Akkorde mit Terzen. So ist die ganze atonale musikalische Textur sowohl linear als auch vertikal gesehen von tonalen Elementen geprägt. Trotz der reichlichen Dissonanzen klingt die gesamte Harmonik nahezu weich. Der atonale Vokalpart macht einen sehr instrumentalen Eindruck. Sie verläuft ziemlich selbständig, ist jedoch nicht von der gesamten Harmonik abgelöst, wenn sie auch nicht hauptsächlich von den Akkorden der Harmonik gebildet wird, wie der Vokalpart in Rautavaaras angewandt dodekaphonischen Werken *Die erste Elegie* und *Die Liebenden*. Trotz ihres instrumentalen Charakters ist der Vokalpart hinsichtlich des Textes ausdrucksvoll vertont, wobei der dichterische Text empfindsam zum Ausdruck kommt. In dem expressionistischen Vokalpart sind die sprachlichen Betonungsstärken nicht ignoriert worden, was auch den Text leicht verstehbar macht.

Im Ganzen ist diese Komposition ein sehr expressiver und expressionistischer Nachfolger der chromatischen Spätromantik, wie auch Rautavaaras Liederzyklus *Die Liebenden*. Das passt besonders gut zu der starken Emotionsgeladenheit von Dehmels Gedichten. Beim Vergleich des ersten Abschnitts mit Dehmels Gedicht „Empfang“ und des letzten Abschnitts mit Rilkes „Liebes-Lied“ ergibt sich, dass der letztere viel dissonanter vertont ist, und viel weniger tonale Elemente enthält. Der Dissonanzgrad steigert sich gegen Ende der Komposition. Das passt zu der Ungewissheit und Reserviertheit, die das lyrische Ich im „Liebes-Lied“ gegenüber der Gefühlsbindung an den Tag legt.

Im „Liebes-Lied“ Rautavaaras wird die dreiteilige Struktur des Gedichtes durch die ABA-Form der Vertonung nachvollzogen. Das „Liebes-Lied“ Kaipainens lässt sich dagegen in zwei Abschnitte gliedern. Die Zäsur findet sich nach dem siebenten Vers. Als Zäsur fungiert genau dieselbe Sechzehntelquartolbewegung, die den ganzen Abschnitt des „Liebes-Liedes“ beginnt (s. Beispiel 2, Doppio movimento, Takt 483–486).

Beispiel 2. (Kaipainen: 1995: 27).

The image shows a musical score for Example 2, starting at measure 482. The score is written for multiple staves, likely representing different instruments. The tempo is marked 'Doppio movimento (♩=120) rall. sempre' and later changes to 'al ♩=60'. The music features a complex rhythmic structure, including a 16th-note quarter note (Sechzehntelquartolbewegung) that serves as a caesura. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *mp*, *pp*, and *ppp*, as well as articulation marks like accents and slurs.

Diese Gliederung ist auch dichterisch motiviert. In den ersten sieben Versen werden „ich“ und „du“ angeredet. Im achten Vers verändert sich die Anrede zu „uns“ und „wir“. Durch seine zweiteilige Form betont Kaipainen die Erfahrung der Vereinigung, die im letzten Vers in „süßes Lied“ umgestaltet wird. Der letzte Vers wird auch von Kaipainen besonders hervorgehoben. Das wird nicht im traditionellen Sinne durch die Wiederholung wie bei Rautavaara vollzogen, sondern dadurch, dass die Sechzehntelquartolbewegung, die das ganze „Liebes-Lied“ anfängt und als Zäsur vor dem achten Vers fungiert, auch den letzten Vers „O süßes Lied“ einleitet.

Die zwei existenziellen Fragen des dichterischen Ichs in den ersten drei Versen des „Liebes-Liedes“ werden von Kaipainen durch die Stimmführung hervorgehoben. Beim zweiten und dritten Vers unterstreicht der zweimal, hauptsächlich mit Viertelnoten durchgeführte Aufstieg der zwölftönigen chromatischen Skala im Cello intensiv diese Fragestellungen (Takte 466–471). Bei den Worten „andern Dingen“ wird diese chromatische Linie von der chromatischen Sechzehntelbewegung der ersten Geige noch fortgesetzt. Zum

zweiten Mal verläuft ein ähnlicher Aufstieg der zwölftönigen chromatischen Skala beim neunten und zehnten Vers wieder im Cello, wobei das Bogenstrich-Bild dieser Verse hervorgehoben wird (Takte 491–498). Zugleich wird das Bogenstrich-Bild mit den Fragen der ersten drei Verse verknüpft. Dadurch wird auch die zweiteilige Form des „Liebes-Liedes“ in Kaipainens Komposition begründet. Aber durch diese Form kann das Bogenstrich-Bild des neunten und zehnten Verses, in dem die zwei Seelen zu einem Wir zusammengenommen werden, als eine Art Antwort auf die zwei existenziellen Fragen der ersten drei Verse dieser Komposition betrachtet werden. Die Erfahrung der Vereinigung wird auf diese Weise musikalisch unterstrichen.

Der Unterschied der zwei dichterischen Bilder in den Versen 4–7 wird von Kaipainen, wie bei Rautavaara, deutlich durch das Tempo ausgedrückt. Das passionierte Verlangen nach einem „Dunkel“ (4. und 5. Vers) wird auch von Kaipainen mit einem Tempo ausgedrückt, das mit 80 Vierteln pro Minute deutlich schneller ist als in den ersten drei Versen (60 Viertel pro Minute) (Takte 472–477). Das Bedürfnis nach einer „fremden stillen Stelle“ (6. und 7. Vers) kommt mit einem getrageneren Tempo (*ritenuto*, *più tranquillo*, 60 Viertel pro Minute) zum Ausdruck (Takte 477–481). Auch die musikalische Textur unterscheidet sich an diesen Stellen deutlich. Bei den Versen vier und fünf erklingen schnelle Sechzehnteltriolen in den Streichinstrumenten. Bei den Versen sechs und sieben verläuft die Musik hinsichtlich der Textur auch ruhiger, mit längeren Notenwerten. Ganz besonders fällt der As-Dur-Dreiklang beim Wort „fremden“ auf. In diesem dissonierenden musikalischen Kontext erklingt sogar ein rein tonaler Akkord fremd, was der „fremden Stelle“ einen besonderen Nachdruck verleiht.

Der elfte Vers wird von schnellen Sechzehnteltriolen eingeleitet und begleitet (Takte 497–502). Hier kommt auch ein schnelleres Tempo auf (80 Viertel pro Minute). Auf diese Weise wird die rhetorische Frage des elften Verses („Auf welches Instrument sind wir gespannt?“) mit dem vierten Vers verbunden. Das scheint aber eher auf die zweiteilige Form von Kaipainens „Liebes-Lied“ zurückzugehen als auf die Signifikate dieser Verse. Dafür spricht, dass beim elften Vers die Sechzehnteltriolen nicht „*poco agitato*“ gespielt werden.

Das, was in den Takten 497–502 am meisten auffällt und sich von dem übrigen „Liebes-Lied“ deutlich unterscheidet, ist die präzise Imitation. Das von der zweiten Geige angefangene Thema wird von der ersten Geige, von dem Cello, von der Bratsche, von der Singstimme und nochmal von der ersten Geige aufgenommen. Die vier letzten Imitationen sind mit umgekehrten Intervallen durchgeführt. Dadurch wird die Frage des elften Verses vielmals musikalisch hervorgehoben (s. Beispiel 3).

## Beispiel 3 (Kaipainen: 1995: 28).

Example 3 shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked  $J=60$ . The lyrics are "AUF WEL-CHEM HU-STREU-RENT STUB WIE GEB-". The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with various dynamics and articulations.

Der zwölfte Vers wird dadurch besonders betont, dass am Ende des Verses das Wort „Hand“ mit hellen G-Dur- und H-Dur-Dreiklängen (Takt 506) beendet wird, was in dieser musikalischen Umgebung abweichend ist (s. Beispiel 4).

## Beispiel 4. (Kaipainen: 1995: 29).

Example 4 shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked  $J=60$ . The lyrics are "SPAHNT? WIE WEL-CHEM GEB- GEBE HAT UNS IN DER HAND?". The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with various dynamics and articulations.

In Kaipainens „Liebes-Lied“ liegt das musikalische Hauptgewicht auf den Versen 8–13 und ganz besonders auf den letzten drei Versen. Das „Liebes-Lied“ beginnt mit einer konkreten Liebeserfahrung und erhebt sich am Ende in kosmische Höhen. Das wird in den letzten zwei Takten von Kaipainens Komposition empfindsam nachvollzogen (s. Beispiel 5).

## Beispiel 5. (Kaipainen 1995: 29).

Example 5 shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked  $J=120$ . The lyrics are "singer mit...". The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with various dynamics and articulations.

Sowohl Rautavaara als auch Kaipainen haben den letzten Vers „O süßes Lied“ in ihren Kompositionen von dem übrigen Gedicht isoliert: Rautavaara durch den Doppeltaktstrich, durch die Wiederholung und durch das ruhige Tempo „molto tranquillo“, Kaipainen durch die Sechzehntelquartolbewegung, die auch beide Abschnitte seines „Liebes-Liedes“ einleitet.

## 7 „HERBSTTAG“ – EINE BELIEBTE TEXTVORLAGE VON R. M. RILKE

Wie sich aus den Bibliographien Kunles (1980: passim; 1982: passim) ergibt, zählen „Liebes-Lied“ und „Herbsttag“ zu den beliebtesten Textvorlagen der Rilke-Vertonungen. In Finnland ist „Herbsttag“ von Paavo Heininen (1973), Mikko Heiniö (1971–1972) und Einojuhani Rautavaara (1973, neubearbeitet 1998) vertont worden. Diese Vertonungen werden in diesem Abschnitt untersucht, mit Ausnahme der Vertonung Heiniös, der seinen „Herbsttag“ aus seinem Gesamtopus zurückgenommen hat. Diese Zurücknahme wird auch hier respektiert.

Als Einojuhani Rautavaara beim Interview am 28.11.1995 zum ersten Mal von mir hörte, dass seine Rilke-Vertonungen in meiner entstehenden Dissertation analysiert werden würden, sagte er, dass er mit seinem „Herbsttag“ nicht zufrieden sei und dass diese Vertonung eigentlich umgearbeitet werden sollte. Möglicherweise war dieser Forschungsplan eine Anregung zur Neubearbeitung. Hier wird diese neubearbeitete Vertonung analysiert.

Rilkes Gedicht „Herbsttag“ entstand am 21. September 1902 in Paris (KA I: 813). Es gehört zur Sammlung *Das Buch der Bilder* („Des ersten Buches zweiter Teil“), die laut Leppmann (1993: 175) ein „Übergangswerk zwischen der gefühlsbetonten frühen Lyrik und den präzise gearbeiteten *Neuen Gedichten*“ ist. Im thematischen Sinne ist „Herbsttag“ ein konventionelles Gedicht, das die „Zeit der Einsamkeit und der absterbenden Natur“ ausdrückt (s. Bradley 1976: 158).

Hinsichtlich der Form ist „Herbsttag“ kunstvoll aufgebaut und nähert sich den ausgefeilten *Neuen Gedichten*. Besonders durch seine Form kann „Herbsttag“ eine günstige Textvorlage für eine Vertonung sein. Das Gedicht besteht aus drei Strophen. Die Steigerung der Anzahl der Verse von Strophe zu Strophe entspricht der inhaltlichen Steigerung (s. Hippe 1961: 26). In der ersten Strophe richtet sich eine dankbare (1. Vers) aber auch fordrende (2. und 3. Vers) Bitte an Gott.



Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.  
 Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,  
 und auf den Fluren laß die Winde los.

In der zweiten Strophe wird die Vollendung, erstmals die Früchte (Verse 4—6) aber auch den Menschen betreffend (7. Vers), ersehnt.

Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;  
 gib ihnen noch zwei südlichere Tage,  
 dränge sie zur Vollendung hin und jage  
 die letzte Süße in den schweren Wein.

Die dritte Strophe drückt laut Hippe mögliche Gefahren des Herbstes für einzelnen aus: „Unbehaustheit, Alleinsein, Unruhe, Einsamkeit“ (Hippe 1961: 26). Laut Stahl ist die letzte Strophe eine Umschreibung der seelischen Verfassung Rilkes am Anfang seiner Pariser Zeit (Stahl 1978: 186).

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.  
 Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,  
 wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben  
 und wird in den Alleen hin und her  
 unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.  
 (KA I: 281)

Die Stimmung entfaltet und verdichtet sich von Strophe zu Strophe. In der musikalischen Analyse der zwei finnischen „Herbsttag“-Vertonungen konzentriere ich mich eben darauf, wie diese gehaltliche Steigerung durch die Musik zum Ausdruck kommt.

## 7.1 Über „*Almanakka kahdelle* von Einojuhani Rautavaara

Einojuhani Rautavaara hat Rilkes „Herbsttag“ als Textgrundlage für das dritte Stück seines Liederzyklus *Almanakka kahdelle*<sup>1</sup> benutzt. Die erste Vertonung ist zu „Vårvisa“ (Frühlingslied) von dem schwedischen Dichter Olof von Dalin (1708–1763), die zweite Vertonung zu „Kesäyö“ (Sommernacht) von dem finnischen Dichter Aaro Hellaakoski (1893–1952) und die vierte Vertonung zu „Winter“ von William Shakespeare (1564–1616) vertont<sup>2</sup>. Wie die Titel der Gedichte und des ganzen Liederzyklus zeigen, sind die Jahreszeiten das Thema des Liederzyklus *Almanakka kahdelle*, der für zwei Singstimmen und Klavier komponiert ist.

Diese vier Gedichte beziehen sich intertextuell nicht enger aufeinander. Es scheint, dass ihre Wahl dadurch erklärt, dass sie durch ihre Stimmungen einen

<sup>1</sup> Almanach für zwei [Übersetzung von Kaisu Nikula].

<sup>2</sup> „Vårvisa“ [Frühlingslied] erhältlich im Internet: [http://tebordet.com/bps\\_14\\_jan.htm](http://tebordet.com/bps_14_jan.htm), Olof von Dalin erhältlich im Internet: <http://dalin.bizweb.se>, „Kesäyö“ [Sommernacht], Aaro Hellaakoski erhältlich im Internet: <http://www.kirjasto.sci.fi/aarohell.htm> (4.4.2004).

musikalisch abwechselnden Liederzyklus ermöglichen. Das lustige „Vårvisa“ bildet den fröhlichen, schnellen Anfang („giocosso“), das schöne und zarte Gedicht „Kesäyö“ den ruhigen zweiten Teil („Largo“), „Herbsttag“ den „feierlichen“ (Bezeichnung von Rautavaara am Anfang der Vertonung) dritten Teil und das amüsante Gedicht „Winter“ den schnellen („Allegretto“) vierten Teil (Rautavaara 1998).

Der zyklische Charakter dieser Komposition entsteht eben durch die Musik. „Vårvisa“ beginnt mit G<sub>1</sub> und endet auf A<sub>s1</sub>. „Kesäyö“ fängt mit dem As-Dur-Dreiklang (Des als Orgelpunkt) an und endet mit dem E-Dur-Dreiklang im Diskant, während der Akkord in der Bassklaviatur (Des-As-C) auf den Anfang der Vertonung hinweist. „Herbsttag“ beginnt mit einem Dreiklang, der sowohl die E-Dur- als auch die e-Moll-Terz umfasst und endet auf den C-Septakkord mit großer Septime. „Winter“ fängt mit dem C-Dur-Akkord an. Der letzte große Akkord des ganzen Zyklus schließt den G-Dur-, As-Dur-, e-Moll-, und C-Dur-Akkord in sich ein. So fasst der letzte Akkord alle Jahreszeiten des Liederzyklus musikalisch in sich zusammen.

Durch die Musik beziehen sich diese Vertonungen viel enger auf einander als durch ihre Textvorlagen. Der Gegenpol zum Frühling ist der Herbst. Diese Polarität kommt in diesem Liederzyklus nicht durch musikalischen Kontrast zum Ausdruck. Statt dessen wird die wesenhafte Zusammengehörigkeit der erwachenden und der verwelkenden Natur dieser entgegengesetzten Jahreszeiten durch die musikalische Parallelität zwischen der ersten und der dritten Vertonung hervorgehoben. Die erste Vertonung „Vårvisa“ beginnt mit dem gebrochenen Akkord g-ais-h-d, der im temperierten System sowohl den G-Dur- als auch den g-Moll-Dreiklang umfasst. Die dritte Vertonung „Herbsttag“ beginnt entsprechend mit dem Akkord e-g-gis-h (s. Beispiel 1 unten), der sowohl die Dur- als auch die Mollterz enthält. Beide Anfangsakkorde schließen also Varianttonarten in sich ein, aber auch die parallelen Tonarten G-Dur und e-Moll sind in diesen Anfangsakkorden vertreten. Der Kontrast sowohl der entgegengesetzten Jahreszeiten als auch der Textvorlagen kommt durch das Tempo zum Ausdruck.

Sommer und Winter sind ebenfalls nicht nur entgegengesetzte Jahreszeiten, sondern gehören auch wesentlich zusammen. Die zweite und die vierte Vertonung, „Kesäyö“ und „Winter“, beziehen sich musikalisch viel enger auf einander als „Vårvisa“ und „Herbsttag“. In beiden Vertonungen verläuft bis auf eine einzige Ausnahme dieselbe tonale Dreiklangfolge: As-Dur, B-Dur, c-Moll, Des-Dur, Es-Dur, Fes-Dur/f-Moll, Ges-Dur. Den einzigen Unterschied bildet also der sechste Akkord, der in „Kesäyö“ Fes-Dur und in „Winter“ f-Moll ist. Diese Dreiklangfolge erscheint in „Kesäyö“ sechs Mal, wobei in der Bassklaviatur der Akkord Des-as-c als Orgelpunkt erscheint. In „Winter“ läuft diese Dreiklangfolge zwei Mal ab, aber mit längeren Notenwerten, wobei in der Bassklaviatur der gebrochene Akkord Des-c-As erklingt. Die Stimmungen der Textvorlagen „Kesäyö“ und „Winter“, kontrastieren stark miteinander. Im musikalischen Sinne kontrastieren die zweite und die vierte Vertonung stark im Tempo. Die wesenhafte Parallelität der entgegengesetzten Jahreszeiten kommt in diesem

Liederzyklus durch die musikalischen Parallelitäten empfindsam zum Ausdruck, obwohl die vier Gedichte keine enge intertextuelle Bezüge zeigen.

Diese vier Vertonungen verlaufen nicht in einer bestimmten Tonart, aber sie bestehen meistens aus Akkorden mit Terzkonstruktionen, oft mit hinzugefügten dissonierenden Tönen; z. B. mit übermäßiger Sekunde, übermäßiger Quarte, grosser Septime. So ist der ganze Zyklus nicht im eigentlichen Sinne atonal zu nennen, es fehlen ihm aber auch die traditionellen tonalen Funktionen. Von ihrer Harmonik sind auch diese Vertonungen expressive Nachfolger der chromatischen Spätromantik. Der Vokalpart entfaltet sich aus den Akkorden des Klaviersatzes, was für Rautavaara charakteristisch ist. Der Vokalpart und der Klaviersatz bilden eine Einheit, wodurch diese Lieder auch echte Nachfolger der deutschen romantischen Liedkunst sind.

Die Form der ersten Vertonung „Vårvisa“ ist die traditionale ABA-Liedform, wobei der erste A-Abschnitt die erste Strophe des Gedichtes, der zweite B-Abschnitt die zweite Strophe in verkürzter Form und der letzte A-Abschnitt die dritte Strophe umfasst. Die Form der zweiten Vertonung mit dem kurzen, nur aus sieben Versen bestehenden Gedicht „Kesäyö“ ist ebenfalls die traditionale Liedform ABA. Die zwei Strophen des Gedichtes „Winter“ sind ähnlich vertont. So hat die vierte Vertonung Strophenform. Neben den traditionellen Formen dieser drei Vertonungen fällt die Form der dritten Vertonung „Herbsttag“ besonders auf. Sie scheint wirklich mit der inhaltlichen Steigerung des Gedichtes übereinzustimmen.

Der Anfangsakkord, der im vierten Takt am Ende des ersten Verses gebrochen wird, ist ein wichtiges Element bei der musikalischen Steigerung (s. Beispiel 1, Takte 1 und 4).

Beispiel 1. Takte 1–5 (Rautavaara 1998: 10).

FEIERLICH  $\text{♩} = c. 76$

HERR, ES IST ZEIT, DER SOM-MER WAR SEHR

HERR, ES IST ZEIT, DER SOM-MER WAR SEHR

f

Handwritten musical score for guitar and voice. The top staff shows a vocal line with lyrics "GROSS. LEG DEI-NEN SCHAT-TEN AUF DIE" and "GROSS. LEG DEI-NEN SCHAT-TEN". The bottom staff shows a guitar accompaniment with a broken chord pattern (e-g-gis-h) and a melodic line. The guitar part includes a circled section with a "6" chord and a "C" chord.

Der gebrochene Akkord e-g-gis-h erscheint auch am Ende des zweiten und des dritten Verses. In der zweiten Strophe erscheinen zwei weitere wichtige Elemente, die bei der musikalischen Steigerung eine große Rolle spielen: die gebrochenen Akkorde c-e-g-h und e-ais-h-dis bei den Versenden „voll zu sein“ und „Tage“. Gleichzeitig mit diesen Akkorden erklingt der C<sup>7</sup>-Akkord mit ganzen Noten (s. Beispiel 2, Takt 10 und auch Beispiel 3, Takt 12).

Beispiel 2. Takte 10–11 (Rautavaara 1998: 11).

Handwritten musical score for guitar and voice, Example 2. The top staff shows a vocal line with lyrics "VOLL ZU SEIN; GIB IH-NEN NOCH ZWEI SÜD-LICH-E-RE" and "VOLL ZU SEIN; GIB IH-NEN NOCH ZWEI". The bottom staff shows a guitar accompaniment with a broken chord pattern (c-e-g-h) and a melodic line. The guitar part includes a circled section with a "6" chord and a "C" chord.

Beispiel 3. Takte 12–13 (Rautavaara 1998: 11).

Handwritten musical score for guitar and voice, Example 3. The top staff shows a vocal line with lyrics "TA — GE, DRÄNK-E SIE ZUR VOLL" and "TA — GE, DRÄNK-E SIE ZUR VOLL". The bottom staff shows a guitar accompaniment with a broken chord pattern (c-e-g-h) and a melodic line. The guitar part includes a circled section with a "6" chord and a "C" chord.

Die Versenden zeigen die musikalische Verdichtung. Die drei ersten Verse enden mit einem einzigen Akkord, dem Anfangsakkord e-g(fisis)-gis-h, die zwei folgenden Verse mit drei Akkorden.

Im Beispiel 3 ist auch zu sehen, dass der Anfangsakkord e-g-gis-h zu Beginn des sechsten Verses („dränge...“) verdoppelt erscheint, wobei der g-Ton durch den enharmonischen fisis-Ton ersetzt wird. Entsprechend dem Anfang der Vertonung wird auch dieser Akkord allmählich verändert. Seine obersten drei Töne bleiben stehen, während der unterste Ton sich bewegt (s. Beispiel 1, erste zwei Takte, Beispiel 3, Takt 13 und Beispiel 4, Takt 14). Die Verdoppelung oder Verdichtung des Anfangsakkordes passt gut damit zusammen, dass im sechsten und im siebenten Vers die fordrende Bitte an Gott um die Vollendung des Sommers drängender wird.

Beispiel 4. Takte 14–15 (Rautavaara 1998: 12).

The image shows a handwritten musical score for Example 4, measures 14-15. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The lyrics are: '-END-UNG HIN UND JA-GE DIE LETZ-TE SÜS-SE IN DEN SCHWE-REN'. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/2 time signature. There are various musical notations such as notes, rests, and accidentals. A trill-like figure is marked with a '2' above it in the second measure of the second staff. The piano accompaniment features chords and a bass line.

Neben dem gleichen Akkord am Anfang des ersten und des sechsten Verses wird die inhaltliche Zusammengehörigkeit der zwei ersten Strophen, die beide die Bitte an Gott ausdrücken, durch die musikalische Parallelität zwischen dem Anfangsakkord des 2. und des 3. Verses und dem Anfangsakkord des 4. und des 5. Verses hervorgehoben. Die zwei erstgenannten Verse beginnen mit dem b-Moll-Dreiklang (s. Beispiel 1, Takt 5, Anfang des 2. Verses), die zwei letztgenannten Verse fangen mit dem Des-Dur-Akkord mit großer Septime an (s. Beispiel 2, Takt 11, Anfang des 5. Verses). Die dritte Strophe, die im thematischen Sinne Neues zum Ausdruck bringt, die möglichen Gefahren des Herbstes, beginnt dagegen mit abwechselnden G- und B-Dur-Akkorden (s. Beispiel 5, Takte 17–19, 8. Vers und Anfang 9. Vers).

Beispiel 5. Takte 16–19 (Rautavaara 1998: 12).

Handwritten musical score for Example 5, measures 16–19. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system contains measures 16 and 17, and the second system contains measures 18 and 19. The lyrics are: "WEIN. WEIN. WER JETZT KEIN HAUS HAT BAUT SICH WER JETZT ALL-EIN IST WIRD ES KEI-NES MEHR WER JETZT ALL-EIN IST". The score includes dynamic markings like "p" and "LEGATO", and various musical notations such as slurs and accidentals.

Bei den letzten drei Versen des Gedichts häufen sich die zentralen Akkorde e-g-gis-h, c-e-g-h und e-ais-h-dis, wie das folgende Schema zeigt (s. Beispiel 6).

Beispiel 6.

Vers 10

Vers 11

Vers 12

e-ais-h-dis	c-e-g-h	e-ais-h-dis	c-e-g-h	e-ais-h-dis	c-e-g-h
c-e-g-h	e-g-gis-h	c-e-g-h	e-g-gis-h	c-e-g-h	e-g-gis-h

Der C-Dur-Akkord mit großer Septime verläuft abwechselnd in der unteren und in der oberen Stimme. Mit diesem Akkord wechselt in der oberen Stimme der Akkord e-ais-h-dis und in der unteren Stimme der Anfangakkord e-g-gis-h ab. Im letzten Takt der Vertonung erscheinen der gebrochene Anfangsakkord e-g-gis-h und der C-Dur-Akkord mit großer Septime. Die Harmonik der Vertonung „Herbsttag“ unterstreicht im ganzen die inhaltliche Entwicklung und Steigerung des Gedichts.

## 7.2 Zu *Schatten der Erde* von Paavo Heininen

Paavo Heininens Liederzyklus *Schatten der Erde* besteht aus drei deutschen Gedichten: „Abend“ von Andreas Gryphius (1616–1664), „Herbsttag“ von Rainer Maria Rilke (1875–1926) und „Hälfte des Lebens“ von Friedrich Hölderlin (1770–1843). Als „roter Faden“ zwischen diesen drei Gedichten verläuft die Vergänglichkeit des irdischen Lebens. Diese drei Gedichte beziehen sich auch sonst eng aufeinander. Sowohl der „Abend“ als auch der „Herbsttag“ sind dichterische Bilder für den Lebensabend. Beide Gedichte drücken die Einsamkeit des Lebensabends und das Absterben aus. In beiden Gedichten ist auch die göttliche Dimension miteinbezogen. Gott wird angeredet: in den Dreizeilern des Sonetts „Abend“ und am Anfang des Gedichts „Herbsttag“. Der Unterschied zwischen diesen Gedichten ist, dass der „Abend“ mit der Hoffnung auf das Leben nach dem Tode endet. Dieser Wunsch ist im „Herbsttag“ nicht vorhanden. Der Glaube an das Jenseitige gehörte fest zum religiösen Weltbild des Barocks. Für Rilke als Vertreter der Moderne sind das Hiesige und das Jenseitige nur verschiedene Seiten derselben Sache, des Daseins.

Der Liederzyklus *Schatten der Erde* endet mit dem antithetischen Gedicht „Hälfte des Lebens“, dessen elfter Vers auch den Titel des Zyklus liefert. In der ersten Strophe wird die Vollendung der sommerlichen Natur beschrieben, die auch in der zweiten Strophe von Rilkes „Herbsttag“ als Sehnsucht thematisiert wird. Dadurch stehen beide Gedichte in einer engen Beziehung zueinander. In der zweiten Strophe wird der Sommer abrupt zum Winter, und die Stimmung verändert sich plötzlich. Alles ist „sprachlos“, und „kalt“: „Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen“ (die letzten drei Verse des Gedichts, Heininen 1980). Die Starrheit des Winters drückt Totes aus. Die Wahl dieser drei Gedichte und ihre Ordnung im Liederzyklus bezeugt Heininens vorzügliche Kenntnis der deutschen Lyrik<sup>3</sup>.

Der musikalische Stil Paavo Heininens geht von der Dodekaphonie aus. Wie bei Rautavaara, ist auch bei Heininen die Reihentechnik wegen der ständigen Variationen schwer zu identifizieren. Die Stimmführung des ganzen Zyklus macht einen polyphonischen Eindruck. Im Liederzyklus *Schatten der Erde* verlaufen die Motive des Vokalparts oft gleichzeitig auch im Klaviersatz, was im „Herbsttag“ besonders deutlich zum Ausdruck kommt. Damit gehört dieser Liederzyklus ebenfalls zur finnischen Nachfolgerschaft des deutschen romantischen Klavierliedes, wie die zwei in dieser Arbeit analysierten Zyklen Rautavaaras.

Die sehr dissonante Harmonik des Zyklus stimmt mit der frischen herbstlichen Atmosphäre der Gedichte überein. Laut Heininen stehen in der ersten Vertonung „Abend“ die musikalischen Gegensätzlichkeiten unerwartet nebeneinander, während die dritte Vertonung „Hälfte des Lebens“

<sup>3</sup> Das zeigen auch seine Orgelkompositionen, die nach Versen aus der „Neunten Elegie“ Rilkes betitelt wurden. Auf diese Kompositionen wurde im Abschnitt 5.6 hingewiesen (Fußnote).

unausgeglichen ist: der idyllische Anfang führt abwechselnd durch wechselnde Stimmungen von Apathie und Verzweiflung zur Atomisierung der zerfallenden Musik<sup>4</sup>. Das wird eben bei den letzten drei Versen des Hölderlin-Gedichts (s. oben in diesem Abschnitt) vollzogen. Die zerfallende Musik passt gut damit zusammen, dass alles in diesen Versen kalt, tot und frostig erscheint. Die Unausgeglichenheit der Musik entspricht auch dem abrupten Stimmungswechsel des Gedichts. So brauchen die Worte des Komponisten über die Unausgeglichenheit der dritten Vertonung nicht negativ verstanden zu werden.

In der ersten Vertonung stehen die musikalischen Gegensätzlichkeiten unerwartet nebeneinander. Das ist aber damit zu vergleichen, dass auch im Gedicht „Abend“ die Stimmungen abwechseln. Das Gedicht beginnt mit einer Schilderung des Abends durch die Naturbeschreibung: „Der schnelle Tag ist hin: die Nacht schwingt ihre Fahn / Und führt die Sternen auf“. Dann wechselt die Stimmung: „Der Menschen müde Scharen / Verlassen Feld und Werk. Wo Tier und Vögel waren, / Traurt itzt die Einsamkeit. Wie ist die Zeit vertan!“. Im zweiten Vierzeiler wird der Abend als Lebensabend aufgefasst: „[...] Ich, du, und was man hat, und was man sieht, hinfahren.“ Zugleich verdichtet sich die Stimmung weiter. Das menschliche Leben wird mit dem „Renne-Bahn“ verglichen: „Dies Leben kommt mir vor als eine „Renne-Bahn“. Dieses dichterische Bild drückt die Hektik des menschlichen Lebens aus. Der „Verfall“ des Lebens, der im zweiten Vierzeiler ausgedrückt wird, wird zutreffend durch die Tempobezeichnung „Mosso inquieto“ (bewegt, unruhig, Takte 37–50) betont. Auch die Wiederholungen desselben Tons, die beim zweiten Vierzeiler der Klaviersatz an vielen Stellen „ohne Rücksicht auf den Sänger“ vorschreibt (Heininen 1980: 6) unterstreichen die Stimmung des zweiten Vierzeilers. Heininen wollte damit offenbar die dichterische Bildlichkeit stark hervorgehoben. Die musikalischen Kontraste scheinen die Signifikate des Gedichtes zu unterstreichen.

Die beiden Dreizeiler wenden sich als Gebet an Gott. Das Gedicht „Abend“ beginnt mit dem Blick zum Sternenhimmel, und auch am Ende des Gedichts richtet sich der Blick wieder anbetend nach oben. Dementsprechend kehrt auch die Musik zum Anfang zurück. Die letzten zwei Takte sind eine Wiederholung der ersten eineinhalb Takte (s. Beispiel 7 und 8).

<sup>4</sup> „[...] i den första står motsatserna oförmedlade sida vid sida, medan den tredje är öppet obalanserad: den idylliska början leder turvis via apati och förtvivlan till en atomisering av den sönderfallande musiken.“ (www.fimic.fi, 1974, Heininen, Schatten der Erde).



Beispiel 7 und 8. Anfang und Ende der Vertonung „Abend“ (Heininen 1980: 3, 10).

Dieses Motiv leitet auch den zweiten Vierzeiler (Takte 30–31) und den ersten Dreizeiler (Takt 51) ein. So fungiert es als ein verbindendes Element zwischen den zwei Vierzeilern, die sehr verschieden vertont sind. Durch ihre Signifikate sind die Vierzeiler aber eng miteinander verknüpft. Die zwei Dreizeiler schließen sich sowohl dichterisch als auch musikalisch eng aneinander an. Durch das Anfangsmotiv sind die Dreizeiler mit den Vierzeilern musikalisch verbunden. Die zweite Vertonung „Herbsttag“ wird von Heininen als die beste dieser drei Vertonungen bewertet<sup>5</sup>. Diese Vertonung ist in diesem Zusammenhang auch die zentrale. Durch die Musik kommt zum Ausdruck, dass die zweite Vertonung „Herbsttag“ von der gleichen Situation ausgeht wie die erste Vertonung „Abend“. „Abend“ beginnt mit den Worten „Der schnelle Tag ist hin“, „Herbsttag“ mit den Worten „Herr: es ist Zeit“. Beide Halbverse drücken eine Endzeit aus. Die ersten drei Töne b, a und fis im Vokalpart der zweiten Vertonung, die im Diskant des Klaviersatzes verdoppelt werden, sind zugleich auch die Anfangs- und Endtöne der ersten Vertonung (s. Beispiele 7 und 8 oben, und Beispiel 9).

Beispiel 9. „Herbsttag“ Takte 1–4 (Heininen 1980:10).

<sup>5</sup> „Det mest slutna stycket är Rilke-sången (som jag tror vara ett av mina bästa verk)“. (www.fimic.fi, 1974, Heininen, Schatten der Erde).

Man könnte hier analytisch vieles herausarbeiten, doch die zentrale Funktion auch dieser Vertonung scheint die Verdichtung der Stimmung durch die Musik zu sein. Das Tonmaterial wird gleich am Anfang vorgeführt. Die ersten vier Akkorde des Klaviersatzes (s. Takte 1–3, Beispiel 9) umfassen alle zwölf Töne der chromatischen Skala. In diesem Sinne ist die Vertonung schon am Anfang am dichtesten. Im Bezug auf die Signikate des Gedichts erscheinen diese Akkorde (mit Ausnahme des dritten Akkordes, s. Takt 2) und auch der Akkord des vierten Taktes an wichtigen Stellen später in der Vertonung. Der Vokalpart wird im Klaviersatz verdoppelt, mit einigen wenigen Ausnahmen.

Die Vertonung lässt sich in drei Abschnitte teilen, was der Teilung des Gedichts in drei Strophen entspricht. Der Vokalpart des vierten Verses („Befiehl den letzten Früchten voll zu sein“), der den zweiten Abschnitt der Vertonung anfängt, ist eine erweiterte Form des Vokalparts des ersten Halbverses. Der zweite Abschnitt beginnt auch mit demselben Akkord wie die ganze Vertonung (s. Beispiel 10, Takt 17).

Beispiel 10. Takte 15–19 (Heininen 1980: 12).

The image shows a musical score for Example 10, measures 15-19. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 15-17. The vocal line begins with the word "los." followed by a rest, then "Befiehl den letz-ten". The piano accompaniment features a "cresc." marking and various rhythmic patterns, including triplets and eighth notes. The second system shows measures 18-19. The vocal line continues with "Früch - ten voll zu sein; gib" and includes a "non triole" marking. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and ends with a "meno f" marking.

Das Anfangsmotiv des Vokalparts (s. Beispiel 9) ist beim vierten Vers deutlich zu erkennen. Zwischen dem ersten und dem zweiten Abschnitt findet sich eine kleine Klavierpassage von zwei Takten. Die zwei ersten Strophen des Gedichts gehören mit ihren Bitten an Gott eng zusammen. Der siebte Vers, dessen Vokalpart nicht im Klaviersatz verdoppelt wird, wird durch die Akkordtrioen, -quartolen und -quintolen im Diskant und durch die Oktaven in der Bassklaviatur stark hervorgehoben. Die Stimmung beginnt sich zu verdichten.

Der zweite Abschnitt ist von dem dritten Abschnitt durch eine Klavierpassage von sechs Takten unterschieden. Die in diesen Takten erscheinenden Clusters, die später an einer wichtigen Stelle wieder erscheinen, bringen ein neues Element in die Vertonung (Beispiel 11).

Beispiel 11. Takte 28–36 (Heininen 1980: 13-14).

The musical score for Example 11 consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line with the lyrics "schwe - - - ren Wein." and a piano accompaniment. The piano part features triplets and octaves, with dynamics ranging from *ff* to *mp*. The second system is a piano solo with "cluster" markings and dynamics including *ff*, *mp*, *mf*, and *p*. The tempo is marked "Tranquillo". The third system continues the piano accompaniment with dynamics like *pp*, *mp, espr.*, and *mp, espr.*. The score is in G major and 3/4 time.

Ein neues Element bilden auch Takt 34 und die erste Hälfte von Takt 35 (s. Beispiel 11 oben). Diese eineinhalb Takte erscheinen in variiert Form noch zweimal in der Vertonung; im neunten Vers und am Ende der Vertonung. Der dritte Abschnitt wird von diesen Takten, die aus einer chromatischen Skala von acht Tönen (h, c, cis, d, dis, e, f, fis, oben gis im Bass, in den anderen Fällen d im Bass) bestehen, umgerahmt. Die dritte Strophe bildet thematisch eine eigene Ganzheit. In ihr werden die Gefahren vorgestellt, die der Herbst mit sich bringen kann.

Die musikalische Verdichtung vollzieht sich im dritten Abschnitt einerseits durch den Vokalpart. Andererseits erscheinen in diesem Abschnitt die chromatischen Anfangsakkorde der Vertonung, die Clusters und die oben erwähnten eineinhalb Takte der Klavierpassage (s. Beispiel 11 Takte 34–35). Der Vokalpart des achten Verses wird allmählich vorbereitet. Die erste Kernzelle dieser Linie mit großer Sekunde und kleiner Terz erscheint vor dem Beginn des Vokalparts im Klaviersatz. Diese Kernzellen sind vom Komponisten durch die Vorschrift „*espressivo*“ hervorgehoben worden. Mit diesen Takten beginnt der dritte Abschnitt der Vertonung. (s. am Ende des Beispiels 11). Diese dreitönigen Motivzellen erscheinen in variierten Formen auch im folgenden Takt (s. Beispiel 12).

Beispiel 12. Takte 37–39 (Heininen 1980: 14).

Im neunten Vers verdichten sich die verschiedenen oben erwähnten Elemente. Die Anfangsakkorde erscheinen unmittelbar nacheinander. Gleich danach die Triolen, die aus der achttönigen chromatischen Skala bestehen. In den folgenden Takten kommen die Clusters vor. Dazu wird der erste Halbvers des neunten Verses („Wer jetzt allein ist“) wiederholt. Im zweiten Halbvers wird das Wort „lange“ dreimal wiederholt. Im Ganzen wird der neunte Vers in dieser Vertonung am meisten betont. So wird die Einsamkeit von der möglichen Gefahren des Herbstes durch die Musik am stärksten hervorgehoben (s. Beispiel 13). Die Einsamkeit ist aber zentrales Motiv des ganzen Liederzyklus *Schatten der Erde*. Insofern ist es sehr verständlich, dass gerade dieser Vers stark durch die Musik zum Ausdruck kommt.

Beispiel 13. Takte 40–48 (Heininen 1980: 15).

hat, baut sich kei - - - nes mehr. Wer jetzt al-lein ist,

*poco f* *subito p*

wer jetzt al-lein ist,

*p* *espr, poco f* *mf* *pp* *subito p*

(cluster) wird es lan-ge, lan-ge, lan-ge blei-ben,

Der Vokalpart des zehnten Verses wird durch die polyphonische Stimmführung unterstrichen. Die Linie beginnt im Klaviersatz („espressivo“), geht in den Vokalpart über, und wird noch im Klaviersatz eine Oktave höher als beim ersten Erscheinen wiederholt (s. Beispiel 14).

Beispiel 14. Takte 49–52 (Heininen 1980: 15).

wird wachen, le - sen, lange Brie - - fe

*espr.*

Der zehnte und der elfte Vers werden dadurch miteinander verknüpft, dass der erstere mit denselben Tönen endet („schreiben“), mit denen der letztere anfängt („und wird in den“). Zwischen dem elften und dem zwölften Vers gibt es in der Musik gar keine Zäsur. Der zwölfte Vers beginnt mit den Worten „unruhig wandern“ (Takt 57). Auch durch diese Faktoren wird die Stimmung im dritten Abschnitt musikalisch verdichtet (s. Beispiel 15).

Beispiel 15. Takte 53–59 (Heininen 1980: 16).

schrei - ben und wird in den Al -

*espr.*

leen — hin und her — un - ru - hig wan - dern,

Der Vokalpart des zweiten Halbverses des zwölften Verses wird sowohl durch die polyphonische Stimmführung als auch durch die Verdoppelung unterstützt. Der Anfang dieser Linie wird schon beim Wort „wandern“ in der obersten Stimme des Klaviersatzes (ges, as, b, c, a, h: s. Beispiel 15 Takte 58–59 oben) vorbereitet. Nach dem Anfang des zweiten Halbverses („wenn die“) geht dieses Motiv in die oberste Stimme des Klaviersatzes zurück. Gleichzeitig wird

die Singstimme in der zweitobersten Stimme des Klaviersatzes verdoppelt (s. Beispiel 16).

Beispiel 16. Takte 60–63 (Heininen 1980: 16).

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'wenn die Blätter treiben.' The middle staff is the right hand of the piano accompaniment, and the bottom staff is the left hand. The music is in G major and 4/4 time. The vocal line is written in the second staff from the top, and the piano accompaniment is in the bottom two staves. The piano accompaniment includes a prominent melodic line in the right hand that mirrors the vocal line, and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Paavo Heininen hat die inhaltliche Steigerung des Gedichts durch seine Vertonung empfindsam nachvollzogen. Diese Vertonung macht einen ausgefeilten Eindruck. Das unterstreicht die Auffassung des Komponisten, der diese Vertonung für die beste des ganzen Zyklus hält. Der ausdrucksvolle Vokalpart und seine enge Bindung an den Klaviersatz, ganz besonders in „Herbsttag“, stellen diesen Liederzyklus in die moderne Nachfolge des deutschen romantischen Klavierliedes.

## 8 SCHLUSSBETRACHTUNG

Im Zusammenhang des Abschnittes „Zur Wahl der in Finnland vertonten deutschen Dichter“ (2.3) wurden die Ergebnisse der historischen Untersuchung schon zusammengefasst. An dieser Stelle konzentriere ich mich auf die Ergebnisse des Analyseteils.

In Rautavaaras Textwahl lassen sich bestimmte Prinzipien erkennen. Die ersten fünf der *Sonette an Orpheus* und die erste der *Duineser Elegien* entnehmen ihre Themen der griechischen Mythologie. Mit dem Elegienzyklus hat das erste Gedicht des Liederzyklus *Die Liebenden*, das „Liebes-Lied“, die Existenzproblematik gemeinsam. Das alttestamentarische Engelbild des zweiten Gedichtes desselben Zyklus „Der Schauende“ weist auf die „Erste Elegie“ hin. „Der Tod des Geliebten“, das vierte Gedicht desselben Liederzyklus weist – als Nachklang des großen Gedichts „Orpheus. Eurydike. Hermes“ und Vorklang des Zyklus *Sonette an Orpheus* – auf den antiken Orpheus-Mythos hin. Dazu zielen die ersten zwei Gedichte des Zyklus *Die Liebenden* trotz ihres konkreten Anfanges auf die kosmische Dimension hin, die auch im dritten Gedicht noch anwesend ist. Die kosmische Atmosphäre ist auch in den *Sonetten an Orpheus* und in der „Ersten Elegie“ vorhanden. Das vierte Gedicht der *Liebenden* bildet, wie auch das fünfte Sonett der *Sonette an Orpheus*, im Kontext des Liederzyklus einen mythischen, das Leben und den Tod ausgleichenden Epilog. Die von Rautavaara gewählten Rilke-Texte zeichnen sich durch Immaterialität und eine schwebende Stimmung aus. Im Gedicht „Herbsttag“ ist auch die göttliche Dimension miteinbezogen; Gott wird gleich am Anfang des Gedichts angeredet. In den *Sonetten an Orpheus* wurde Orpheus bei Rilke zum Gott. Als ein dichterisches Bild des Lebensabends drückt das Gedicht „Herbsttag“ auch die Existenzproblematik aus.

Die Gründe, die Rautavaara zu seiner Textauswahl bewogen, lassen sich mit zwei Begriffen auf einen Nenner bringen, Mythos und Existenzproblematik. Zum Mythos lassen sich Orpheus und Engel, wie auch Gott und die ganze göttliche Dimension zählen. Das künstlerische Verhältnis zum Mythos war für Rilke ein Ersatz für Religion überhaupt. Die Existenzproblematik zwischen Leben und Tod ist für den späten Rilke eine charakteristische Thematik. Die Immaterialität und die kosmische Dimension können sowohl das Mythische als



auch die Existenzproblematik vertreten. Die Textwahl Rautavaaras bestärkt sein Künstlerbild als ein intuitiver Mystiker, aber auch als analytischer Modernist. Die späte Lyrik Rilkes mit ihrer mythischen Dimension gehört eben zur Moderne, in der der Mythos innere Kohärenz schafft. Als zeitlich unbeschränkbar bezieht sich der Mythos auf verschiedene Zeitdimensionen, und schafft dadurch in der Dichtung Polyperspektivität. Sowohl der modernen Literatur als auch der Musik liefert der Mythos zahlreiche Koordinaten. So sind mythische Stoffe sehr ertragreich für Komponisten, von der Schwelle der Moderne bis hin zur Postmoderne, und besonders dann, wenn sie stilistisch auf der Suche sind, wie Einojuhani Rautavaara und Paul Hindemith.

Rautavaara erweist sich vor allem als ein „wählerischer Kenner“ der Lyrik Rilkes. Darauf ist die Textwahl Rautavaaras in den 50er Jahren wie auch später zurückzuführen. Es wurde schon gezeigt, dass die späte Lyrik Rilkes in Finnland vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg übertragen wurde. In politischer und staatlicher Hinsicht wurde die Atmosphäre in Finnland in den 50er Jahren offener. Der Modernismus begann sowohl in der Lyrik als auch in der Musik Fuß zu fassen. Wie im Abschnitt 2.1.7 erwähnt, war einer der ersten Lyriker eben Rainer Maria Rilke, der von der finnischen Lyrikerin Aila Meriluoto schon bald nach dem Krieg entdeckt wurde. In den 50er Jahren entstanden die zwei Liederzyklen Rautavaaras *Fünf Sonette an Orpheus* und *Die Liebenden*. Alle analysierten Vertonungen Rautavaaras bestärken sein Künstlerbild als ein intuitiver mythischer Romantiker, aber auch als intellektueller und analytischer Modernist. Seine Textwahl drückt nicht nur seine gute Vertrautheit mit der Lyrik Rilkes aus, sondern auch mit der Lyrik im Allgemeinen, wie der Liederzyklus *Almanakka kahdelle* zeigt, in dem vier grundverschiedene Gedichte von verschiedenen Dichtern aus verschiedenen Jahrhunderten zu einem musikalisch einheitlichen Zyklus verknüpft sind.

Bei aller Eigentümlichkeit seines Stils hat Rautavaara die verschiedenen Schichten des Gedichts in seinem Vertonungsprozess nachvollziehen können. Die musikalische Struktur der Sonette Rilkes findet eine strukturelle Entsprechung in der Musik Rautavaaras. Die signifikative Schicht in Rilkes Sonetten wird eben durch strukturelle Faktoren der Musik Rautavaaras vermittelt. Durch die „orphischen Motive“ des Textes und der Musik zeigen die Sonette Rilkes und die Vertonungen Rautavaaras analoge Strukturen. Die Übersteigerung des hohen Baumes, durch die die Signifikation zwischen dem „steigenden Baum“ und dem orphischen Gesang entsteht, trägt den Zyklus der Sonette Rilkes. Ebenso trägt das musikalische „orphische Motiv“, das auf der abstrakten Ebene durch das Prinzip der Äquivalenz zum Träger des orphischen Gesanges wird, den Zyklus der Vertonungen Rautavaaras. In diesem Liederzyklus fungiert der Diskurs zwischen der Musik und der Sprache auf der strukturellen Ebene parallel. Dafür erwies sich die semiotische Analyse als anwendbar. Durch die objektbezogenen Zeichen Peirces lassen sich die inneren Prozesse sowohl innerhalb des dichterischen Textes als auch zwischen dem

Text und der Musik erläutern. Die Signifikate der Sonette Rilkes und der Musik Rautavaaras lassen sich durch den Prozess der „unendlichen Semiose“ deuten.

Es stellte sich heraus, dass eine klangliche Strukturkonstellation vielfach signifikant werden kann. Mithilfe von Peirces objektbezogenen Zeichentypen ist das nachzuweisen. Auch bei den abbildenden, tonmalerischen Strukturkonstellationen handelt es sich nicht um bloße „Tonmalerei“. Das ist durch die Zweischichtigkeit der musikalischen Sprache Rautavaaras zu begründen. In der Analyse der *Fünf Sonette an Orpheus* stellte sich heraus, dass die abbildenden Strukturkonstellationen der Notentextur die erste signifikante Ebene bilden, die der metaphorischen Ebene der dichterischen Sprache entspricht, während die anzeigenden Eigenschaften der musikalischen Textur – wie die Wiederholungen und Ableitungen des „orphischen Motivs“ als Signifikanten mit einem abstrakten Signifikat – konnotativ die zweite signifikante Ebene schaffen können, die mit der abstrakten Ebene des dichterischen Textes übereinstimmt. Die Voraussetzung dafür ist die mehrfache Verwendung der anzeigenden Eigenschaften an signifikanten Stellen innerhalb eines geschlossenen Kontextes, wie ihn die *Fünf Sonette an Orpheus* darstellen.

Das Verhältnis zwischen dem orphischen Mythos, Rilkes Sonetten und Rautavaaras Musik ist sehr eng. Durch die „orphischen Motive“ fungiert der Orpheus-Mythos sowohl in den Sonetten Rilkes als auch in den Vertonungen Rautavaaras signifikativ als eine strukturbildende Figur. Von ihrer Gesamtgestaltung her zeigen die Sonette und die Vertonungen eine ähnliche Verbindung zum orphischen Mythos. Das erste Sonett ist von seinem Gehalt deutlich orphisch-mythisch. Die Motivik der ersten Vertonung ist im ganzen deutlicher und stärker von dem „orphischen Motiv“ geprägt als die Motivik der anderen Vertonungen. Durch ihre „orphischen Motive“ sind die anderen Sonette und anderen Vertonungen konnotativ mit dem orphischen Mythos gebunden.

Obwohl die mythische Ebene der Sonette durch die abstrahierte Sprache Rilkes entsteht, hat sein Rückgriff auf den Orpheus-Mythos möglicherweise auf die Abstraktionstendenz seiner späten Phase eingewirkt. Der orphische Mythos als eine signifikative Struktur verleiht durch die Sprache Rilkes der Musik Rautavaaras bestimmte Bedeutung. Die Musik als eine signifikante Struktur gibt ihrerseits in Verbindung mit der Sprache dem Mythos die Stimme. Dieser Liederzyklus fungiert durch die „orphischen Motive“ sowohl des Textes als auch der Musik als ästhetisches Zeichen des orphischen Mythos der Antike. Der antike Orpheus-Mythos dient seinerseits als eine „kulturelle Einheit“, durch die sich sowohl Rilkes *Sonette an Orpheus* als auch Rautavaaras Zyklus *Fünf Sonette an Orpheus* mittels „unendlicher Semiose“ deuten lassen.

Der Mythos manifestiert sich in der Musik neben dem strukturbildenden „orphischen Motiv“ auch durch andere musikalische Stilelemente: durch den archaischen Klang der offenen Intervalle, durch die aus diesen Intervallen gebildeten Akkorde und durch die gesamte offen klingende frei- und kirchentonale Harmonik. Durch ihren archaischen mythischen Eindruck zeigen

diese Stilelemente, dass die Semiose zwischen dem orphisch-mythischen Text und der Musik und auch zwischen dem antiken Mythos und der Musik zum Teil aus konventionalisierten Elementen besteht. Durch ihre konventionalisierte Rolle werden diese Stilelemente zur „kulturellen Einheit“. Durch ihre mythischen Konnotationen und durch ihre archaisch klingenden Intervalle werden auch das „orphische Motiv“, seine Wiederholungen und Ableitungen zu einer „kulturellen Einheit“ innerhalb dieses Liederzyklus. Der Bezug zwischen dem Mythos, dem Text und der Musik lässt sich durch die „unendliche Semiose“ deuten.

Die Ausdruckskraft der Sonette Rilkes wird von dem mythische Konnotationen beinhaltenden musikalischen Stil Rautavaaras nicht nur unterstützt, sondern sogar gesteigert. Die musikalische Sprache spielt in ihrem Verhältnis zum dichterischen Text keine untergeordnete Rolle, wenn auch andererseits die Musik nicht zum Selbstzweck wird. Die gedankliche Unbestimmtheit der Sonette Rilkes entspricht der Offenheit der Musik Rautavaaras. Rautavaara hat eine dem Gehalt der Rilkeschen Sonette angemessene musikalische Sprache geschaffen. Die Motivik, die Harmonik und die Formgestaltung erweisen sich in diesen Vertonungen als Signifikate vermittelnde Faktoren, auch wenn Rautavaara sich nicht als ein Vermittler von Rilkes Dichtung fühlt. Die Dichtung und die Musik sind miteinander verflochten und im Sinne einer „unendlichen Semiose“ gegenseitig durchlässig.

Das strukturelle, semiotische Analyseverfahren benötigt also der Vergleichbarkeit wegen ein sowohl im dichterischen als auch im musikalischen Sinne einheitliches Korpus. Ein solches bilden die zwei analysierten Liederzyklen Rautavaaras zur Lyrik Rilkes, einzeln und zusammen. Von dem musikalischen Stil ist ein strukturelles Analyseverfahren nicht abhängig. Was aber das Verhältnis zwischen dem Text Rilkes und der Musik Rautavaaras betrifft, ist aus dem Liederzyklus *Die Liebenden* im semiotischen Sinne weniger herauszuholen als aus den *Fünf Sonetten an Orpheus*. Die vier Gedichte der *Liebenden* bilden kein ebenso kompaktes Ganzes wie die ersten fünf der *Sonette an Orpheus*, obwohl diese vier Gedichte intertextuell zusammengehören. Das hat Rautavaara in seiner Musik auch nachvollzogen. Eine entsprechende Übereinstimmung zwischen den motivischen Beziehungen des Textes und der Musik wie in den *Fünf Sonetten an Orpheus*, ist im Liederzyklus *Die Liebenden* nicht zu finden. Der liedhafte Vokalpart des ganzen Zyklus erwies sich aber als ein Faktor, der die zentrale dichterische Bildlichkeit trägt, wobei die verminderten und übermäßigen Intervalle der Singstimme als Steigerungsmittel fungieren. In den *Liebenden* bildet das Tonmaterial die Struktur erstmals in der Harmonik. Aus diesem Grund sind ihre Veränderungen von zentraler Bedeutung. Das trifft auch für Rautavaaras „Erste Elegie“ und den „Herbsttag“ zu. Durch die Veränderungen der Harmonik werden die Signifikate der Gedichte in allen drei letztgenannten Vertonungen hervorgehoben. Aber erst durch die mehrfache Verwendung einer bestimmten

Veränderung der Harmonik an bestimmten ähnlichen signifikanten Textstellen kann diese Veränderung im Verhältnis zum Text signifikant werden.

Im Vergleich zwischen beiden Liederzyklen, den *Fünf Sonetten an Orpheus* und den *Liebenden*, stellte sich heraus, dass einige Strukturkonstellationen der Harmonik im Kontext beider Liederzyklen im Verhältnis zum dichterischen Text signifikant werden. Aus dem Kontext dieser zwei Liederzyklen Rautavaaras ergeben sich auch bestimmte Ähnlichkeiten, was das Verhältnis des Tempos zur Textvorlage betrifft. Das Tempo erweist sich in der Tat als ein wichtiger, besonders die dichterische Bildlichkeit tragender Parameter bei Rautavaara. Obwohl *Die Liebenden* stilistisch in mancher Hinsicht zu Rautavaaras dodekaphonischer Phase gehört, ist dieser Liederzyklus ein hervorragendes Beispiel dafür, dass ein kompetenter Komponist trotz der innermusikalischen Gesetzmässigkeiten auch die Textvorlage in unterschiedlicher Weise umsetzen kann. Dieser Liederzyklus zeigt auch, dass ein vollkommener dichterischer Text nicht unbedingt ein Hemmnis und eine Schranke beim Kompositionsprozess ist. Auch die Rilke-Vertonungen Jouni Kaipainens und Paavo Heininens, wie auch die „Erste Elegie“ Rautavaaras erwiesen sich als ertragreich in dem Sinne, dass die innermusikalischen Gesetzmässigkeiten nicht unbedingt ein Hemmnis für den Ausdruck des dichterischen Textes zu sein brauchen. Die Aussagen der Gedichte Rilkes stehen in allen diesen Vertonungen mit dem musikalischen Geschehen in Verbindung. Das Titellied des Liebenden-Zyklus, *Die Liebende*, ist stilistisch ein Musterbeispiel von dichterisch-musikalischer Einheit.

Eine analytische und konstruktive Kompositionsweise, wie sie die hier analysierten angewandt dodekaphonischen Vertonungen vertreten (*Die Liebenden*, die „Erste Elegie“, beide „Herbsttag“-Vertonungen) scheint der multisignifikanten, abstrakten, späten Lyrik Rilkes, wie auch ihrer zeichenhaften, verschlüsselten Sprache sehr angemessen zu sein. Es ist kein Wunder, dass gerade Rautavaara als erster Komponist die späte Lyrik Rilkes in die finnische Musik übertragen hat. In den 50er Jahren ging er stilistisch vom Neoklassizismus zur Dodekaphonie über. Sein Verhältnis zur Lyrik Rilkes ist sowohl intuitiv als auch analytisch. Dafür sprechen auch seine Übersetzungen der ersten fünf der *Sonette an Orpheus* in der Partitur. Kaipainens Verhältnis zu Rilkes Text scheint im Lichte seiner zwei Rilke-Vertonungen zunächst assoziativ und intuitiv zu sein. Die späte Lyrik Rilkes in ihrer inhaltlichen Unbestimmtheit und Vielschichtigkeit, die viele verschiedene Deutungen erlaubt, bietet aber auch im assoziativen und intuitiven Sinne eine ergiebige Textvorlage. Der ganze Liederzyklus *Schatten der Erde* drückt Paavo Heininens analytisches Verhältnis zu seiner Textvorlage aus. Dazu stellt sich heraus, dass er auch ein „wählerischer Kenner“ der deutschen Lyrik ist. Dafür spricht, dass er im erwähnten Zyklus deutsche Lyrik von verschiedenen Dichtern aus verschiedenen Jahrhunderten gewählt hat. Seine „Herbsttag“-Vertonung macht mit ihrer musikalischen Steigerung einen ebenso ausgefeilten Eindruck wie das

Gedicht Rilkes mit seiner gehaltlichen Steigerung. Das gilt auch für Rautavaaras „Herbsttag“-Vertonung.

Die analysierten Liederzyklen Rautavaaras und Heininens zeigen, dass die Zeit der deutschen Klavierliedtradition in Finnland nicht zu Ende gegangen ist. Rautavaara und Heininen haben diese Tradition in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinübergerettet. Auch in kammermusikalischer Besetzung lebt die deutsche Kunstliedtradition in Finnland weiter. Das zeigen die orchestrierten oder kammermusikalischen Versionen der *Fünf Sonette an Orpheus* und der *Liebenden* wie auch das kammermusikalische Werk *Glühende Blumen des Leichtsinns* von Kaipainen. Die Gattung des Kunstliedes erweist sich auch in modernen Stilen als lebensfähig. Mit ihren Klavierliedzyklen setzen Rautavaara und Heininen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Kilpinens Werk auf kompetente Weise fort.

Eines haben Rilke und Rautavaara in ihrem Künstlertum gemeinsam. Wie Rilke fühlt sich auch Rautavaara nicht als Schöpfer seiner Werke, sondern als Empfänger, als ein Gefäß, in das seine Musik gegossen wird. Was Rilke betrifft, hat darüber Wolfgang Leppmann (1993: 340) geschrieben. Rautavaara hat selbst darüber in vielen Interviews gesprochen, auch mit mir. Das beinhaltet den Gedanken, dass beide Künstler beim Schaffen das Gefühl hatten, sie bekämen ihre Werke geschenkt oder diktiert. Das impliziert weiter, dass die Intuition im Schaffensprozess von großer Bedeutung gewesen ist. Das wiederum lässt der Interpretation viele Möglichkeiten offen. Der Interpret braucht dabei nicht einmal alles bis zum letzten Wort oder bis zur letzten Note zu verstehen und zu erklären. Das haben vielleicht beide Künstler selber auch nicht gemacht. Dafür sprechen z. B. bei Rilke die Inkonsequenzen seiner „Ersten Elegie“, die Assoziationen der Wirklichkeit, die der poetischen Vorstellung der „Ersten Elegie“ widersprechen. Diese Inkonsequenzen hat Rautavaara, der in der „Ersten Elegie“ vor allem die Bildlichkeit und das Abstraktionspotential betont hat, in seiner Vertonung weggelassen. Das spricht seinerseits dafür, dass seine Textbearbeitung sehr analytisch gewesen ist.

Die Möglichkeiten der musikalischen Textur als eine Bedeutungen vermittelnde Sprache sind nicht unbedingt geringer als die der dichterischen Sprache. Die Möglichkeiten der Musik sind nur verschieden, auf ihre eigene spezifische Weise, in bestimmten Fällen sogar stärker. Die Kraft der Musik erweist sich besonders in einer Vertonung, in der das Gedicht und die Musik miteinander in Balance stehen. Dafür sind die *Fünf Sonette an Orpheus* und besonders die Titelvertonung des Zyklus *Die Liebenden*, „Die Liebende“, hervorragende Beispiele. Die dichterische Sprache drückt auch in ihrer Vieldeutigkeit genauer die Bedeutungen aus, während die Musik ihrerseits die Stimmung des Gedichtes sogar stärker als das Gedicht selbst schaffen kann. Auch der inhaltliche Vorgang kann mit dem musikalischen Geschehen übereinstimmen, wie die „orphanischen Motive“ in den Sonetten Rilkes und der Musik Rautavaaras nachdrücklich zeigen. Aber dafür kann die musikalische Sprache

viele verschiedene Möglichkeiten bieten. Die Schwäche der Musik im Vergleich zur dichterischen Sprache kann auch ihre Stärke sein. Die Unbestimmtheit der späten Lyrik Rilkes, in der nicht alle Bedeutungen deutlich artikuliert werden, erinnert selbst an die Musik.

Die präzisen Formen Rilkes, die Musikalität seiner lyrischen Sprache, der sprachliche Rhythmus sowie die inhaltliche Vielschichtigkeit mit der sehr reichen dichterischen Bildlichkeit geben den Vertonern jedoch viele Anregungen, obwohl Rilke selbst Interpretationen seiner Gedichte durch die anderen Künste ablehnte. Die dichterische Bildlichkeit haben alle drei Komponisten – Rautavaara, Kaipainen und Heininen – in ihren Vertonungen nachvollzogen. Die inhaltliche Unbestimmtheit der späten Lyrik Rilkes erlaubt viele verschiedene musikalische Deutungen. In diesem Sinne ist sie für die Komponisten besonders ertragreich. Die zwei verschiedenen musikalischen Interpretationen des „Liebes-Liedes“ von Rautavaara und von Kaipainen sind beide inhaltlich begründet. Alle oben erwähnten Eigenschaften der lyrischen Sprache Rilkes wirken bei der Vertonung seiner Gedichte eher anregend als hinderlich.

## YHTEENVETO

### Saksalainen runous suomalaisessa musiikissa, esimerkkinä Rainer Maria Rilke ja Einojuhani Rautavaara

Kirjallisuuden ja musiikin välimaastossa liikkuvan väitöstutkimukseni tarkoitus on selvittää yhtäältä saksalaisen runouden asemaa suomalaisessa laulumusiikissa historiallista ja kulttuurillista taustaa vasten, toisaalta sen välittymistä musiikin kautta erityisesti Einojuhani Rautavaaran laulusävellyksissä Rilken runouteen. Tutkimukseen liittyy sekä kulttuurien että tieteiden välinen ulottuvuus. Saksalaiseen runouteen sävellettyjen suomalaisten laulujen perinne on yksi ilmenemismuoto saksalais-suomalaisissa kulttuurisuhteissa.

Vaikka saksalais-suomalaisia kulttuuri- ja kirjallisuusyhteyksiä tutkitaan nykyään paljon, ei tämän tutkimuksen aihepiiriä ole aiemmin tutkittu. Analysoimiani lauluja ei myöskään ole aiemmin tutkittu perusteellisesti. Tieteiden välisen näkökulman vuoksi valitsin semioottisen tarkastelutavan, koska se tarjoaa yhtenäisen käsitteistön runouden ja musiikin tutkimiseen. Koska runo- ja musiikkianalyysi lähtevät samasta semioottisesta näkökulmasta, osoittautui tärkeäksi tarkastella runokieltä ja musiikkia taiteellisina merkitysjärjestelminä. Sekä merkityksen muodostuminen runossa ja musiikissa että niiden esteettinen funktio ovat analyysissä tärkeitä. Semioottinen käsitteistö oli avuksi myös kansallisen musiikkityylin ja kansallisromanttisen sävelkielen määrittelyssä, mikä on tässä työssä keskeistä.

Historiallinen osa pyrkii vastaamaan kysymyksiin ilmiön taustoista, laajuudesta, runoilijoiden ja runojen valinnasta sekä valintaperusteista. Sekä valintaperusteiden että kulttuurien välisen ulottuvuuden vuoksi historiallisen taustan tutkiminen tuli tärkeäksi. Historiallisessa luvussa sijoittuu Rautavaaran musiikki suomalaisen musiikin kontekstiin, hänen Rilke-laulunsa hänen oman tuotantonsa kontekstiin ja Rilken runous Suomessa sävellettyjen saksankielisten laulujen kontekstiin. Kulttuurisilla virtauksilla näyttää olevan vaikutusta laulutekstin ja sen kielen valintaan. 1800-luvun säveltäjät valitsivat enimmäkseen runoilijoita, jotka esiintyvät samanaikaisesti saksalaisessa Lied-perinteessä. Myös runojen kääntäminen molemmille kotimaisille kielille on vaikuttanut laulutekstin valintaan. Esille tuli myös säveltäjien henkilökohtaisia valintaperusteita. 1900-luvun jälkipuoliskolla nousee selkeästi esiin säveltäjien oma runouden tuntemus. Myös heidän omakohtainen kosketuksensa saksan kieleen ja kirjallisuuteen on ollut tärkeä tekijä laulutekstin ja sen kielen valinnassa alusta alkaen. Saksankielisten laulujen avulla säveltäjillä on ollut hyvä mahdollisuus tehdä tuotantoaan tunnetuksi myös ulkomailla. Saksankielinen alue on edelleen keskeinen eurooppalaisessa taidemusiikissa. Myös ulkomaiset kustantajat ovat voineet vaikuttaa tekstin valintaan.

Suomalaisten Rilke-laulujen valinta analyysin kohteeksi selittyy osaltaan historiallisesta tutkimuksesta, osaltaan Rilken runoudesta itsestään, joka on ollut perinteisen ja modernin runouden välimaastossa hyvin suosittua 1900-luvun

säveltäjien keskuudessa Suomessa ja muualla. Tutkimukseni luku Rilke modernismin kontekstissa pyrkii yleiskatsauksenomaisesti valaisemaan Rilken tietä hänen varhaisen runoutensa tunnepitoisesta ja subjektiivisesta tunnelmamaailmasta myöhäisen runouden abstraktiuteen ja sitä kautta valaisemaan myöhäisen runouden abstraktia kuvakieltä. 1900-luvulla säveltäjät huomasivat, että sävellyksen onnistuminen voi olla yhteydessä tekstivalintaan. Tämä tendenssi näkyy myös saksankielisten tekstien valinnassa Suomessa, erityisesti Rilken kohdalla. Einojuhani Rautavaara on säveltänyt ensimmäisenä Suomessa Rilken myöhäistä abstraktia runoutta, joka monikerroksisuudessaan on erityinen haaste säveltäjälle.

Analyyttisen tutkimuksen päätarkoitus on selvittää kuinka suomalaiset säveltäjät ovat ymmärtäneet Rilken runotekstiä ja saaneet musiikkinsa kautta välitettyä runon temaattisen rakenteen. Siksi musiikkianalyysissä tutkitaan rakenteellisia parametreja motiivisuhteita, harmonian rakennetta ja muotoa. Lähtökohtana on runoanalyysi. Musiikkianalyysissä tutkin sitä, miten runon sisällöllisen rakenteen kannalta keskeiset asiat välittyvät musiikin kautta. Olen halunnut nostaa analyysissä vahvasti esiin runon alkuperäisenä taideteoksena, johon säveltäjä on luonut oman teoksensa. Runojen tematiikka, kuvallisuus ja temaattis-kuvalliset ekvivalenssisuhteet sekä niiden suhde musiikillisiin tapahtumiin ovat analyysin ydinkysymys. Nimenomaan tekstin ja musiikin välisten rakenteellisten analogioiden selvittämisessä semioottinen käsitteistö osoittautui hyödylliseksi. Charles S. Peircen merkeillä suhteessa objektiin sekä Umberto Econ „kulttuurisen yksikön” ja „päättymättömän semioosin” käsitteiden avulla selvitän sekä runon sisäisiä että runon ja musiikin välisiä prosesseja. Koska analyysin lähtökohtana on tavallista vahvempi runon analyysi, valitsin lingvistisen semiotiikan lähtökohdaksi. Peircen merkit suhteessa objektiin, nimenomaan Roman Jakobssonin ja Umberto Econ suodattamina auttoivat avaamaan Rilken myöhäisen runouden kielikuvia ja erityisesti niiden sanoman abstraktia tasoa. Samaa käsitteistöä käytän myös musiikillisten prosessien kuvaamiseen yhtäältä sen vuoksi että se soveltuu myös siihen, toisaalta koko työn käsitteistön yhtäläisyyden ja loogisuuden vuoksi.

Einojuhani Rautavaaran tekstivalinnoissa on havaittavissa tiettyjä periaatteita. Viisi ensimmäistä sonettia Orfeukselle Rilken sarjasta Sonetteja Orfeukselle sekä ensimmäinen Duinon elegioista ammentavat tematiikkansa kreikkalaisesta mytologiasta. Runossa „Liebes-Lied” on samaa olemassaolon problematiikkaa kuin Duinon elegioissa. Runon „Der Schauende” enkelikuva viittaa ensimmäiseen Duinon elegiaan. Runo „Der Tod des Geliebten” viittaa antiikin Orfeus-myyttiin. Runot „Liebes-Lied” ja „Der Schauende” kohdistuvat konkreettisesta alusta huolimatta kosmiseen ulottuvuuteen, joka on läsnä myös runossa „Die Liebende”. Kosminen atmosfääri on läsnä myös Soneteissa Orfeukselle ja ensimmäisessä Duinon elegiassa. Runo „Der Tod des Geliebten”, muodostaa Rautavaaran laulusarjan *Die Liebenden* viimeisenä runona myyttisen, elämän ja kuoleman välistä kuilua tasoittavan päätöksen samoin kuin viides sonetti laulusarjassa *Fünf Sonette an Orpheus*. Rautavaaran valitsemat Rilke-tekstit osoittavat aineettomuutta ja häilyvää tunnelmaa. Runoon „Herbsttag”



sisältyy myös jumalallinen ulottuvuus. Elämän illan runollisena kuvana „Herbsttag“ ilmaisee olemassaolon problematiikkaa.

Näissä Rautavaaran tekstivalinnoissa tulee esille kaksi pääperiaatetta, myyttisyys ja olemassaolon problematiikka. Rilken myöhäinen runous myyttisine ulottuvuuksineen kuuluu modernismiin, jossa myyttisyys luo sisäistä koherenssia. Ajallisesti rajattomana myyttisyys luo moniperpektiivisyyttä antaen siten sekä modernille runoudelle että musiikille runsaasti koordinaatteja. Näin myyttinen aineisto on ollut hyvin antoisa säveltäjille aina modernismin kynnykseltä postmodernismiin, erityisesti heidän tyylinetsimisvaiheessaan, kuten näyttää olleen Einojuhani Rautavaaran ja Paul Hindemithin kohdalla.

Rilken myöhäinen runous tuli tunnetuksi Suomessa toisen maailmansodan jälkeen ilmapiirin tultua sekä poliittisessa että valtiollisessa mielessä avoimemmaksi. Modernismi alkoi saada jalansijaa sekä runoudessa että musiikissa. Yksi ensimmäisistä runoilijoista oli Rainer Maria Rilke. Aila Meriluoto löysi hänet pian sodan jälkeen. Tutkimani Einojuhani Rautavaaran laulusarjat *Fünf Sonette an Orpheus* ja *Die Liebenden* Rilken teksteihin syntyivät 1950-luvulla. Kaikki tässä työssä tutkimani Rautavaaran laulusävellykset vahvistavat hänen taiteilijakuvaansa sekä intuitiivisena mystikkona ja romantikkona että intellektuellina analyttisenä modernistina. Rautavaaran tekstivalinnat eivät osoita pelkästään hänen hyvää Rilken runouden tuntemustansa, vaan hyvää runouden tuntemusta yleensä, kuten tutkimani laulusarja *Almanakka kahdelle* osoittaa. Tässä laulusarjassa muodostavat eri runoilijoiden (Olof von Dalin, Aaro Hellaakoski, R. M. Rilke, William Shakespeare) neljä hyvin erilaista runoa, jotka kertovat neljästä eri vuodenaikasta, kuitenkin musiikillisesti ehyen kokonaisuuden.

Rautavaara on kyennyt tyyllillisessä moninaisuudessaankin ottamaan huomioon ja ilmaisemaan musiikillisesti runojen eri tasoja. Rilken Orfeussonettien musikaalinen rakenne löytää rakenteellisen vastineensa Rautavaaran musiikissa. Sonettien signifikatiivinen taso (merkitystaso) välittyy Rautavaaran musiikissa juuri rakenteellisten parametrien kautta. Tekstin ja musiikin ns. „orfiset motiivit“ (Orfeuksen lauluun liittyvät) osoittavat analogista rakennetta Rilken sonettien ja Rautavaaran musiikin välillä. Ylösnouseminen (Übersteigerung), jonka kautta muodostuu merkitysyhteys kohoavan puun (Da stieg ein Baum.) ja Orfeuksen laulun välille on kantava tekijä Rilkes sarjassa Sonetteja Orfeukselle. Ekvivalenssin periaatteen kautta syntyy merkitysyhteys musiikillisen „orfisen motiivin“ ja orfisen laulun välille abstraktilla tasolla. Tämä on kantava tekijä Rautavaaran musiikissa laulusarjassa *Fünf Sonette an Orpheus*. Tässä laulusarjassa musiikin ja tekstin välinen diskurssi toimii rakenteellisella tasolla paralleelisti. Tässä osoittautui käytetty semioottinen tarkastelutapa, Peircen merkit suhteessa objektiin käyttökelpoiseksi. Rilken sonettien ja Rautavaaran musiikin väliset merkitysyhteydet selittyvät Econ päättymättömän semioosin prosessin kautta.

Musiikillinen rakennekonstellaatio voi tulla monella tavalla merkityksen kantajaksi. Peircen merkeillä suhteessa objektiin tämä on osoitettavissa. Rautavaaran musiikissa eivät ikonisetkaan rakennekonstellatit ole pelkkää sävelmaalailua. Sen osoittaa Rautavaaran musiikillisen kielen kaksikerroksisuus.

Laulusarjan *Fünf Sonette an Orpheus* analyysi osoitti, että nuottitekstuurin ikoniset rakennekonstellaatiot muodostavat ensimmäisen merkitystason, joka vastaa runon metaforista tasoa. Nuottitekstuurin indeksaaliset (viittaavat) ominaisuudet – kuten musiikillisen orfisen motiivin toistot ja johdannaiset abstraktien merkitysten kantajina – voivat luoda konnotatiivisesti toisen merkitystason, joka vastaa runotekstin abstraktia tasoa. Tämä edellyttää indeksaalisten ominaisuuksien toistuvaa käyttöä merkitsevillä paikoilla suljetussa kontekstissa, kuten laulusarjassa *Fünf Sonette an Orpheus*.

Orfeus myytti toimii sekä Rilken soneteissa että Rautavaaran musiikissa rakennetta muodostavana tekijänä orfinen motiivin välityksellä. Soneteilla ja niihin sävelletyllä musiikilla on samankaltainen yhteys Orfeus-myyttiin. Ensimmäinen sonetti liittyy sisällöltään selvästi Orfeus-myyttiin. Ensimmäisen laulun motiiviset suhteet ovat kokonaisuudessaan selkeästi enemmän musiikillinen orfisen motiivin leimaamia kuin kuin sarjan muiden laulujen motiivisuhteet. Orfisten motiivien kautta laulusarjan muut neljä sonettia ja niiden musiikki ovat konnotatiivisesti sidoksissa Orfeus-myyttiin.

Vaikka Rilken sonettien myyttinen taso syntyy abstrahoidun kielen kautta, on Orfeus-myytti saattanut vaikuttaa hänen myöhäisen vaiheensa abstraktiotendenssiin. Orfeus-myytti merkitysrakenteena antaa Rautavaaran musiikilliselle kielelle tiettyä merkitystä. Musiikki syntaktisena rakenteena – vailla merkitystä kielellisessä mielessä – antaa yhteydessään kieleen myytille äänen. Laulusarja *Fünf Sonette an Orpheus* toimii sekä tekstin että musiikin orfisten motiivien kautta antiikin Orfeus-myytin esteettisenä merkinä. Orfeus-myytti toimii puolestaan kulttuurisena yksikkönä, jonka välityksellä voidaan tulkita sekä Rilken sonetit Orfeukselle että Rautavaaran niihin säveltämä laulusarja päättymättömän semioosin avulla.

Musiikillisen orfisen motiivin lisäksi myyttisyyttä ilmentävät muutkin musiikin elementit, kuten avointen intervallien arkaainen sointi, näistä intervaleista muodostetut soinnut, avoimesti soiva vapaatonaalisuus ja moodit. Tämä osoittaa, että tekstin Orfeus-myytin ja musiikin välinen semioosi perustuu osittain konventionaalisiin elementteihin, jotka toimivat puolestaan kulttuurisina yksikköinä. Näistä konventionaalisista elementeistä koostuva, myyttisiä konnotaatioita sisältävä musiikillinen orfinen motiivi sekä sen toistot ja johdannaiset toimivat myös kulttuurisena yksikkönä tässä laulusarjassa. Myytin, tekstin ja musiikin välinen suhde selittyy päättymättömän semioosin avulla. Rautavaaran myyttisiä konnotaatioita sisältävä musiikillinen tyyli laulusarjassa *Fünf Sonette an Orpheus* ei pelkästään tue Rilken sonettien ilmaisuvoimaa, vaan jopa lisää sitä. Rilken sonettien sisällöllinen avoimuus vastaa Rautavaaran musiikin avoimuutta. Rautavaara on onnistunut luomaan Rilken sonettien sisältöön sopivan musiikillisen kielen. Motiivit, harmonia ja muoto osoittautuivat merkityksiä välittäviksi tekijöiksi. Runous ja musiikki ovat punoutuneena toisiinsa ja päättymättömän semioosin kautta toisensa läpäiseviä.

Laulusarja *Fünf Sonette an Orpheus* muodostaa sekä tekstiltään että musiikiltaan kiinteän kokonaisuuden ja on siten ihanteellinen semioottisen analyysin kohde. Rautavaaran laulusarjan *Die Liebenden* neljä runoa eivät muodosta niin

kiinteä kokonaisuutta kuin viisi sonettia Orfeukselle, vaikka näilläkin runoilla on intertekstuaalinen yhteys. Tämän Rautavaara on huomionnut musiikissaan. Vastaavanlaista tekstin ja musiikin välistä motiivista yhdenmukaisuutta kuin laulusarjassa *Fünf Sonette an Orpheus* ei ole *Die Liebenden* – laulusarjassa. Sen vuoksi tämä laulusarja ei ole aivan yhtä antoisa semioottisen analyysin kohteena. Nämä laulusarjat muodostavat kuitenkin yhdessä mielenkiintoisen vertailukohdan.

Laulusarjan *Die Liebenden* laulustemat osoittautuivat runojen kuvallisuutta kantavaksi tekijäksi. Laulustemman vähennetyt ja ylinousevat intervallit toimivat runokielen kuvallisuutta esiin nostavina tekijöinä. Sekä *Die Liebenden* – sarjassa että sävellyksissä *Die erste Elegie* ja „Herbsttag“ sävelmateriaali muodostaa rakenteen ensin harmoniassa. Sen vuoksi harmonian muutokset ovat hyvin merkityksellisiä. Ne korostavat runojen merkityssiltöä. Vasta esiintyessään useita kertoja merkitsevällä paikalla joku tietty harmonian muutos voi tulla merkityksiä kantavaksi tekijäksi.

Näiden kahden Rautavaaran laulusarjan muodostamassa kontekstissa muutamat harmonian rakennekonstellatit osoittautuivat merkityksiä kantaviksi suhteessaan runotekstiin. Tiettyä samankaltaisuutta esiintyy myös tempon suhteessa runotekstiin. Tempo osoittautui tärkeeksi runokuvia kantavaksi tekijäksi. Vaikka *Die Liebenden* – sarja kuuluu monessa suhteessa Rautavaaran dodekafoniseen vaiheeseen, se on erinomainen esimerkki siitä, kuinka pätevä säveltäjä voi monella tavalla huomioida tekstin sävellysprosessissaan musiikin sisäisten lainalaisuuksien rinnalla. Tässä mielessä myös Jouni Kaipaisen ja Paavo Heinisen Rilke-sävellykset osoittautuivat antoisiksi. Rilken runojen sanoma on yhteydessä musiikillisiin tapahtumiin näissä kaikissa sävellyksissä. *Die Liebenden* – sarjan nimilaulu *Die Liebende* on tyyllillisesti malliesimerkki ehyestä runollis-musiikillisesta kokonaisuudesta. Siinä symbolistinen runo ja impressionistisävyinen musiikillinen kieli punoutuvat toisiinsa. Analyyttinen, konstruktivinen sävellystapa, jota *Die Liebenden*, *Die Erste Elegie* sekä molemmat „Herbsttag“-sävellykset (Rautavaaran ja Heinisen) edustavat, näyttää soveltuvan hyvin Rilken monimerkityksiseen, abstraktiin myöhäiseen runouteen.

Einojuhani Rautavaaran suhde Rilken runouteen näyttää olevan sekä intuitiivinen että analyttinen. Se ilmenee myös hänen suomeksi kääntämässään soneteissa laulusarjan *Fünf Sonette an Orpheus* partituurissa. Jouni Kaipaisen suhde Rilken tekstiin näyttää olevan hänen kahden Rilke-sävellyksensä valossa lähinnä assosiativinen ja intuitiivinen. Rilken myöhäisen runouden sanoman avoimuus ja monikerroksisuus antaa mahdollisuuden monenlaisiin musiikillisiin toteutuksiin. Paavo Heinisen laulusarja *Schatten der Erde* ilmaisee kokonaisuudessaan säveltäjän analyttistä suhdetta tekstiin. Hän osoittautuu myös saksalaisen runouden tuntijaksi. Tässä sarjassa Heininen yhdistää kolmen saksalaisen runoilijan runoja eri vuosisadoilta intertekstuaalisesti yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Sekä Heinisen että Rautavaaran „Herbsttag“-sävellyksissä musiikillinen tihentyminen vastaa runon sisällöllistä tihentymistä loppua kohden. Analysoidut laulut ja laulusarjat osoittavat, että saksalaisen Lied-tradition aika ei ole Suomessa ohi. Kamarimusiikillisen taidelaulun traditio elää myös Suomessa

edelleen. Sitä osoittavat mm. Rautavaaran laulusarjojen *Fünf Sonette an Orpheus* ja *Die Liebenden* orkesteri- ja kamarimusiikilliset versiot, kuten myös Jouni Kaipaisen sävellys *Glühende Blumen des Leichtsinns*. Taidelaulun lajityyppi osoittautuu elinvoimaiseksi myös moderneissa tyyleissä.

Rilkellä ja Rautavaaralla on yksi yhteinen piirre taiteilijoina. Kumpikaan ei tunne itseään teostensa luojiksi, vaan vastaanottajiksi, astiaksi, johon heidän teoksensa ovat ikään kuin valuneet. Tämä sisältää ajatuksen, että he olisivat tunteneet saaneensa teoksensa lahjana, tavallaan kuin „saneltuna”. Se osoittaa intuition suurta merkitystä luomisprosessissa. Tämä sallii myös tulkinnalle monia mahdollisuuksia. Analyysin tekijän ei tarvitse välttämättä selittää tai ymmärtää kaikkea viimeiseen sanaan tai nuottiin asti. Niin eivät ehkä ole tehneet nämä taiteilijat itsekään. Rilken kohdalla tämä selittää joitakin ensimmäisen Duinon elegian epäjohdonmukaisia assosiaatioita todellisuuteen, jotka ovat elegian poeettisen ajatuksen vastaisia. Huomionarvoista on, että Rautavaara on jättänyt sävellyksessään *Die erste Elegie* nämä assosiaatiot todellisuuteen pois, korostaessaan nimenomaan tekstin kuvallisuutta ja abstraktiopotentiaalia. Tämä osoittaa Rautavaaran analyyttistä suhdetta tekstiin.

Musiikin mahdollisuudet runon merkitysten välittäjänä eivät ole vähäiset. Runokieli monimerkityksessäänkin ilmaisee tarkemmin merkityksiä, kun taas musiikki voi luoda runon tunnelmia jopa vahvemmin kuin runo itse. Musiikin heikkous runokieleen verrattuna voi olla sen vahvuus. Rilken myöhäisen runouden abstraktius, jolloin kaikkia merkityksiä ei artikuloita selkeästi, lähenee itsessään musiikkia, mutta antaa kuitenkin tilaa sekä säveltäjän intuitiolle että hänen analyyttiselle ajattelulleen ja siten erilaisille musiikillisille toteutuksille. Tämä saattaa olla merkittävä tekijä Rilken runouden suosiossa laulutekstinä. Kuten jo mainitsin, Einojuhani Rautavaara painottaa erityisesti runon kuvallisuutta ja abstraktiopotentiaalia musiikissaan. Kuvallisuuden painotus tulee esille myös Paavo Heinisen ja Jouni Kaipaisen Rilke-lauluissa. Tämä ominaisuus näyttäisi olevan myös tärkeä tekijä Rilken runouden suosiossa laulutekstinä. Analyysissä ilmenee, että diskurssi tekstin ja musiikin välillä voi toimia rakenteellisella tasolla paralleelisti. Pätevä säveltäjä löytää tasapainon tekstin ja musiikin suhteessa musiikin sisäiset lainalaisuudetkin huomioon ottaen.

## LITERATURVERZEICHNIS

I	Geschichte und Kulturgeschichte
II	Deutsch-finnische Beziehungen
III	Literaturgeschichte, Literatur- und Sprachwissenschaft
IV	Werk- und Briefausgaben R. M. Rilkes, Literatur über R. M. Rilke
V	Musikgeschichte und Musikwissenschaft, Semiotik
VI	Nachschlagewerke und Bibliographien
VII	Biographien und Monographien
VIII	Notenausgaben und CD-Aufnahmen
IX	Ungedruckte Quellen
X	Quellen im Internet
XI	Varia

### I Geschichte und Kulturgeschichte

- Friedell, E. 1989. Uuden ajan kulttuurihistoria. Eurooppalaisen sielun kriisi mustasta surmasta maailmansotaan asti 3. Romantiikka ja liberalismi. Imperialismi ja impressionismi. (6. painos). Suomentaja Erik Ahlman. Juva: WSOY.
- Gössmann, W. 1970. Deutsche Kulturgeschichte im Grundriß. (4. verbesserte Auflage) München: Max Hueber Verlag (Hueber-Nr. 1078).
- Halila, A. 1980. Oppikoululaitos. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria II Autonomian aika. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY, 175-185.
- Honko, L. 1980. Kansallisten juurien löytäminen. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria II Autonomian aika. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY, 42-62.
- Jutikkala, E. 1981. Suomen historia. Teoksessa Otavan Suuri Ensyklopedia 9. Helsinki: Otava, 6578-6592.
- Kallio, V. 1982. Aate ja yhteiskunta. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria III, Itsenäisyyden aika. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY, 11-53.
- Klinge, M. 1980. Humanistiset tieteet. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria II Autonomian aika. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY, 192-22.
- Klinge, M. 1980b. Poliittisen ja kulttuurisen Suomen muodostaminen. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria II Autonomian aika. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY, 12-41.
- Krauß, A-C. 1995. Geschichte der Malerei von der Renaissance bis heute. Köln: Könemann.
- Lehtinen, E. 1979a. Suurvaltakauden kulttuuri, aikakauden yleiskuva. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria I Ruotsin vallan aika. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY, 99-110.

- Lehtinen, E. 1979b. Hyödyn ja valistuksen ajan akatemia. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria I Ruotsin vallan aika. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY, 205-246.
- Leikola, A. 1981. Yliopistot ja korkeakoulut. Teoksessa Otavan Suuri Ensyklopedia 10. Helsinki: Otava, 8106-8111.
- Mannerkorpi, M. 1979. Pohjoismainen yhteistyö. Teoksessa Otavan Suuri Ensyklopedia 7. Helsinki: Otava, 5279-5280.
- Paloposki, T. 1979. Hyödyn ajasta kustavilaiseen aikaan, aikakauden yleiskuva. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria I Ruotsin vallan aika. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY, 196-204.
- Parry, C. 1993. Menschen Werke Epochen. Eine Einführung in die deutsche Kulturgeschichte. Ismaning: Max Hueber Verlag.
- Pirinen, K. 1979a. Keskiajan kulttuurin välittyminen Suomeen. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria I Ruotsin vallan aika. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY, 11-45.
- Pirinen, K. 1979b. 1500-luvun aatevirtausten tulo Suomeen. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria I Ruotsin vallan aika. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY, 49-58.
- Raff, D. 1989. Deutsche Geschichte vom alten Reich zur Bundesrepublik. (erweiterte Taschenbuch-Ausgabe) München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Suomi, V. 1979. Saarnakirjallisuudesta arkkiveissuihin. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria I Ruotsin vallan aika. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY, 137-159.

## II Deutsch-finnische Beziehungen

### Vortragsbände und Studien:

- Beyer-Thoma, H. 1998. Gelehrte Kontakte zwischen Finnland und Deutschland im Mittelalter. In: A. Jäntti & M. Holtkamp (Hrsg.). Finnisch-deutsche Kulturbeziehungen seit dem Mittelalter. Vorträge des am Finnland-Institut in Deutschland, Berlin abgehaltenen Symposiums vom 17.-18. Mai 1996. Schriftenreihe des Finnland-Instituts in Deutschland. Band 2. Berlin: Verlag Arno Spitz, 12-30.
- Heininen, S. 1988. Finnische Gelehrte in Göttingen während des 18. Jahrhunderts. In: E. Häkli (Gesamtredaktion). Gelehrte Kontakte zwischen Finnland und Göttingen zur Zeit der Aufklärung. Ausstellung aus Anlaß des 500jährigen Jubiläums des finnischen Buches. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Universitätsbibliothek Helsinki, 47-77.
- Häkli, E. (Gesamtredaktion) 1988. Gelehrte Kontakte zwischen Finnland und Göttingen zur Zeit der Aufklärung. Ausstellung aus Anlaß des 500jährigen Jubiläums des finnischen Buches. Universitätsbibliothek Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Universitätsbibliothek Helsinki.
- Hösch, E. 1988. Die historischen Voraussetzungen deutsch-finnischer Begegnungen vor 1800. In: E. Häkli (Gesamtredaktion). Gelehrte Kontakte zwischen Finnland und Göttingen zur Zeit der Aufklärung. Ausstellung

- aus Anlaß des 500jährigen Jubiläums des finnischen Buches. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Universitätsbibliothek Helsinki, 13-29.
- Hösch, E. 1990. (Hrsg.) Finnland-Studien. Veröffentlichungen des Osteuropa-Institutes. München Reihe: Geschichte Band 59. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Hösch, E. & Beyer-Thoma H. 1993. (Hrsg.) Finnland-Studien II. Veröffentlichungen des Osteuropa-Institutes München Reihe: Geschichte Band 63. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Jäntti, A. & Holtkamp M. (Hrsg.) 1998. Finnisch-deutsche Kulturbeziehungen seit dem Mittelalter. Vorträge des am Finnland-Institut in Deutschland, Berlin abgehaltenen Symposiums vom 17.-18. Mai 1996. Schriftenreihe des Finnland-Instituts in Deutschland. Band 2. Berlin: Verlag Arno Spitz.
- Kunze, E. 1986. Deutsch-finnische Literaturbeziehungen. Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte. Universitätsbibliothek Helsinki, Helsingin yliopiston kirjaston julkaisu. Helsingfors Universitetbiblioteks skrifter. Publications of the Helsinki University Library 51. Helsinki.
- Kunze, E. 1988. Zur Geschichte der wissenschaftlichen Beziehungen zwischen der Georgia Augusta und der Academia Aboensis. In: E. Häkli (Gesamtredaktion). Gelehrte Kontakte zwischen Finnland und Göttingen zur Zeit der Aufklärung. Ausstellung aus Anlaß des 500jährigen Jubiläums des finnischen Buches. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Universitätsbibliothek Helsinki, 79-120.
- Lehtonen, J. U. E. 1998. Die finnisch-deutschen Kulturbeziehungen aus der Sicht der Volkskunde von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute. In: A. Jäntti & M. Holtkamp (Hrsg.). Finnisch-deutsche Kulturbeziehungen seit dem Mittelalter. Vorträge des am Finnland-Institut in Deutschland, Berlin abgehaltenen Symposiums vom 17.-18. Mai 1996. Schriftenreihe des Finnland-Instituts in Deutschland. Band 2. Berlin: Verlag Arno Spitz, 75-91.
- Murtorinne, E. 1990. Die kirchlichen Verbindungen zwischen Finnland und Deutschland im 20. Jahrhundert. In: E. Hösch (Hrsg.) Finnland-Studien. Veröffentlichungen des Osteuropa-Instituts München Reihe: Geschichte Band 59. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Parry, C. 1998. Die deutsche Literatur in Finnland: bewundert und vergessen. Ein kleiner historischer Überblick. In: A. Jäntti & M. Holtkamp (Hrsg.). Finnisch-deutsche Kulturbeziehungen seit dem Mittelalter. Vorträge des am Finnland-Institut in Deutschland, Berlin abgehaltenen Symposiums vom 17.-18. Mai 1996. Schriftenreihe des Finnland-Instituts in Deutschland. Band 2. Berlin: Verlag Arno Spitz, 92-110.
- Saarinen, H. 1987. Berlin als Ziel finnischer Studien- und Bildungsreisender im 19. Jahrhundert. In: Der Ginkgo Baum, Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. Sechste Folge, hrsg. von den Deutschlektoren bei den DDR-Kulturzentren in Helsinki und Stockholm, 9-19.
- Schmidt, K. 1994. 75 Jahre Finnland im Spiegel deutsch-finnischer und finnisch-deutscher Beziehungen. In: H-J. Zobel (Hrsg.) 1994. Literarische

- Wechselbeziehungen zwischen Finnland und Deutschland. Wissenschaftliche Beiträge. Greifswald: Ernst-Moritz-Arndt-Universität.
- Schweizer, R. 1991. Lübecker in Finnland. Saksalaisen kulttuurin edistämissäätiön julkaisuja. Skrifter utgivna av Stiftelsen för främjande av tysk kultur. Veröffentlichungen der Stiftung zur Förderung deutscher Kultur 2. Lübeck: Schmidt-Römhild.
- Schweizer, R. 1993. Die Wiborger Deutschen. Saksalaisen kulttuurin edistämissäätiön julkaisuja 6. Skrifter utgivna av Stiftelsen för främjande av tysk kultur 6. Veröffentlichungen der Stiftung zur Förderung deutscher Kultur 6. (2. durchgesehene Aufl.) Villingen-Schwenningen: Todt-Druck.
- Witzleben, B. von. 2002. Aus der alten in die neue Heimat, Bedeutende Deutsche und Schweizer im finnischen Wirtschaftsleben. Mit kulturgeschichtlichen Ausblicken. SAXA SB 6. Vaasa / Germersheim. Universität Vaasa / Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Zernack, K. 1993. Erträge und Perspektiven der deutsch-finnischen Historikerdiskussion. In: E. Hösch und H. Beyer-Thoma (Hrsg.) *Finnland-Studien II*. Veröffentlichungen des Osteuropa-Institutes München Reihe: Geschichte Band 63. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Zernack, K. 1998. Über deutsch-finnische Gelehrtenkontakte in der Neuzeit. In: A. Jäntti & M. Holtkamp (Hrsg.). *Finnisch-deutsche Kulturbeziehungen seit dem Mittelalter*. Vorträge des am Finnland-Institut in Deutschland, Berlin abgehaltenen Symposiums vom 17.-18. Mai 1996. Schriftenreihe des Finnland-Instituts in Deutschland. Band 2. Berlin: Verlag Arno Spitz, 31-41.
- Zobel, H.-J. (Hrsg.) 1994. *Literarische Wechselbeziehungen zwischen Finnland und Deutschland*. Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald.

### **Zeitschriften, Jahrbücher:**

- Zeitschrift *Trajekt* von 1981-1986. Beiträge zur finnischen, lappischen und estnischen Literatur. In Zusammenarbeit mit S. Aikio, P. Lassila, K.-J. Liedtke und H. P. Neureuter hrsg. von Manfred P. Hein. Stuttgart: Verlag Klett-Cotta, Helsinki: Otava-Verlag.
- Der Ginko-Baum Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa* seit 1982, hrsg. von den Deutschlektoraten bei den DDR-Kulturzentren in Helsinki und Stockholm, seit 1991 vom Deutschlektorat am Goethe-Institut Helsinki.
- Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen*. Mitteilungen aus der Deutschen Bibliothek. Helsinki, hrsg. von H. Fromm, M.-L. Nevala und I. Schellbach-Kopra, Redaktionsassistentin G. Schrey-Vasara.

### **III Literaturgeschichte, Literatur- und Sprachwissenschaft**

- Balzer B. & Mertens V. (Hrsg.) 1990. *Deutsche Literatur in Schlaglichtern*. In Zusammenarbeit mit weiteren Mitarbeitern und Meyers Lexikonredaktion. Mannheim/Wien/Zürich: Meyers Lexikonverlag.



- Beutin W., Ehlert K., Emmerich W., Hoffacker H., Lecke B., Lutz B., Schnell R., Stein P. & Stephan I. 1979. Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Duden, 1984. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache (4. völlig neu bearbeitete und erweiterte Aufl.) Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag.
- Duden, 1989. Deutsches Universalwörterbuch A–Z. (2. völlig neu bearb. und stark erweit. Aufl.) hrsg. und bearb. vom Wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion unter der Leitung von Günther Drosdowski. Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag.
- Duden, 1996. Deutsches Universalwörterbuch A–Z. (3. neu bearb. und erweit. Aufl., Auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln) bearb. von Günther Drosdowski und der Dudenredaktion. Mannheim · Leipzig · Wien · Zürich: Dudenverlag.
- Dümling, A. 1981. Die fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der neuen Musik von Arnold Schönberg und Stefan George. Kindler.
- Dümling, A. 1981/1982. Das Verhältnis Stefan Georges zur Musik. In: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz Nr. 82. 9-92.
- Eco, U. 1992. Die Grenzen der Interpretation. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München Wien: Carl Hanser Verlag.
- Friedrich, H. 1985. Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Mit einem Nachwort von J. v. Stackelberg. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Glaser, H., Lehmann, J. & Lubos, A. 1975. Wege der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung. Frankfurt/M – Berlin – Wien: Verlag Ullstein.
- Glaser, H. A. (Hrsg.) 1997. Deutsche Literatur zwischen 1945–1995. Eine Sozialgeschichte. Bern · Stuttgart · Wien: Verlag Paul Haupt.
- Gräf, H. G. 1912, 1914. Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äusserungen des Dichters über seine poetischen Werke. Dritter Teil: Die lyrischen Dichtungen. Erster Band (Des Ganzen Werkes siebenter Band) 1912. Zweiter Band. Erste Hälfte (Des ganzen Werkes achter Band) und Zweiter Band. Zweite Hälfte (Des ganzen Werkes neunter Band) 1914. Frankfurt A./M: Literarische Anstalt Rütten & Loening.
- Grimminger, R., Murasov, J. & Stückrath, J. (Hrsg.) 1995. Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Heine, H. 1957. Lauluja kirja. Valikoima kokoelmista „Lauluja kirja“ ja „Uusia runoja“ (Das Buch der Lieder. Auswahl aus „Das Buch der Lieder“ und „Neue Gedichte“). Suomentaja Yrjö Jylhä. (2. painos) Porvoo: WSOY.
- Hesse, H. 1977. Siddharta. Eine indische Dichtung. (7. Aufl.) Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Iser, W. 1976. Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Wilhelm Fink Verlag (UTB636).

- Karlsson, F. 1977. Johdatusta yleiseen kielitieteeseen. (2. muuttamaton painos) Helsinki: Gaudeamus.
- Kaiser, G. I. 1991. Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen. Erster Teil. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kayser, W. 1971. Geschichte des deutschen Verses. Zehn Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten. (2. Aufl.) München: Francke Verlag.
- Kayser, W. 1992a. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. (20. Aufl.) Tübingen und Basel: Francke Verlag.
- Kayser, W. 1992b. Kleine deutsche Versschule. (24. Auflage) Tübingen und Basel: Francke Verlag.
- Koponen, A. 1993. Goethen lyriikan suomennokset. Goethes Lyrik in finnischer Übersetzung 1832-1991. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia - Studies in literature and culture, Nro. 6. Joensuun yliopisto. Humanistinen tiedekunta. University of Joensuu. Faculty of Arts. Deutsche Bibliothek, Helsinki.
- Laitinen, K. 1981. Suomen kirjallisuus. Teoksessa Otavan Suuri Ensyklopedia 9. Helsinki: Otava, 6599-6607.
- Laitinen, K. 1981b. Suomen kirjallisuuden historia. Helsinki: Otava.
- Laitinen, K. 1982. Kirjallisuus. Teoksessa P.Tommila, A. Reitala, & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria III, Itsenäisyyden aika. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY, 325-361.
- Liewerscheidt, D von. 1980. Gottfried Benns Lyrik. Eine kritische Einführung. Analysen zur deutschen Sprache und Literatur. München: R. Oldenbourg Verlag.
- Lobsien, E. 1995. Der 16. Juni 1904. James Joyce und die Odyssee durch die Zeit. In: Grimminger, R., Murasov, J. & Stückrath, J. (Hrsg.). Literarische Moderne, Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 395-424.
- Ludwig, H. W. 1994. Arbeitsbuch Lyrikanalyse. Literaturwissenschaft im Grundstudium Band 3. (4. unveränd. Aufl.) Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Maliniemi, I. 1941. Heinrich Heine Suomen kirjallisuudessa. Helsinki: Otava.
- Martini, F. 1991. Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. (19., neu bearb. Aufl., In Zusammenarbeit mit A. Martini-Wonde) Stuttgart: A. Kröner Verlag.
- Meyer, H. 1963. Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Osthoff, W. 1989. Stefan George und „Les Deux Musiques“: Tönende und vertonte Dichtung im Einklang und Widerstreit. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Ovid (Publius Ovidius Naso). 1972. Metamorphosen. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text herausgegeben von Erich Rösch. (5. Aufl.) München: Ernst Heimeran Verlag.

- Richter, M. 1997. Wirkungsästhetik. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft, hrsg. von H. Ludwig, A. und H. Detering. (2. Aufl.) München: Deutscher Taschenbuchverlag, 516-535.
- Schnell, R. 1993. Geschichte der deutschsprachigen Literatur, seit 1945. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Suomi, V. 1979. Saarnakirjallisuudesta arkkiveisuihin. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria I Ruotsin vallan aika. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY, 137-159.
- Valkama, L. 1980. Kaunokirjallisuus. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria II Autonomian aika. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY, S. 307-330.
- Virtamo, K. 1977. Heine Heinrich. Teoksessa Otavan Iso musiikkitietosanakirja 2. Helsinki: Otava, 573.

#### **IV Werk- und Briefausgaben R. M. Rilkes, Literatur über R. M. Rilke**

##### **Werkausgaben R. M. Rilkes:**

- Rilke, R. M. 1942. Tagebücher aus der Frühzeit. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel-Verlag.
- Rilke, R. M. 1996. (KA I). Gedichte 1895 bis 1910. In: M. Engel & U. Fülleborn (Hrsg.) Rilke Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Band 1. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- Rilke R. M. 1996. (KA II). Gedichte 1910 bis 1926. In: M. Engel & U. Fülleborn (Hrsg.) Rilke Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Band 2. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- Rilke R. M. 1996. (KA III). Geschichten vom lieben Gott. In: A. Stahl (Hrsg.) Rilke Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Erzählungen und Dramen. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Band 3. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 343-429.
- Rilke, R. M. 1996. (KA IV). Moderne Lyrik. In: H. Nalewski (Hrsg.) Rilke Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Schriften zu Literatur und Kunst. Band 4. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 61-86.
- Rilke, R. M. 1996. Marginalien zu Nietzsches 'Geburt der Tragödie'. In: KA IV, 161-170.
- Rilke, R. M. 1996. In Bezug auf Russische Dinge. In: KA IV, 170-172.
- Rilke, R. M. 1996. Russische Kunst. In: KA IV, 152-160.
- Rilke, R. M. 1996. Hermann Hesses Eine Stunde hinter Mitternacht. In; KA IV, 150-151.
- Rilke, R. M. 1996. Von der Landschaft. In: KA IV, 208-213.
- Rilke, R. M. 1996. Moderne russische Kunstbestrebungen. In: KA IV, 285-292.
- Rilke, R. M. 1996. Worpswede. In: KA IV, 305-400.
- Rilke, R. M. 1996. Auguste Rodin. In: KA, 401-513.
- Rilke, R. M. 2003. Sonetit Orfeukselle – Die Sonette an Orpheus. Suomentanut ja toimittanut Liisa Enwald. Helsinki: TAI-teos.
- Rilke, R. M. 2004. Tahto Tahtojen – Der Große Wille. Suomentaja Eve Kuismin. Kuvat Juha-Pekka Ikäheimo. Helsinki: Like kustannus.

**Briefausgaben R. M. Rilkes:**

- Rilke, R. M. 1935. Briefe aus Muzot 1921-1926. Hrsg. von R. Sieber-Rilke & C. Sieber. Leipzig: Insel Verlag.
- Rilke, R. M. 1951. I. Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel. Erster Band. Besorgt durch Ernst Zinn, mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Zürich: Niehans & Rokitansky Verlag und Insel-Verlag.
- Rilke, R. M. 1951. II. Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel. Zweiter Band. Besorgt durch Ernst Zinn, mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Zürich: Niehans & Rokitansky Verlag und Insel-Verlag
- Rilke, R. M. 1952. Briefe über Cézanne. Hrsg. von C. Rilke. Besorgt und mit einem Nachwort versehen von H. W. Petzet. Mit siebzehn farbigen Abbildungen. Wiesbaden: Insel Verlag.
- Rilke, R. M. 1954. I. Rainer Maria Rilke – Katharina Kippenberg. Briefwechsel 1910 bis 1926. Mit acht Abbildungen und zwei Faksimiles. Hrsg. Bettina von Bomhard. Wiesbaden: Insel-Verlag.
- Rilke, R. M. 1954. II. Briefwechsel mit Benvenuta. Hrsg. Magda von Hattingberg. Vorwort und Anmerkungen von Kurt Leonhard. Eßlingen: Bechtle Verlag.
- Rilke, R. M. 1991. I. Briefe in zwei Bänden. Erster Band 1896 bis 1919. Hrsg. H. Nalewski. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- Rilke, R.M. 1991. II. Briefe in zwei Bänden. Zweiter Band 1919 bis 1926. Hrsg. H. Nalewski. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.

**Literatur über R. M. Rilke:**

- Allemann, B. 1961. Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes. Pfullingen: Neske Verlag.
- Berendt, H. 1957. Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag.
- Bollnow, O. F. 1951. Die Verwandlung des Sichtbaren. In: U. Fülleborn & M. Engel (Hrsg. 1982): Rilkes Duineser Elegien. Bd. 2. Forschungsgeschichte. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 2010, 112-129.
- Bradley, B. L. 1967. R.M. Rilkes Neue Gedichte, ihr zyklisches Gefüge. Bern und München: Francke Verlag.
- Bradley, B. L. 1976. Rainer Maria Rilkes Der Neuen Gedichte anderer Teil. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik. Bern und München: Franke Verlag.
- Buddeberg, E. 1955. Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Bürger, C. 1971. Textanalyse und Ideologiekritik: Rilkes Erste Duineser Elegie. In: U. Fülleborn & M. Engel (Hrsg. 1982): Rilkes Duineser Elegien. Bd. 2. Forschungsgeschichte. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 2010, 264-278.

- Destro, A. 1998. Das Sprachproblem beim späten Rilke. In: P. Demetz Peter, J. W. Storck & H. D. Zimmermann (Hrsg.) Rilke – ein europäischer Dichter aus Prag. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Engel, M. & Fülleborn, U. 1996 (KA I). Kommentar In: Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Gedichte 1895 bis 1910. Band 1. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- Engel, M. & Fülleborn, U. 1996 (KA II). Kommentar. In: Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Gedichte 1910 bis 1926. Band 2. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- Fülleborn, U. 1973. Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchungen zu einem historischen Rilke-Verständnis. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Fülleborn, U. 1997. Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch zur Moderne. In: Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne. Redaktion: V. Hauschild, (Beratung und Register: S. Schank, Umschlagillustration: H-J. Brehm) Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Gerok-Reiter, A. 1993. Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späten Rilke. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67. Jahrgang. Heft 3/September. Stuttgart Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Gerok-Reiter, A. 1996. Wink und Wandlung, Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“. Studien zur deutschen Literatur Band 140. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hippe, R. 1961. Erläuterungen zu ausgewählten Dichtungen Rainer Maria Rilkes. (2. Auflage) Dr. Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern Band 285. Hollfeld: C. Bange Verlag.
- Holthusen, H-E. 1937. Rilkes Sonette an Orpheus - Versuch einer Interpretation. München: Neuer Filser-Verlag.
- Kellenter, S. 1982. Das Sonett bei Rilke. Bern und Frankfurt: Peter Lang.
- Kippenberg, K. 1946. Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus. Frankfurt am Main: Insel – Verlag.
- Kippenberg, K. 1948. Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag. (4. Ausgabe). Wiesbaden: Insel-Verlag.
- Kopp, M. 1999. Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens. Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur, hrsg. von D. Borchmeyer. Band 3. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Leisi, E. 1987. Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation, Kommentar, Glossar. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Leppman, W. 1993. Rilke, Sein Leben, seine Welt, sein Werk. (Vom Verfasser überarbeitete Neuausgabe) Bern und München: Scherz Verlag.
- Mágr, C. 1960. Rainer Maria Rilke und die Musik. Wien: Amandus-Verlag.
- Mason, E. C. 1964. Rainer Maria Rilke, Sein Leben und sein Werk. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Montavon-Bockemühl, H. 1993. Der Baum als Symbol bei Rilke und Valéry. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft. Rilke und Frankreich. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag.

- Montavon-Bockemühl, H. 1994. „Wer, wenn ich schrie...“, R.M.Rilke - Dichtersprache und Schrei. Essen: Verlag Die Blaue Eule.
- Mörchen, H. 1958. Rilkes Sonette an Orpheus. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- Nalewski, H. 1996. Kommentar. In: Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Schriften zu Literatur und Kunst. Band 4. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- Naumann, H. 1993. Russland in Rilkes Werk. Rheinfelden und Berlin: Schäuble Verlag.
- Prater, D. A. 1986. Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes. Aus dem Englischen von Fred Wagner. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Schnack, I. 1996. Rainer Maria Rilke Chronik seines Lebens und seines Werkes. (Zweite, neu durchgesehene und ergänzte Aufl.) Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Seelig, H. E. 1995. Rilke and Music: Orpheus and the Maenadic Muse. In: Rilke-Rezeptionen Rilke Reconsidered, hrsg. von S. Bauschinger und S. L. Cocalis. Tübingen und Basel: Francke-Verlag, 63-93.
- Spitzer, L. 1974. Das Harmonikale in der Musikauffassung Rainer Maria Rilkes. Beiträge zur harmonikalen Grundlagenforschung. Hrsg. R. Haase. Hans-Kayser-Institut für harmonikale Grundlagenforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Heft 6. Wien: Verlag Elisabeth Lafite.
- Stahl, A. 1967. „Vokabeln und Not“ und „Früchte der Tröstung“. Studien zur Bildlichkeit im Werke Rainer Maria Rilkes. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Stahl, A. 1978. Rilke. Kommentar zum lyrischen Werk. München: Winkler Verlag.
- Stahl, A. 1996. Kommentar. In: Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Erzählungen und Dramen. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Band 3. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- Steiner, J. 1962. Rilkes ‚Duineser Elegien‘. In: U. Fülleborn & M. Engel (Hrsg.) 1982: Rilkes Duineser Elegien. Bd. 2. Forschungsgeschichte. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 2010. 159-209.
- Stephens, A. 1999. Rilke als Leser Baudelaires. >Malte Laurids Brigge< und die >Petits poèmes en prose< In: Rilke und die Weltliteratur. Hrsg. M. Engel & D. Lamping. Düsseldorf/Zürich: Artemis und Winkler Verlag, 85-106.
- Stevens, A. 2000. La sensation du neuf: Rilke, Baudelaire und die Kunstauffassung der Moderne. In: A. Stevens & F. Wagner (Hrsg.) Rilke und die Moderne. Londoner Symposion. München: IUDICIUM Verlag, 226-246.
- Zinn, E. 1948. Rainer Maria Rilke und die Antike. Eine Vortrags-Folge. In: Bruno Snell (Hrsg.) Antike und Abendland Band III. Hamburg: 201-250.

## V Musikgeschichte und Musikwissenschaft

- Aho, K. 1996. Die finnische Musik nach dem zweiten Weltkrieg. In: Aho, K., Jalkanen, P., Salmenhaara, E. & Virtamo, K. Die finnische Musik. Übersetzung aus dem Finnischen Jürgen Schielke. Helsinki: Otava, 77-171.
- Andersson, O. E. 1938. Den unge Pacius och Musiklivet i Helsingfors på 1830-talet. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.
- Andersson, O. 1940. Musikaliska Sällskapet i Åbo 1790-1808. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Borg, K. 1985. Kilpinen. (Translation in English Mike Vollar). Finnish Music Quarterly 1-2/85, 42-46. Helsinki: Performing Music Promotion Centre (ESEK). Foundation for the Promotion of Finnish Music (LUSES). The Sibelius Academy. Finnish Composers` International Copyright Bureau (TEOSTO).
- Borg, K. 1992. Yrjö Kilpinen. Nordic Sounds 1/92, 14.
- Buckbee, G. L. 1988. Yrjö Kilpinen – The Morgenstern period. Finnish Music Quarterly 3/88, 23-29.
- Christoff, D. 1991. Nationale und europäische Traditionen als Grundlagen eines kompositorischen Personalstils. In: H. de la Motte-Haber (Hrsg.) Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 37-44.
- Dahlström, G. 1959. Goethe in der finnländischen Musik. In: Eliaeson, Å. & Percy, G. Goethe in der nordischen Musik. Unter Mitwirkung von E. Winkel (Dänemark), G. Dahlström (Finnland) und Ö. Gaukstad (Norwegen). Stockholm: Seelig & Co.
- Djupsjöbacka, G. 1993. Yrjö Kilpinen – vergessener Meister des finnischen Lieds. Übersetzt von Jürgen Schielke. Teoksessa Taurula, T. 1998. Yrjö Kilpinen. Sävellykset. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus. Suomen musiikkikirjastoyhdistys. Yrjö Kilpinen-Seura ry., 419-426.
- Dürr, W. 1994. Sprache und Musik, Geschichte, Gattungen, Analysemodelle. Hrsg. von S. Leopold & J. Schmoll-Barthel. Band 7. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter.
- Eliaeson, Å. & Percy, G. 1959. Goethe in der nordischen Musik. Unter Mitwirkung von E. Winkel (Dänemark), G. Dahlström (Finnland) und Ö. Gaukstad (Norwegen), Stockholm: Seelig & Co.
- Fischer-Dieskau, D. 1997. Texte deutscher Lieder. Ein Handbuch. Hrsg. und eingeleitet von D. Fischer-Dieskau. (11. Aufl.) München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Flodin, K. & Ehrström, O. 1934. Richard Faltin och hans samtid. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.
- Gojowy, D. 1991. Nationalismus und Kosmopolitismus. Paradoxe Kehrseiten der europäischen Belle Époque. In: H. de la Motte-Haber (Hrsg.) Nationaler Stil und Europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 20-36.

- Griffiths, P. 1980. Lied V. The 20th century. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. 10. London: MacMillan Publishers Limited, 844-847.
- Heiniö, M. 1985. Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 1930-luvulta 1950-luvun puoliväliin II. *Musiikki*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisu 3-4 (15. vuosikerta).
- Heiniö, M. 1986. 12-säveltekniikan aika. Dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin. *Musiikki*. Helsinki. Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisu 3-4 (16. vuosikerta).
- Heiniö, M. 1988. A Portrait of the Artist at a Certain Moment. (Translation in English William Moore) In: *Finish Music Quarterly* 2/1988, 3-14. Helsinki: Performing Music Promotion Centre (ESEK). Foundation for the Promotion of Finnish Music (LUSES). The Sibelius Academy. Finnish Composers` International Copyright Bureau (TEOSTO).
- Heiniö, M. 1991. Suomalaisen musiikin suomalaisuus. *Musiikkitiede* 1/91 3. vuosikerta. Helsinki: Helsingin Yliopisto, 12-33.
- Heiniö, M. 1995. Aikamme musiikki 1945-1993. *Suomen musiikin historia* 4. Porvoo: WSOY.
- Jost, P. 1996. Das deutsche Lied. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von F. Blume. (2. neubearb. Ausgabe) hrsg. von L. Finscher. Sachteil 5. Stuttgart/Weimar: Metzler. Kassel/Basel/London/New York Prag: Bärenreiter-Verlag, 1266-1328.
- Karila T. 1956. Sanat ja sävelet Yrjö Kilpisen Koskenniemi-lauluissa. Hämeenlinna: Hämeen Sanomain Kirjapaino.
- Karila, T. 1964. Yrjö Kilpinen. Säveltäjän kuvan ääripiirteitä. Porvoo: WSOY.
- Karttunen, A. 1992. Yrjö Kilpinen -- Finland's Answer to the Liedtradition. *Finnish Music Quarterly* 3/92, S. 11-16.
- Kurth, E. 1948. *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts*. Bachs melodische Polyphonie. Bern: Verlag Krompholz & Co.
- Kuusisto, T. 1982. Luova säveltaide 1920- ja 1930-luvulla. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) *Suomen kulttuurihistoria III, Itsenäisyyden aika*. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY, 399-408.
- Martin, F. 1974. Warum ich Rilkes ‚Cornet‘ vertont habe (Februar 1944). Rainer Maria Rilke: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Text-Fassungen und Dokumente. Ed. Walter Simon. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, 306-11.
- Marvia, E. 1960. Kilpinen – Liedin mestari. Teoksessa Maire Pulkkinen (Toim.) 1960, Y.K. 4.2. 1892 - 2.3. 1959. *Painetut sävellykset*. Helsinki: Westerlund, 5-10.
- Marvia, E. 1979. Suomen musiikin varhaisimmat vaiheet; Turun palosta 1880-luvulle. Teoksessa: *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 5. Helsinki: Otava 370-371.
- Meier, B. 1974. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.



- Moser, H. J. 1968. Das deutsche Lied seit Mozart. (2. wesentlich umgearbeitete und ergänzte Ausgabe) Mit einem Geleitwort von D. Fischer-Dieskau und einem Prosa-Prolog von H. Hesse. Tutzing: Hans Schneider.
- Mäkinen T. 1985. Heute und morgen II. In: Mäkinen, T. & Nummi, S. 1989. *Musica Fennica*. (Deutsche Fassung von Justa Holz-Mänttari) Helsinki: Otava, 103-156.
- Mäkinen, T. 1989. Die finnische Musik vor Sibelius. In: Mäkinen, T. & Nummi, S. *Musica Fennica*. Deutsche Fassung von Friedrich Ege. Helsinki: Otava, 9-27.
- Motte-Haber, H. de la. 1991. Nationalstil und nationale Haltung. In: H. de la Motte-Haber (Hrsg.) *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 45-53.
- Nattiez, J-J. 1982. Taksonomisesta analyysistä tyylin kuvaukseen: Debussyn *Syrinx*. Suomentaja Eero Tarasti. Teoksessa *Musiikin soivat muodot. Musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä*. Toim. Eero Tarasti. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 2. Jyväskylä, 95-126.
- Nummi S. 1965. Heute und morgen I. In: Mäkinen, T. & Nummi, S. 1989. *Musica Fennica*. Deutsche Fassung von Dietrich Assmann. Helsinki: Otava, 76-102.
- Nummi, S. 1968-1969. Yrjö Kilpinen musiikinhistoriassa ja Suomen säveltaiteessa. Teoksessa *Suomen musiikin vuosikirja 1968-1969*. Suomen säveltaiteilijain liitto. Suomen musiikkitieteellinen seura. Toim. I. Oramo. Helsinki: Otava, 7-27.
- Nummi, S. 1982. *Laulujen keskeltä. Valikoima kirjoituksia*. Toim. L. & P. Nummi. Helsinki: Otava.
- Nummi, S. 1989. In Richtung Europa. In: Mäkinen, T. & Nummi, S. *Musica Fennica*. Deutsche Fassung von Dietrich Assmann. Helsinki: Otava, 54-75.
- Pahlen, K. 2000. *Die große Geschichte der Musik*. In Zusammenarbeit mit R. König (2. Auflage) München: Cormoran.
- Pekkilä, E. 1988. *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. Acta Musicologica Fennica 17. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Pullano, F. L. 1970. *A study of the published German songs of Yrjö Kilpinen*. D.M.A. Dissertation. University of Illinois at Urbana-Champaign. Mikrofilmi Helsingin yliopiston kirjastossa. Mikrofilm in der Bibliothek der Helsinkier Universität.
- Rautavaara, Ej. 1998. *Mieltymyksestä äärettömään*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Rosas, J. 1949. *Fredrik Pacius som tonsättare*. Acta Academiae Aboensis Humaniora XIX.1. Åbo: Åbo Akademi.
- Rosas, J. 1952. *Ernst Mielck*. Acta Academiae Aboensis, Humaniora XXI. 1. Åbo: Åbo Akademi.

- Salmenhaara, E. 1995. Romantiikka ja biedermeier. Teoksessa Dahlström, F. & Salmenhaara, E. Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan. Porvoo: WSOY, 325-518.
- Salmenhaara, E. 1996a. Die finnische Musik, Entstehung einer nationalen Kultur und Musikkultur. In: Aho, K., Jalkanen, P., Salmenhaara, E. & Virtamo, K. Die finnische Musik. Übersetzung vom Finnischen Jürgen Schielke. Helsinki: Otava, 7-76.
- Salmenhaara, E. 1996b. Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, E. 1996c. Suomen musiikin historia 3. Uuden musiikin kynnyksellä 1907-1958. Porvoo: WSOY.
- Seidel, W. 1991. Nation und Musik. In: H. de la Motte-Haber (Hrsg.) Nationaler Stil und Europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 5-19.
- Sivuoja-Gunaratnam, A. 1997. Narrating with twelve tones: Einojuhani Rautavaaras first serial period (ca. 1957-1965). Helsinki: Suomalaisen tiedeakatemian toimituksia, sarja-ser. Humaniora, nide - tom. 287.
- Stephan, R. 1991. Stilistische Differenzierungen durch nationale Schulen. In: H. de la Motte-Haber (Hrsg.) Nationaler Stil und Europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1-4.
- Tarasti, E. 1992. Karl Collan ja yliopistolliset liedit. Studia artium luento. Teoksessa Universitas Helsingiensis 350. Yliopiston juhlavuosi. (päätoimittaja Päivi Setälä, toimittaja Rainer Knapas). Helsinki: Helsingin yliopisto, 300-307.
- Tarasti, E. 1992b. Yrjö Kilpinen – suomalaisen liedin mestari. Synteesi, Taiteidenvälisen tutkimuksen aikakauslehti 4/1992, (11. vuosikerta).
- Tarasti, E. 1998. Sävelten sankareita – eurooppalaisia musiikkiesseitä. Porvoo-Helsinki – Juva: WSOY
- Tirranen, H. 1980. Musiikki. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala & V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria II Autonomian aika. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY, 345-373.
- Vainio, M. 1976. Diktonius: modernisti ja säveltäjä. Acta Musicologica Fennica 8. Helsinki. Suomen musiikkiteollinen seura.
- Wiora, W. 1971. Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung. Wolfenbüttel und Zürich: Mösele Verlag.

### **Semiotik:**

- Chvatik, K., 1985. Struktur als Prozeß. Entwurf einer semiotischen Theorie der Kunst. In: Kodikas/Code/Ars semeiotica. July-Dec. 8(3-4), 313-327.
- Civikov, G. 1984. Autonome Dichtung und autonomes Zeichen: Ästhetik und Dichtung des deutschen Symbolismus im Lichte der strukturalistisch-semiotischen Ästhetik. In: Neophilologus. July 68(3), 321-329.
- Eco, U. 1992. Die Grenzen der Interpretation. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. Carl München Wien: Hanser Verlag.

- Eco, U. 1994. Einführung in die Semiotik. (Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant). 8. unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Gasparov, B. 1982. Eräitä musiikin semantiikan deskriptiivisiä ongelmia. Teoksessa Musiikin soivat muodot. Musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä. Toim. Eero Tarasti. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 2. Jyväskylä: 49-65.
- Jakobson, R. 1971. Zeichen und System der Sprache. In: ders. Selected Writings II. Hague: 272-279.
- Jakobson, R. 1974. Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen. Band 13. München.
- Küper, C. 1979. Roman Jakobson und Jurij Lotman – Die Entwicklung einer semiotischen Ästhetik. In: Arbeiten zur Sprachentwicklung und Sprachbeschreibung. Berlin: Inst. für Ling., Technische Univ., 30-62.
- Lotman, J. M. 1986. Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Saussure, F. de. 1985. The Linguistic Sign. In: Semiotics, ed. R. E. Innis. Bloomington: Indiana University Press, 28-46.
- Schneider, R. 1980. Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Springer, G. P. 1956. Language and Music: Parallels and Divergencies. In: For Roman Jakobson: essays on the occasion of his sixtieth birthday 11. october/compiled by Morris Halle...[et al.]. The Hague: Mouton, 504-513.
- Stefani, G. 1985. Musiikillinen kompetenssi. Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia. Jyväskylä. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no 3.
- Tarasti, E. 1982. Musiikkisemiotiikan kenttä. Teoksessa Musiikin soivat muodot. Musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä. Toim. Eero Tarasti. Jyväskylä. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 2: 181-217.
- Tarasti, E. 1986. Obermannin tapaus. Synteesi. Taiteidenvälisen tutkimuksen aikakauslehti, 4/1986, 50-71.
- Tarasti, E. 1990. Johdatusta Semiotikkaan. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarasti, E. 1994. Myytti ja musiikki. Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta. Helsinki: Gaudeamus.

## VI Nachschlagewerke und Bibliographien

### Nachschlagewerke:

- Baumann, B. & Oberle, B. 1996. Deutsche Literatur in Epochen (2. überarbeitete Aufl.) Ismaning: Max Hueber Verlag.
- Brümmer, F. 1884a/Vorwort. Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Bearb. von F. Brümmer. Leipzig: Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.
- Brümmer, F. 1895b/Vorwort. 1896/Nachtrag. Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des neunzehnten Jahrhunderts. Bearb. von F. Brümmer.

- Erster Band/Zweiter Band. (4. völlig neu bearbeitete und stark vermehrte Ausgabe) Leipzig: Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.
- Brümmer, F. 1896c/Nachtrag. Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des neunzehnten Jahrhunderts. Bearb. von F. Brümmer. Dritter Band. (4.völlig neu bearbeitete und stark vermehrte Ausgabe) Leipzig: Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.
- Brümmer, F. d [?]. Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Bearb. von F. Brümmer. Fünfter Band. (6. völlig neu bearb. und stark vermehrte Aufl.) Leipzig: Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.
- Brümmer, F. e [?] Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Bearb. von F. Brümmer. Sechster Band. (6. völlig neu bearb. und stark vermehrte Aufl) Leipzig: Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.
- Brümmer, F., 1912f/Nachtrag. Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Bearb. von F.Brümmer. Siebenter Band. (6. völlig neu bearb. und stark vermehrte Aufl.) Leipzig: Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.
- Dühmert, A. 1969. Von wem ist das Gedicht? Eine bibliographische Zusammenstellung aus 50 deutschsprachigen Anthologien. Berlin: Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung.
- Frenzel, H.A. und E. 1970. Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Band II: Vom Biedermeier bis zur Gegenwart. (6. Aufl.) München: dtv.
- Frenzel, H.A. und E. 1974. Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Band I: Von den Anfängen bis zur Romantik. (10. Aufl.) München: dtv.
- Friedrichs, E. 1981. Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein Lexikon. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Hinrichsen, A. 1887. Das literarische Deutschland. Mit einer Einleitung von Prof. Dr. C. Beyer. Berlin und Rostock: Verlag der Album-Stiftung.
- Killy, W. (Hrsg.) Literaturlexikon, Autoren und Werke deutscher Sprache, unter Mitarbeit von H. Fromm, F. J. Görtz, G. Köpf, W. Kühlmann, G. Lindemann, V. Meid, N. Mout, R. Paulin, C. Perels, F. Schmatz, W. Totok & P. Utz. Beratende Mitwirkung und Bildkonzeption H. Kindler. Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag:  
1988A Band 1., 1989A Band 2., 1989A Band 3., 1989A Band 4., 1990A Band 5., 1990A Band 6., 1990A Band 8., 1991A Band 9., 1991A Band 10., 1991A Band 11., 1992A Band 12.
- Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. 1974. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945. Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik, von Konrad Franke. (neu bearb. Ausgabe mit drei einführenden Essays von Heinrich Vormweg) Zürich und München: Kindler Verlag.

- Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. 1976. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945. Die Zeitgenössische Literatur Österreichs, hrsg. von Hilde Spiel. Zürich und München: Kindler Verlag.
- Kindlers Neues Literatur Lexikon. Chefredaktion von Radler R. München: Kindler Verlag: 1988 Band 1., 1990 Band 10.
- Kißling, W. (Hrsg.) 1993. Deutsche Dichtung in Epochen. Ein literaturgeschichtliches Lesebuch, bearb. von Block A., Hoffacker H., Kohrs P., Schmitt P. & Vossen U. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Kosch, W. 1949. Deutsches Literaturlexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Erster Band. (2. vollständig Neubearb. und stark erweiterte Aufl.) Bern: A. Francke AG Verlag.
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender auf das Jahr 1914. Hrsg. Dr. H. Klenz. Sechsdreißigster Jahrgang. Berlin u. Leipzig.
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender auf das Jahr 1917. Hrsg. Dr. H. Klenz. Neundreißigster Jahrgang. Berlin und Leipzig: G.J. Göschensche Verlagshandlung.
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender auf das Jahr 1925. Unter redaktioneller Mitarbeit von Dr. H. Strodel. Hrsg. Dr. G. Lüdtkke. Zweiundvierzigster Jahrgang. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co.
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender auf das Jahr 1928. Hrsg. Dr. G. Lüdtkke. Vierundvierzigster Jahrgang. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co.
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender auf das Jahr 1930. Hrsg. Dr. G. Lüdtkke. Fünfundvierzigster Jahrgang. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co.
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 1949. Redaktion Dr. F. Bertkau. Einundfünfzigster Jahrgang. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 1952. Redaktion: F. Bertkau. 52. Jahrgang. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 1958. Hrsg. W. Schuder. Dreiundfünfzigster Jahrgang. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender Nekrolog 1901-1935. 1973. Hrsg. G. Lüdtkke. Nachdruck der Ausgabe von 1936. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender Nekrolog 1936-1970. 1973. Hrsg. W. Schuder. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 1981. Hrsg. W. Schuder. Achtundfünfzigster Jahrgang. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 1988. Sechzigster Jahrgang. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender Nekrolog 1971-1998. 1999. Redaktion A. Klimt. München, Leipzig: K. G. Saur.
- Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. 1978. Dritter Band. (mit Nachträgen bis Herbst 1979). Erarbeitet im Institut für Jugendbuchforschung der

Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt/Main. Redaktion: H. Daubert, K. Doderer, W. Kaminski, H. Müller, D. Ram & H. Schindler-Frakerl. Weinheim und Basel: Beltz Verlag.

Lutz Bernd (Hrsg.) 1986. Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Mit 330 Abbildungen. Unter redaktioneller Mitarbeit von H. Oßmann, C. Pflüger & S. Wimmer. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Otavan Suuri Ensyklopedia. 1983. Tietosanakirja ja hakemisto M-Ö 12. Helsinki: Otava.

Sternfeld, W. & Tieleman, E. 1970. Deutsche Exil-Literatur 1933-1945. Eine Bibliographie. (2. verbesserte und stark erweiterte Aufl.) Mit einem Vorwort von H. W. Eppelsheimer. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider.

Wilpert, G. von. 1988. Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte. Band 288. (3. erweit. Aufl.). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

### **Bibliographien:**

Aßmann D., Hallikainen R. & Piipponen H. 1991. Deutschsprachige Literatur in finnischer Übersetzung 1834-1990. Eine Auswahlbibliographie. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia – Studies in Literature and Culture. Joensuun yliopisto. Humanistinen tiedekunta. University of Joensuu. Faculty of Arts. Helsinki: Deutsche Bibliothek, N:o 4.

Forslin, A. 1958. Runeberg i musiken. Bibliografi med kommentarer och historisk översikt. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.

Jänicke, G. 1981. Bibliographie deutscher Belletristik in finnischer Übersetzung 1945-1979. In: Trajekt 1/1981. Beiträge zur finnischen, lappischen und estnischen Literatur. In Zusammenarbeit mit S. Aikio, P. Lassila, K.-J. Liedtke & H. P. Neureuter. Hrsg. Manfred Peter Hein. Helsinki: Otava, (Klett-Cotta), 268-296.

Kunle, F. 1980. Bibliographie der Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes. Kehl am Rhein: Druck und Verlag A. Morstadt.

Kunle, F. 1982. Bibliographie der Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes. Nachtrag zur Ersten Auflage Kehl 1980. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft 1982 v9, 100-110.

Maasalo, K. 1964. Suomalaisia sävellyksiä. Porvoo: WSOY.

Maasalo, K. 1969. Suomalaisia sävellyksiä II. Melartinista Kilpiseen. Porvoo: WSOY.

Nikula, K. 2001. Deutschsprachige Lyrik in der finnischen Musik. Eine Bibliographie der Vertonungen von den Anfängen bis zum Anfang des Jahres 2001. SAXA SB 5. Vaasa/Germersheim: Universität Vaasa / Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Helsinki: Deutsche Bibliothek.

Poroila, H. 1994. Oskar Merikannon sävellykset. Helsinki. Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 38.

Poroila, H. 2000b. Erkki Melartinin sävellykset. Osa I: Valmistuneet sävellykset. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.

Suomalainen musiikki. Finnish music. (SM) 1973. Helsinki: Luovan säveltaiteen edistämisseätiö. Foundation for the promotion of finnish music.

Taurula, T. 1998. Yrjö Kilpinen. Sävellykset. Helsinki. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus. Suomen musiikkikirjastoyhdistys. Yrjö Kilpinen -Seura ry.

## VII Biographien und Monographien

### Biographien

Heiniö, M., Jalkanen, P., Lappalainen, S. & Salmenhaara, E. 1994. Suomalaisia säveltäjiä. Helsinki: Otava.

Lappalainen, S. 1991. Pacius Fredrik. Teoksessa Suuri Musiikkitietosanakirja 5. Espoo: Weilin & Göös, 39.

Marvia, E. (Toim.) 1965. Suomen säveltäjiä. Ensimmäinen osa Erik Tulindbergistä Armas Launikseen. (2. uusittu ja täydennetty painos) Porvoo: WSOY.

### Monographien

Heikinheimo, S. 1995. Oskar Merikanto ja hänen aikansa. Helsinki: Otava.

Rautavaara, Ej. 1989. Omakuva. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.

Tawaststjerna, E. 1988. Jean Sibelius 5. Helsinki: Otava.

Tawaststjerna, E. 1989. Jean Sibelius 3. (2. painos). Helsinki: Otava.

## VIII Notenausgaben und CD-Aufnahmen

### Notenausgaben

Collan, K. 1979. Samlade solosånger. Kootut yksinlaulut I. Documenta musicae fennicae XVII. Helsinki: Fazer.

Collan, K. 1979. Samlade solosånger. Kootut yksinlaulut II. Documenta musicae fennicae XVII. Helsinki: Fazer.

Heininen, P. 1973. Schatten der Erde Op. 30: 1. Abend, 2. Herbsttag, 3. Hälfte des Lebens, für Singstimme und Klavier. Helsinki: Fazer.

Kaipainen, J. 1995. Glühende Blumen des Leichtsinns Op. 51: 1. Empfang, 2. Aufblick, 3. Übermacht, 4. Liebes-Lied, für Sopran und Streichquartett. Copenhagen: Wilhelm Hansen.

Kaipainen, J. 1998. Des Flusses Stimme. Requiem für gemischten Chor Op. 54. Helsinki: Edition Wilhelm Hansen Helsinki OY.

Pacius, F. 1959. Yksinlauluja Solosånger. Toim. J. Rosas. Helsinki - Helsingfors: Fazer.

Rautavaara, Ej. 1969. Fünf Sonette an Orpheus: 1. Da stieg ein Baum, 2. Und fast ein Mädchen wars, 3. Ein Gott vermags, 4. O ihr zärtlichen, 5. Errichtet keinen Denkstein, für Singstimme und Klavier Op. 9. Helsinki: Fazer.

Rautavaara, Ej. 1972. Kindheit Nr. 1 aus Elämäkirja – Ein Lebensbuch Op. 66 für Männerchor. Helsinki: Ylioppilaskunnan laulajat No 158.

Rautavaara, Ej. 1993. Die Liebenden: 1. Liebes-Lied, 2. Der Schauende, 3. Die Liebende, 4. Der Tod der Geliebten, für Sopran und Klavier Op. 13. Espoo: Fazer Music inc.

- Rautavaara, Ej. 1994. Die erste Elegie für gemischten Chor. Espoo: Fazer Music inc.
- Rautavaara, Ej. 1998. Almanakka kahdelle: 1. Vårvisa, 2. Kesäyö, 3. Herbsttag, 4. Winter für zwei Singstimmen und Klavier Op. 74. Helsinki: Teosto, Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus. Finnish music information centre.

### CD-Aufnahmen

- Raitio, V. 1992. Fantasia poetica Op. 25, Fantasia estatica Op. 21. The Swans. The Column Fountain. Antigone Op. 23. CD-Aufnahme. Ondine Inc. Helsinki. Ode 790-2.
- Rautavaara, Ej. 1989. *Cantos* for String Orchestra. *Die Liebenden* for Soprano and Orchestra. Heiniö: *Genom kvällen* (Bo Carpelan) Concerto for Piano, Mixed Choir and String Orchestra. Soile Isokoski, Soprano. Liisa Pohjola, Piano. Tapiola Chamber Choir. Heikki Liimola, Chorus Master. City of Espoo Chamber Orchestra. Juhani Lamminmäki, Conductor. Finlandia records. FACD 378.
- Rautavaara, Ej. 1995. Rautavaara Works for Mixed Chorus. u. a. *Die erste Elegie*. Finnish Radio Chamber Choir. Eric-Olof Söderström. Ondine ODE 851-2 mit dem Begleitheft.
- Rautavaara, Ej. 1997. Violin Concerto. Isle of Bliss. Angels and Visitations. CD-Aufnahme mit Begleitheft. Ondine Inc. Helsinki. Ode 881-2.
- Rautavaara, Ej. 1998. *Elämän Kirja* (Book of Life). Book of Life - Complete Works for Male Voice Choir. Amici Cantus, cond. Hannu Norjanen. Finlandia 3984-21444-2 (2 CD).
- Rautavaara, Ej. 2002. *Die erste Elegie*, Och glädjen dansar, Sommarnatten. Cond. Eric Ericson. Naïve V 4924.
- Rautavaara, Ej. 2002. *Die Liebenden*. Song Cycle for Voice and String Quintet. Marcus Ullman, tenor, John Storgårds, violin, Cecilia Zilliacus, violin, Vladimir Mendelssohn, viola, Jan-Erik Gustafsson, cello, Duncan McTier, double bass. Ondine ODE 984-2S (6 CDs.) A Century of Finnish Chamber Music (Live from the Kuhmo Festival) CD 3.
- Rautavaara, Ej. 2003. *Songs – Yksinlauluja*. u.a. *Die Liebenden* und *Fünf Sonette an Orpheus*. Jyrki Korhonen basso profundo. Ilkka Paananen piano. BIS-CD-1141 mit dem Begleitheft.

### IX Ungedruckte Quellen

- Karila, T. [1968?]. Yrjö Kilpinen liedsäveltäjänä. Käsikirjoitus. Handschrift. Suomen musiikin tiedotuskeskus. Finnish music information centre.
- Lehtinen, T. 1987. Karl Collan (1828-1871) kulttuurivaikuttajana. Helsingin yliopisto. Historian pro gradu -työ.
- Nikula, K. 1993. Musik der Dichtung, Dichtung in der Musik. Das Verhältnis zwischen der symbolistischen Dichtung Georges und der expressionistischen Musik Schönbergs im Liedzyklus „Das Buch der hängenden Gärten“, Jyväskylän yliopisto. Germaanismen filologian ja musiikkitieteen pro gradu -työ.



- Taurula, T. 1993. Yrjö Kilpinen perinteisen ja modernin lyriikan säveltäjänä Tunturilaulujen ja Katri Vala - laulujen valossa, Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen pro gradu –työ.
- Wright, S. 1989. Tonal Structure in Yrjö Kilpinen's Spielmannslieder, opus 77. Käsikirjoituskopio/Handschriftkopie. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus. Finnish music information centre.

### **Notenhandschriften**

- Kilpinen, Y. 1923/1945. Op. 56 (zur Lyrik R. M. Rilkes), für Singstimme und Klavier: 1. Der Tag entschlummert, 2. Möchte mir, 3. Und wie mag die Liebe, 4. Weißt du, ich will mich schleichen, 5. Einen Maitag mit dir, 6. Wenns Frühling wird, 7. Ich wollt, 8. Einmal möcht ich dich wiedersehn, 9. Wo sind die Lilien, 10. Wir gingen, 11. Ich sehne oft, 12. Im Frühling oder im Traume, 13. Ein Erinnern, 14. Du bist so fremd, 15. Kannst du die alten Lieder noch spielen?, 16. Kriegknechts-Sang, 97. Kriegknechts-Rang, 18. Krieg, 19. Ich weiß nicht, 20. Das war der Tag, 21. Du willst dir einen Pagen küren, 22. Volksweise, 23. Die Rose, 24. Ich möchte draußen dir begegnen, 25. Ein Händeneinanderlegen, 26. Eine alte Weide trauert, 27. Will dir den Frühling zeigen. Käsikirjoituksia, Handschriften. Maisteri/Magister Siipi Saari. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus. Finnish music information centre.

### **X Quellen im Internet**

- Auhagen, W. Zur Entstehung der Tonartencharakteristik im 18. Jahrhundert. Erhältlich im Internet:  
URL:<http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/fricke/089auhagen.pdf>
- Ekelöf G. (1907 - 1968).  
Erhältlich im Internet: URL:<http://www.kirjasto.sci.fi/ekelo.htm>
- Ekelöf G. 1966. Fyra dikter ur Sagan om Fatumeh. Erhältlich im Internet:  
URL:<http://www.hem.passagen.se/ekeloef/fatumeh.htm>
- Schoultz, S. von. (1907 - 1996). Erhältlich im Internet:  
URL:<http://www.compuline.fi/ComDocs/Suomi/uushlp/html/fin-83am.htm>
- Suomen musiikin tiedotuskeskus/Finnish Music Information Centre.  
Contemporary music. Composers. Erhältlich im Internet:  
URL:<http://www.fimic.fi>  
Alle Links wurden am 19. 6. 2004 überprüft.

### **XI Varia**

- Granberg, J. 1991. Der deutsche Vater der finnischen Musik. Fredrik Pacius, Kung Karls jakt. CD-Aufnahme mit Begleitheft. Fazer Music Inc. Finland. FACD 107.

- Haslmayr, H. 1998. Rilke und die moderne Musik. Arbeitsgruppe an der Jahrestagung der Rilke-Gesellschaft in Wien 23.-27. September 1998. Aufzeichnungen.
- Kaipainen, J. 2003. Telephonisches Interview am 10. 12. 2003.
- Kaipainen, J. 2004. Telephonisches Interview am 7.3.2004.
- Kohlenberg, O. 2000. Re: Einige Fragen betreffend Ihre Kompositionen. E-mail an Kaisu Nikula vom 2. November 2000.
- Korhonen, K. 2000. „Malerisch“ und „visuell“. Übersetzung Jürgen Schielke. Kaija Saariaho From the Grammar of Dreams. CD-Aufnahme mit Begleitheft. Ondine Inc. Helsinki, ODE 958-2.
- Laitinen-Lau, A. 1992. Gedanken zum 100. Geburtstag von Yrjö Kilpinen. Deutsch-Finnische Rundschau Nr. 75, 17.
- Nyberg, P. 1955. Partitur till Kung Fjalar funnet i Borgå landskommun. Morgonbladet 5.4.1955. Kopie. Originalmaterial: Sibeliusmuseum Turku – Åbo. Finland.
- Rautavaara, Ej. 1995. Ausschnitt aus dem Interview am 28. 11. 1995.
- Rautavaara, Ej. 2003. Telephonisches Interview am 3. 12. 2003.
- Rautavaara, Ej. 2005. Re: Die Liebenden. E-Mail an Kaisu Nikula vom 23. Januar 2005.
- Rilke 4. Dezember 1875 – 29. Dezember 1926. Broschüre des Insel Verlags 28.8. Frankfurt am Main und Leipzig 1996.
- Rydman, K. 2000. Re: Rydmanin saksankieliset laulut. E-mail an Kaisu Nikula vom 25. Oktober 2000.
- Witzleben, B. von. 2003. Persönliche Besprechung am 28. 7. 2003 in Vaasa.