

Vorwort

Auf Wunsch meiner Mutter begann ich im Alter von vier Jahren Klavierunterricht zu besuchen. Aber ich war nicht besonders motiviert. Die erste große Freude an der Musik entdeckte ich dann im Kinderchor, an dessen Gründung meine Mutter beteiligt war. Dort sangen wir sogar einige deutsche Kinderlieder, da der Chorleiter in Wien studiert hatte. Seit damals habe ich beim Singen die meiste Freude und machte dadurch den Gesang zum Mittelpunkt meines Interesses. In der „Mittelstufenschule“ spielte ich in einer Brassband verschiedene Instrumente, wie z. B. Querflöte, Trompete und Posaune. Danach sang ich im Chor der „Oberstufenschule“.

Als ich die Entscheidung treffen musste, welches Fach ich an der Hochschule studieren sollte, schwankte ich zwischen Literaturwissenschaft und Gesang. Schließlich entschied ich mich für letzteren, weil er mir besonders am Herzen lag. Nach vier Jahren schloss ich mein Studium in Gesang und Musikpädagogik an der Frauen-Hochschule in Kyoto ab. Anschließend besuchte ich in Osaka für zwei Jahre das Opernstudio.

1996 übersiedelte ich nach Wien, um mein Gesangsstudium in der „Stadt der Musik“ fortzusetzen. Da ich in Japan vorwiegend europäische Musik studiert hatte, wollte ich meine Kenntnisse in diesem Fach an dem Ort, an dem viele renommierte Komponisten und Musiker wirkten, vertiefen.

Mein Studium im Fach „Lied und Oratorium“ an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien schloss ich 2001 mit einem Diplom ab. Dabei musste ich für die Prüfung ein Programm für das Abschlusskonzert zusammenstellen. Bei dieser Gelegenheit schlug die Korrepetitorin der Liedklasse, Prof. Lipovšek, vor, dass ich als Japanerin auch einige Lieder nach japanischen Motiven interpretieren könnte. Durch sie lernte ich den Liederzyklus „*Japanische Blätter*“ von Gottfried von Einem kennen.

Zu dieser Zeit wusste ich noch nicht, dass im 20. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum noch andere Kunstlieder nach japanischen Kurzgedichten komponiert worden waren.

Der Zyklus „*Japanische Blätter*“ besteht aus 16 Vertonungen deutscher Nachdichtungen von *Waka*, japanischen Kurzgedichten. Diese sind der Sammlung „*Japanischer Frühling*“ von Hans Bethge entnommen, der auch „*Die chinesische Flöte*“ mit deutschen Nachdichtungen chinesischer Lyrik veröffentlichte. Diese Nachdichtungen wurden durch die Vertonungen Gustav Mahlers im „*Lied von der Erde*“ allgemein bekannt.

Im Jahr 2005 begann ich mein Studium am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien und lernte dadurch weitere Werke von Komponisten des 20. Jahrhunderts kennen, die auch Texte aus dem „*Japanischen Frühling*“ oder ähnlichen Nachdichtungen japanischer Lyrik vertonten. So begann ich mich immer mehr dafür zu interessieren, welche Gründe die Komponisten bewegten dieses Genre zu wählen. Weiters beschäftigte mich die Frage, wie deutlich man den Einfluss der japanischen Musik in diesen Werken spüren kann. Dies war die größte Motivation diese Arbeit zu verfassen.

Inhaltverzeichnis

Vorwort	1
Inhaltverzeichnis	3
<u>I. Einleitung</u>	<u>7</u>
1. Japanische Lyrik in deutschen Gedichten	
2. Die sieben Komponisten	
3. Vertonungen nach japanischen Motiven	
3. 1. Hintergrund	
3. 2. Andere Vertonungen nach der Weltausstellung in Wien 1873	
4. Fragestellungen bei den Text- und Werkanalysen	
4. 1. Zu den Texten	
4. 2. Zu den Werken	
<u>II. Japonismus in der Musik des 20. Jahrhunderts</u>	<u>13</u>
1. Japonismus und Exotismus	
1. 1. Kultur Rezeption Japans in Europa	
1. 2. Die Weltausstellung in Wien 1873	
1. 3. Exotismus in der Musik	
1. 4. Der Einfluss Japans auf die Bühnen Europas	
2. Der Einfluss der traditionellen Musik Japans	16
2. 1. Tonleitersystem Japans	
2. 2. Musikalische Zitate aus der japanischen Musik	
2. 2. 1. „Pagodes“ von Claude Debussy (1903)	
2. 2. 2. „Le Martyre de Saint Sébastien“ von Claude Debussy (1911)	
2. 2. 3. Klavierkonzert Nr. 3 in c-Moll, 3. Satz von Sergei Prokofiev (1921)	
3. Kurzfassung	20
<u>III. Japanische Kurzgedichte</u>	<u>22</u>
1. Übersetzung in andere Sprachen	
2. Die japanischen Kurzgedichte und Merkmale der japanischen Sprache	
3. Die Gedichtsammlungen	
<u>IV. Die Anthologie „Japanischer Frühling“ und andere Nachdichtungen</u>	<u>26</u>
1. Hans Bethge	
2. Gedichtsammlungen als Quellen und Kriterien der Gedichtauswahl für „Japanischer Frühling“	
3. Vertonungen, Komponisten	
4. Hans Bethges Versuch	
5. Weitere Nachdichtungen	

V. Die Komponisten im 20. Jahrhundert und deren Vertonungen 31

1. Gottfried von Einem und „Japanische Blätter“

- 1. 1. Gottfried von Einem
- 1. 2. Japanische Blätter op. 15
- 1. 3. Die Auswahl der Gedichte
- 1. 4. Musik und Texte
- 1. 5. Musikanalyse

2. Ein Gedicht für die Kompositionen von Kienzl und Marx 36

- 2. 1. Das Gedicht
 - 2. 1. 1. Quellensuche des Textes
 - 2. 1. 2. Zum Inhalt des Gedichtes
- 2. 2. Die Komponisten 42
 - 2. 2. 1. Biographie von Wilhelm Kienzl
 - 2. 2. 2. Biographie von Joseph Marx
- 2. 3. Die beiden Kompositionen im Vergleich 45
 - 2. 3. 1. Zu den Kompositionen
 - 2. 3. 2. „Endlose Liebe“ von Kienzl
 - 2. 3. 3. „Japanisches Regenlied“ von Marx
- 2. 4. Betrachtung 49

3. Die österreichischen Komponistinnen

— Maria Bach und Grete von Zieritz 51

- 3. 1. Überblick
- 3. 2. Maria Bach und ihre Werke
 - 3. 2. 1. Maria Bach
 - 3. 2. 2. Japanischer Frühling (1930)
- 3. 3. Grete von Zieritz und ihre Werke 55
 - 3. 3. 1. Grete von Zieritz
 - 3. 3. 2. Japanische Lieder (1919)
- 3. 4. Vergleich von zwei japanischen Zyklen 57

4. Felix von Weingartner und seine zwei japanischen Zyklen 59

- 4. 1. Der große Dirigent und seine japanischen Werke
- 4. 2. Japanische Liederzyklen von Weingartner 60
 - 4. 2. 1. „Japanische Lieder“ op. 45 (1908)
 - 4. 2. 1. 1. Überblick
 - 4. 2. 1. 2. Der Hintergrund
 - 4. 2. 2. „Japanische Miniaturen“ op. 75 (1930)

4. 2. 3. Gedichtauswahl	
4. 3. Musikalische Merkmale	63
4. 3. 1. Der erste Zyklus	
4. 3. 2. Der zweite Zyklus	
 5. <u>Der Vergleich zwischen Maria Bachs und Gottfried von Einems</u> <u>Vertonung von „An einen Freund“</u>	 64
5. 1. Überblick	
5. 2. Das Gedicht „An einen Freund“	
5. 3. Maria Bach „An einen Freund“	
5. 4. Gottfried von Einem „An einen Freund“	
5. 5. Betrachtung	
 6. <u>Die Vertonungen des Gedichts „Arazaran“</u> <u>(„Komm einmal noch!“ und „Noch einmal“)</u>	 71
6. 1. Das Gedicht „Arazaran“	
6. 1. 1. Überblick	
6. 1. 2. Die Dichterin Izumi Shikibu	
6. 1. 3. Vergleich zwischen den beiden Nachdichtungen	
6. 2. Die Vertonungen verschiedener Komponisten	73
6. 2. 1. Überblick	
6. 2. 2. Die zwei Lieder „Komm einmal noch!“ Text von Paul Enderling	
6. 2. 3. Die zwei Lieder „Einmal noch“ Text von Hans Bethge	
6. 2. 4. Das Lied des japanischen Komponisten Kosaku Yamada	
6. 3. Betrachtung	79
 7. <u>Trois poésies de la lyrique japonaise</u>	 80
7. 1. Überblick	
7. 2. Igor Stravinsky und sein Freundeskreis in Paris	
7. 3. Trois poésies de la lyrique japonaise	
7. 4. Über die Texte	82
7. 4. 1. Stravinsky und Sprachen	
7. 4. 2. Die Quellen der Texte	
7. 4. 3. Die originalen Texte	
7. 5. Über die Titel	88
7. 6. „Trois poésies de la lyrique japonaise “ und „Le sacre du printemps“	
7. 7. Musikanalyse	
7. 8. „Tanikaze ni“	
7. 9. Kurzfassung	

VI. Zusammenfassung und Ausblick	93
1. Verlauf	
2. Zusammenfassung	
3. Ausblick	
Literaturverzeichnis	97
Quellenhinweise zu den Noten	99
Danksagung	100
Abstract	101
Curriculum Vitae	102

I. Einleitung

1. Japanische Lyrik in deutschen Gedichten

Am Ende des 19. Jahrhunderts entstand durch das große Interesse Europas an der japanischen Kultur ein sehr starker Einfluss nicht nur auf die bildende Kunst, sondern auch auf die Literatur. Infolgedessen wurden viele japanische Kurzgedichte (*Waka*) übersetzt. So gab auch Hans Bethge 1911 das Buch „*Japanischer Frühling*“ mit Nachdichtungen von *Waka* heraus. Zahlreiche Komponisten ließen sich durch dieses Buch inspirieren. Es ist wahrscheinlich die bekannteste Gedichtsammlung dieser Art, aber nicht die früheste in deutscher Sprache. Dieses Thema wird im Kapitel IV genauer beschrieben.

2. Die sieben Komponisten

Als ich dieses Thema zum Inhalt meiner Diplomarbeit bestimmte, hatte ich keine Ahnung, wie viele Komponisten *Waka* schon vertont hatten. Zuerst erstellte ich eine Liste der Komponisten, die solche Lieder in Noten gesetzt hatten. Da diese sehr bald mehr als 50 Zeilen umfasste, musste ich entscheiden, welche Beispiele ich für meine Arbeit auswählen sollte. Ich wählte einige Komponisten des 20. Jh. aus. Im Anhang der Biographie Hans Bethges¹ ist eine Kompositionsliste mit Liedern aus seinen Gedichten angeführt. Allein aus seiner Gedichtsammlung „*Japanischer Frühling*“ wurden Teile von mehr als 20 Komponisten, wie z. B. Egon Wellesz², Hans Eisler, Wilhelm Grosz u. a. zur Vertonung herangezogen.

Um meine Recherchen möglichst umfangreich und detailliert zu gestalten, wählte ich die Komponisten aus der Musikwelt Österreichs: **Wilhelm Kienzl, Joseph Marx, Gottfried von Einem, Felix von Weingartner, Maria Bach und Grete von Zieritz.**

Gottfried von Einem schrieb im Jahre 1951 einen Zyklus „*Japanische Blätter*“ mit 16 Liedern. Durch dieses Werk wurde ich auf andere Vertonungen von japanischen Nachdichtungen aufmerksam und möchte es als Basis für meine Untersuchung benutzen.

¹ Eberhard G. Bethge, *Hans Bethge, Leben und Werk*, Kelkheim 1980

² „*Kirschblütenlieder*“, op. 8, Fünf Lieder von Hans Bethges Nachdichtungen

Meine Wahl traf auf **Felix von Weingartner** und **Maria Bach**, da diese in der Musikszene Wiens eine bedeutende Rolle spielten. G. v. Einem vertonte eine Reihe japanischer Lieder zu einem späteren Zeitraum. Meines Wissens nach kannte er die bereits bestehenden Werke der beiden o. a. Komponisten nicht und deshalb möchte ich seine Werke zum Vergleich heranziehen.

Noch eine österreichische Komponistin, **Grete von Zieritz**, vertonte einen Liederzyklus anderer Nachdichtungen japanischer Gedichte. Die beiden österreichischen Komponistinnen Bach und Zieritz, wurden vom Exotismus stark beeinflusst. Es interessiert mich, ob sich bezüglich der Gedichtauswahl gegenüber ihren männlichen Kollegen inhaltliche Unterschiede feststellen lassen.

Felix von Weingartner schrieb zwei Liederzyklen und auch eine Oper nach japanischen Themen. Nachdem er seinen ersten japanischen Liederzyklus op. 45 im Jahre 1908 komponiert hatte, trat sein Vertrag mit der Hofoper in Wien in Kraft. Die Gedichte für seinen Zyklus stammen aus „*Japanische Novellen und Gedichte*“ von Paul Enderling. Er wählte aus diesem Werk neun Gedichte aus, die er als „*Japanische Lieder*“ vertonte. G. v. Zieritz wählte für ihren Liederzyklus „*Japanische Lieder*“ ein weiteres Gedicht aus. Es entstanden vier parallele Vertonungen, die im späteren Verlauf meiner Arbeit gesondert analysiert werden.

Wilhelm Kienzl schien mir für meine Arbeit zuerst nicht vordergründig interessant. Doch als ich die Noten von Weingartner, die im Verlag C. H. Challier & Co. erschienen sind, in die Hand bekam, sah ich im Anhang ein „Meisterlied“ von ihm. Der Text war derselbe, den auch **Joseph Marx** als „*Japanisches Regenlied*“ vertont hatte. Dieses ist eines der bekanntesten und beliebtesten Lieder von J. Marx und das einzige, das er nach einer japanischen Nachdichtung komponiert hat. Da W. Kienzl, der ältere Kollege von J. Marx, schon 1895 das Werk vollendet hatte, wollte ich herausfinden, ob dies die früheste Vertonung japanischer Gedichte aus dieser Zeit war. Die musikalische Analyse dieser beiden Vertonungen erfolgt im Kapitel V.

Interessanterweise hatten vier von sechs Komponisten meiner Wahl, nämlich W. Kienzl, F. v. Weingartner, J. Marx und G. v. Zieritz, einige Zeit in Graz verbracht.

Der russische Komponist **Igor Stravinsky**, der im gleichen Jahr wie J. Marx 1882 geboren wurde, darf in meiner Auswahl nicht fehlen. Obwohl mein Thema speziell auf deutsche Nachdichtungen ausgerichtet ist, kann ich auf seine Werke nicht verzichten, weil seine

Vertonungen „*Trois poésies de la lyrique japonaise*“ sehr bekannt sind. Der Stil dieses Werkes weist im Vergleich zu den Arbeiten anderer Komponisten besonders interessante Merkmale auf.

Ich werde die Hintergründe der Werke von den sieben o. a. Komponisten untersuchen und damit meine ausführlichen Werkanalysen ergänzen.

3. Vertonungen nach japanischen Motiven

3. 1. Hintergrund

Dank der Reihe von Weltausstellungen in Europa seit 1851 hatte das Interesse der Europäer an fremden Kulturen weiter zugenommen. Nach der ersten Sammlung der Nachdichtungen von Rudolf Lange im Jahr 1884 folgten andere Gedichtsammlungen. Die Nachdichtungen und deren Vertonungen sind vor allem vor dem Ersten Weltkrieg und in der Zwischenkriegszeit erschienen (siehe S. 11, Zeittafel 1).

3. 2. Andere Vertonungen nach der Weltausstellung in Wien 1873

Nach der Weltausstellung in Wien 1873 wurde alles „Japanische“ über Nacht zur Mode. Edle Damen wollten unbedingt *Kimonos* und die Kunstliebhaber irgendetwas Japanisches besitzen. Nach dem großen Erfolg bei der Pariser Weltausstellung 1902 kam eine japanische Theatergruppe nach Wien. „Die Neue Freie Presse“ berichtete von der großen Begeisterung, mit der das Wiener Publikum die Hauptdarstellerin „Sadayakko“ feierte.

„Frau Sada Yacco hat alle Eigenschaften, die der Schönheitscanon ihrer Heimat vorschreibt: Die weiße Haut, das schwarze Haar, die schmale, schlanke, kleine Gestalt, die dünnen Arme und der kindliche Habitus... Frau Sada Yacco sieht etwa so aus wie ein kleines Fräulein, das in japanischen Gewändern die Rococodame spielt...“³

³ Julia Krejsa und Peter Pantzer, *Japanisches Wien*, 1989 Wien, S. 77

Nach diesem Empfang der echten Japanerin wurden auch viele so genannte „Geisha-Lieder“ komponiert, wie z. B. „*Geisha, du Märchen der Nacht*“ von Robert Stolz (1920) und „*Die 25 Geisha-Lieder*“ von Franz Salmhofer (1922). Ich beschränke mich in dieser Arbeit aber auf die Kunstlieder der o. a. Komponisten im 20. Jh. und lasse die anderen unerwähnt.

<Historischer Hintergrund und Gedichtsammlungen>

- 1851** 1. Weltausstellung (London)
- 1855** 3. Weltausstellung (Paris)
- 1867** 5. Weltausstellung (Paris)
- 1873** 6. Weltausstellung (Wien)
- 1878** 9. Weltausstellung (Paris)

- 1884** Rudolf Lange, *Altjapanische Frühlingslieder*
- 1894** Karl Florenz, *Dichtergrüsse aus dem Osten*

- 1906** Paul Enderling, *Japanische Novellen und Gedichte*
- 1911** Hans Bethge, *Japanischer Frühling*

- 1904-05** Russisch-Japanischer Krieg
- 1914-18** Erster Weltkrieg
- 1939-45** Zweiter Weltkrieg

1850 60 70 80 90 1900 10 20 30 40 50 60 70
 |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Wilhelm Kienzl (1857—1941)
1895 *Vier altjapanische Lieder*

Felix von Weingartner (1863—1942)
1908 *Japanische Lieder*
1930 *Japanische Miniaturen*

Joseph Marx (1882—1964)
1909 *Japanisches Regenlied*

Igor Stravinsky (1882—1971)
1914 *Trois poésies de la japonaise*

Maria Bach (1896—1978)
1930 *Japanischer Frühling*

Grete von Zieritz (1899—2001) ...
1921 *Japanische Lieder*

Gottfried von Einem (1918—1996) ...
1951
Japanische Blätter

<Komponisten und die Entstehungsjahre der Kompositionen>

4. Fragestellungen zu den Text- und Werkanalysen

4. 1. Zu den Texten

Jeder Liederzyklus besteht aus ca. zehn bis 15 Liedern, während die Gedichtsammlungen in deutscher Sprache oft einen Umfang von 60 bis 100 Gedichten umfassen. Hier wird versucht, die Hintergründe für die Auswahl der Gedichte bei jedem Komponisten zu erhellen. Die Zeit, in der diese kurzen Gedichte in Japan geschrieben wurden, war auch die Blütezeit der Literatur, im speziellen für Autorinnen und Dichterinnen am japanischen Kaiserhof. Viele Damen verfassten diese kurzen Gedichte, weil diese oft die Rolle eines Liebesbriefes spielten. Deshalb wird untersucht, ob die weiblichen Komponisten die Werke der Dichterinnen bevorzugten.

Weiters wird analysiert, ob die Komponisten bei der Vertonung die originalen Texte änderten oder ergänzten. Da die Texte im Original sehr kurz sind, sind es die Nachdichtungen ebenso. Es ist auch zu beachten, ob die Texte nach Bedarf wiederholt oder verlängert wurden.

4. 2. Zu den Werken

Welche Motive veranlassten die Komponisten japanische Vorlagen auszuwählen, und setzten sie sich in diesem Zusammenhang auch mit den Formen der japanischen Musik auseinander? Weiters wird analysiert, ob ein Einfluss der japanischen Sprache und Gedichtform auf die musikalische Struktur erkennbar ist. Bei den Werkanalysen der angeführten Komponisten vergleiche ich die Kompositionsstile exotischer und nicht-exotischer Themen. Danach werde ich den Einfluss japanischer Musik auf nicht-japanische Komponisten genauer betrachten.

Diese vorangestellten Punkte sind das Ziel meiner Untersuchungen.

II. Japonismus in der Musik des 20. Jahrhunderts

1. Japonismus und Exotismus

1. 1. Kultur Rezeption Japans in Europa

Seit Jahrhunderten faszinierten die Kunstwerke Ostasiens, wie Porzellan oder Möbel, die auf dem Seeweg oder der Seidenstrasse nach Europa kamen, die Kunstliebhaber. Doch der erste umfangreiche kulturelle Kontakt mit Ostasien hatte 1851 auf der allerersten Weltausstellung in London stattgefunden. Danach wollten die Europäer ostasiatische Kulturformen in ihrer Kunst und Musik verarbeiten. Japan hatte zum ersten Mal im Jahre 1855 an der dritten Weltausstellung in Paris teilgenommen. Doch erst im Jahre 1867 stellte Japan viele Kunstwerke in Paris aus. In diesem Jahr gab es in Japan die *Meiji*-Reformation. Dadurch wurde die Abschottung des Landes aufgehoben. Damals wurden die Franzosen die ersten und leidenschaftlichsten Verehrer der japanischen Kultur und das sind sie noch heute. Zahlreiche Künstler, wie z. B. Claude Monet, Edouard Manet, Vincent van Gogh u. a. wurden stark beeinflusst und machten die japanische Kunst weltbekannt.

1. 2. Die Weltausstellung in Wien 1873

Die erste Weltausstellung in Wien fand im Jahre 1873 statt. Hier zeigte Japan zum ersten Mal seine Reize und faszinierte die neugierigen Wiener, die sehr stolz auf diese Premiere waren:

„Von der Decke herabhängende, große bunte Papierlampions gaben den mit violetter Stoff drapierten Räumen ein dämonisches Aussehen; gewaltige Porzellanvasen erregten Erstaunen. Dazu kam eine Reihe kulturhistorisch besonders bedeutender Stücke: Am Eingang zur japanischen Ausstellung thronte ein großer vergoldeter Dachreiter von der Burg von Nagoya – ein legendärer Delphin. An einer Wand prangte ein riesiger Buddhakopf aus lackiertem Papiermasché, eine getreue Nachbildung seines bronzenen Vorbildes von Kamakura...“⁴

⁴ *Japanisches Wien*, S. 26

Nicht nur die Kunstwerke, sondern die Art der Ausstellung war für die Wiener mehr als außergewöhnlich:

„Eine gute Einführung der Wiener und aller Besucher dieser Stadt in das Leben Japans bot zusätzlich noch eine Freilicht-Ausstellung, die unzweifelhaft eine ganz besondere Attraktion darstellte. In dieser Anlage konnte der ererbte Sinn des Landes der aufgehenden Sonne für Stilgebung und Symbolik in Haus und Garten und bis zum unscheinbarsten Gegenstand zu seinem Recht kommen. Ein hübscher Wasserfall, Hügel, Teich und Brücke, und inmitten dieser Pracht ein kleiner Schrein, dem Nationalheiligtum von Ise nachempfunden...“⁵

Die von den Japanern feilgehaltenen Fächer wurden rasch zu einer Art Wahrzeichen aller Ausstellungsbesucher. So war die Wiener Weltausstellung für Japan ein glanzvolles Debüt. So sehr Japan mit seinen Schätzen und Herrlichkeiten im Rotundenpalast Anklang fand, so sehr fanden auch die Aussteller selbst in den Wiener Salons freundlichste Aufnahme.

1. 3. Exotismus in der Musik

In der Musik fand der Einfluss Ostasiens eher später statt. Obwohl der deutsche Mediziner Philipp Franz von Siebold ⁶ im Jahre 1836 eine Liedersammlung „*Japanische Melodien*“ herausgab, blieb japanische Musik noch lange unbekannt.⁷ Wie bei der bildenden Kunst in Frankreich fing diese Strömung, als „Japonismus“ bezeichnet, auch im Musikleben am Ende des 19. Jh. an und diese Modeströmung verbreitete sich über ganz Europa. Der Exotismus faszinierte die Europäer immer wieder, wie z. B. die Türken-Opern im 18. Jh. als diese in Mitteleuropa groß in Mode standen. Damals setzte man Exotismus mit Orientalismus gleich. Im Gegensatz zum „Okzident“ assoziiert man mit „Orient“ den Nahen- und Mittleren-Osten. Welche Region als „Orient“ gilt, ist Gegenstand vieler Diskussionen. Der Orient-Wissenschaftler Edward Said definiert den Begriff nicht

⁵ *Japanisches Wien*, S. 28

⁶ Er lebte von 1823 bis 1829 in Japan.

⁷ *Japan*, Österreichisches Musiklexikon Bd.2, Flotzinger, Rudolf (Hrg.), Wien 2003, S. 885

geografisch, sondern kulturell, historisch und als politische Realität. Obwohl für Amerikaner im „Orient“ der Ferne Osten, insbesondere China und Japan inkludiert sind, werden hierorts diese Länder nicht zum Orient gezählt.⁸

In Frankreich komponierte Camille Saint-Saëns schon 1872 eine einaktige Oper mit dem Namen „*La princesse jaune*“ (Die gelbe Prinzessin) und diese wurde in Paris in der Opéra-Comique am 12. Juni 1872 uraufgeführt. Das Libretto stammt von Louis Gallet, jedoch spielt die Handlung nicht in Japan.

Im Jahre 1889 fand zum vierten Male die Weltausstellung in Paris zur Einhundertjahrfeier der Französischen Revolution statt. Claude Debussy war von der indonesischen Hofmusik und den bildenden Künsten aus Japan besonders beeindruckt.

Pietro Mascagni komponierte im Jahre 1899 eine dreiaktige Oper „*Iris, Danza delle Geishas*“. Sie gilt als die erste „japanische Oper“ der jüngeren Operngeschichte.⁹ Der bekannteste Import aus Japan ist „*Madama Butterfly*“ von Puccini im Jahre 1904, nicht nur hinsichtlich der Handlung sondern auch der Musik. In dieses Werk fügte er einige japanische Volkslieder und Musikstücke ein.

In anderen Gattungen, wie z. B. Kammermusik, Lieder und Symphonien findet man in der europäischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts auch einige japanische Zitate.

1. 4. Der Einfluss Japans auf die Bühnen Europas

Die bekanntesten Begriffe Japans waren früher „Fujiyama“, „Geisha“ und „Samurai“. Und obwohl jetzt „Sushi“, „Play-Station“ und „Anime“ bekannter wurden, bleibt das Klischee immer noch, weil die Entfernung von Europa so groß ist. Giacomo Puccini war nie in Japan, und die Inszenierungen von „*Madama Butterfly*“ sind für Japaner immer sehr merkwürdig. Daher ist der Einfluss der traditionellen japanischen Musik in der europäischen Musik sehr schwer zu orten. Von der im 19. Jh. aufkommenden Japan-Mode profitierte auch das europäische (Musik-) Theater. Kurz nach der Wiener Weltausstellung 1873 lief schon eine

⁸ Vgl. Edward W. Said, *Orientalismus* Frankfurt am Main, 2009, Original: NY 1978

⁹ Otto Biba, *450 Jahre europäisch-japanische Musikbeziehungen*, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 2008

Operette mit japanischem Sujet – „*Die Japanesin*“, geschrieben von den Textdichtern E. Grange und B. Bernard sowie dem Komponisten Emil Jonas.¹⁰

Es war ein typisch exotisches Ausstattungsstück, das die Direktion des Theaters an der Wien mit besonderem Luxus inszenieren ließ:

*Ist das Stück auch schwach, locken nur Thema und Ausstattung ins Theater. Japan hatte sich einen Platz als beliebteste exotische Theaternation erobert, und die Operette passte mit ihrem heiteren und leichten Wesen, mit dem optischen Reiz und ihren komischen Effekten ideal dazu. Der Bühnenasiat ist deshalb zunächst meist komisch und skurril, zappelt und wackelt zwischen den Kulissen.*¹¹

Die Operette „*Mikado*“ von William Gilbert und Arthur Sullivan hatte im Jahre 1885 in England in der Ära der Savoy-Oper einen sehr großen Erfolg. Das Stück war beim Publikum wegen seiner englischen Ironie und dem exotischen Ambiente sehr beliebt. Bemerkenswert daran ist, dass der Komponist nur ein einziges japanisches Kinderlied in diese Operette eingebunden hatte.

2. Der Einfluss der traditionellen Musik Japans

2. 1. Tonleitersystem Japans

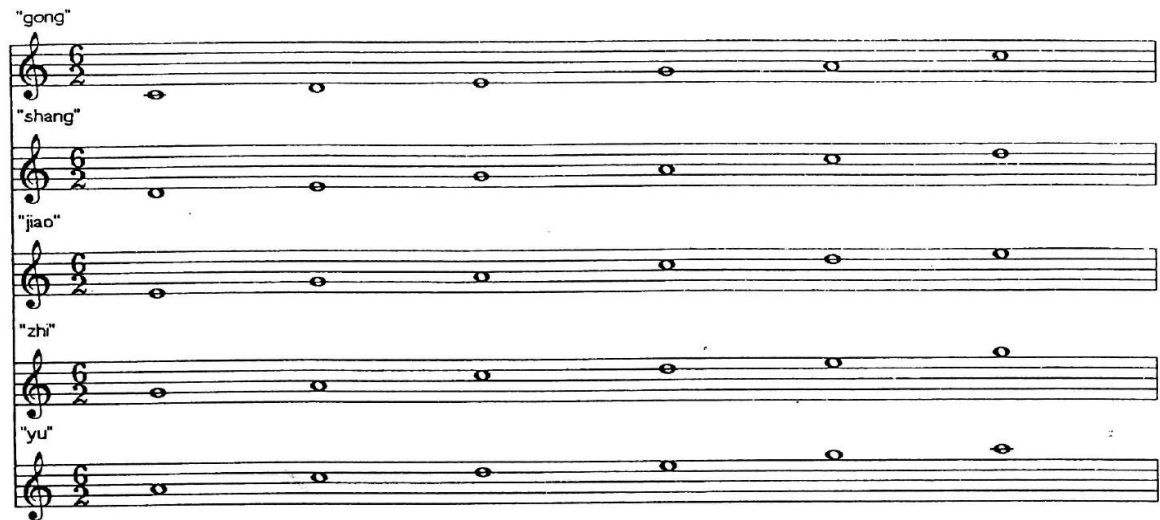
Die japanischen und chinesischen Tonleitersysteme sind bekannt als Fünftöneleiter. Aber eigentlich gibt es im Ganzen 12 Töne (chromatische Leiter), deren Halbtonschritte keine gleichmäßige Skala bilden.

Im chinesischen Tonleitersystem gibt es fünf Modi: *Gong* (Grundton: c), *Shang* (d), *Jue* (e), *Chi* (g) und *Yu* (a). In keinem Modus gibt es weder Vorzeichen noch Halbtonschritte. Dort, wo in europäischen Töneleitern ein Halbtonschritt ist, gibt es in den chinesischen Modi einen Eineinhalbtonschritt.¹²

¹⁰ *Japan*, Österreichisches Musiklexikon Bd.2, Rudolf Flotzinger (Hrg.), Wien 2003, S. 885

¹¹ *Japanisches Wien*, S. 78

¹² Peter Korfmacher Exkurs: Charakteristika chinesischer Musik, *Exotismus in Giacomo Puccinis Turandot*, Köln 1993, S.72

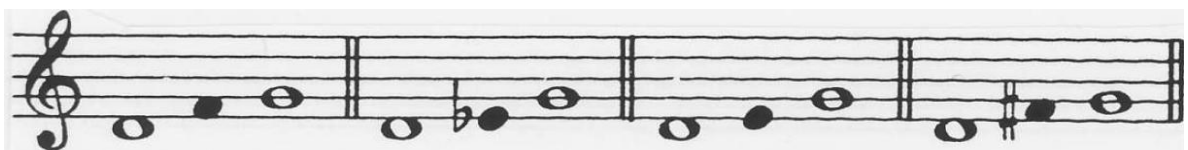


Chinesische Tonleiter

Fumio Koizumi fand heraus, dass im japanischen Tonleistersystem die kleinste Einheit ein „Tetrachord“ ist. Es gibt vier verschiedene Einteilungen: der erste Tetrachord wird für die Volksmusik verwendet, der zweite für *Miyako-bushi* (Stadtmusik), der Dritte stammt von der *Ritsu*-Tonleiter (aus China) und der vierte wird für *Ryukyu*-Musik (aus Okinawa) verwendet. Das japanische Tonleistersystem setzt sich aus zwei der oben genannten Tetrachorden zusammen. Zu unterscheiden ist eine reine und eine gemischte Kombination.¹³

Die Grundlage der Tetrachorde

1. Volksmusik 2. Miyako-bushi 3. Ritsu-Tonleiter 4. Ryukyu-Musik



¹³ Akira Hoshi, *Tonleiter*, Neues Musiklexikon, Tokyo 1977, S.93

Beispiel 1: Eine reine Kombination

Volksmusik + Volksmusik



Beispiel 2: Eine gemischte Kombination

Miyako-bushi + Volksmusik

Ritsu-Tonleiter + Volksmusik



Die *Ryo*-Tonleiter (gleich wie der *Gong*-Modus) kam von China nach Japan und wurde dort in die *Ritsu*-Tonleiter umgewandelt. Die *Ritsu*-Tonleiter ist eine typische Tonleiter für *Gagaku* (Hofmusik).¹⁴

2. 2. Musikalische Zitate aus der japanischen Musik

In der Oper „*Madama Butterfly*“ und in der Operette „*Mikado*“ hört man einige japanische Melodien aus dem Volksliedgut. Sie sind direkte musikalische Zitate und bringen sofort asiatisches Milieu in die Szene. Hier werden einige Beispiele mit der japanischen Tonleiter in der Instrumentalmusik ohne Bezug auf den Inhalt vorgestellt.

2. 2. 1. „Pagodes“ von Claude Debussy (1903)

Sein Werk „*Estamps*“ besteht aus drei Klavierstücken, „*Pagodes*“, „*La soirée dans Grenade*“ und „*Jardins sous la pluie*“. Die „*Pagodes*“ ist nach dem Erinnerungsvorbild des „*Gamelan*“, des geheimnisvollen Begleitorchesters fernöstlicher Tänze aus

¹⁴ ebenda. S. 597

Kambodscha oder Java geschaffen; anlässlich der Weltausstellung von 1900 hatte die systematische, nahezu ausschließliche Verwendung einer chinesischen Tonleiter aus fünf Noten die Aufmerksamkeit Debussys erregt.

„Hier war es ferner das Ostinato des Hauptthemas, das in abweichenden Oktaven wiederkehrt, rhythmisch variiert wird und von unregelmäßigen Schellentönen durchbrochen ist. Ein schöner dissonanter Schlusspunkt konnte ebenfalls nicht unbemerkt und unerörtert bleiben.“¹⁵

Gamelan-Instrumente haben zwei Tonsysteme und zwar das equiheptatonische Tonsystem (*Slendro*) und das equipentatonische Tonsystem (*Pelog*), daher kann es mit dem Klavier nicht wiedergegeben werden.¹⁶ Obwohl Debussy von *Gamelan* inspiriert war, klingt das Hauptthema aus fünf Tönen sehr ähnlich wie die traditionelle japanische Musik (Notenbeispiel 1). Diese Tonleiter ist wie im Beispiel 1 (S. 18), eine reine Kombination von Volksmusik-Tetrachorden.



Notenbeispiel 1

2. 2. 2. „Le Martyre de Saint Sébastien“ von Claude Debussy (1911)

In verschiedenen Werken Debussys finden sich Anklänge asiatischer Musik, ohne dass durch einen entsprechenden Titel darauf hingewiesen wurde. Nirgends anderswo ist aber die Exotik so stark wie in „*Le Martyre de Saint Sébastien*“, der Szenenmusik aus fünf

¹⁵ Vgl. Léon Vallas, *Debussy und seine Zeit*, München 1961, S. 263, Originalausgabe: *Claude Debussy et son temps*, Paris 1958

¹⁶ Zitat aus der Vorlesung von Rainer Schütz „*Praktische Einführung in die Gamelan-Tradition von Surakarta*“, Musikwissenschaft an der Universität Wien WS 2005

Akten zu Gabriele d'Annunzios gleichnamigem Drama um die Bekehrung und die Opfertat des Heiligen Sebastian, des Bogenschützen von Emesa.

Hier verwendet Debussy am Anfang japanische Pentatonik mit einem Halbton, wie sie als Abart aus der „natürlichen“ Pentatonik ohne Halbtöne entstanden ist (Notenbeispiel 2).¹⁷ Diese Tonfolge ist wie im Beispiel 2, eine gemischte Kombination von *Miyako-bushi* und Volksmusik-Tetrachorden.



Notenbeispiel 2

2. 2. 3. Klavierkonzert Nr. 3 in c-Moll, 3. Satz von Sergei Prokofiev (1921)

Am Anfang des dritten Satzes spielt Fagott solo und man erkennt die Melodie von „*Echigo-jishi*“¹⁸ oder wenigstens eine asiatische Tonfolge (Notenbeispiel 3). Danach wird das Motiv von den Streichern übernommen und vom Klavier weiter variiert. Diese Tonfolge zeigt wieder ein anderes Beispiel einer japanischen Tonleiter, die aus einer reinen Kombination von Tetrachord Nr. 2, *Miyako-bushi* besteht.



Notenbeispiel 3

¹⁷ Theo Hirsbrunner, *Debussy und seine Zeit*, Laarber 1981, S. 121

¹⁸ Ein Volkstanzlied, man tanzt verkleidet als Löwe. Als *Nagauta* (Gesang mit *Shamisen*) wurde von Rokuzaemon Kineya 1811 komponiert.

Als Sergei Prokofiev im Jahr 1918 über Japan in die USA reiste, hörte er diese Melodie in Japan und benützte diese einige Jahre später in seiner Komposition.¹⁹ Die Verwendung dieses Motivs gibt dem Satz einen etwas eigenartigeren Eindruck als bisherige europäische Musik. Das selbe Motiv benützte G. Puccini in der Oper „*Madama Butterfly*“ im ersten Akt, als Cio-cio-san erklärte, dass ihre Familie vom Schicksal schwer getroffen wurde (ihr Vater musste Selbstmord begehen) und sie sich daher gezwungen sah, als Geisha zu arbeiten.

3. Kurzfassung

Anfang des 20. Jh. hatten Europäer nicht genügend Gelegenheit japanische Musik kennen zu lernen. Deshalb sind die Zitate manchmal z. B. als Bühnenmusik für eine Szene unpassend und oberflächlich. Puccini hatte sogar nur eine Bezugsperson, die ihm einige japanische Lieder vorstellen konnte.

Die anderen Komponisten, die in dieser Arbeit behandelt werden, da sie auch in dieser Zeit lebten, hatten auch nicht ausreichend Zugang zur japanischen Musik. Dieser Punkt wird im Kapitel V erwähnt.

¹⁹ Thomas Schipperges, *Sergej Prokof'ev, neue MGG*

III. Japanische Kurzgedichte

1. Übersetzung in andere Sprachen

Hans Bethge schrieb im Vorwort seiner Gedichtsammlung „*Die Lyrik des Auslandes in neuerer Zeit*“:²⁰

Jede Übersetzung ist ein Notbehelf. Niemals vermag die Übertragung eines lyrischen Gedichtes das Original zu ersetzen. [...] Aber wir brauchen diesen Notbehelf, da wir nicht alle Sprachen erlernen können und doch so gern auch von der Verskunst anderer Völker ein annäherndes Bild gewinnen möchten.

Die Übersetzer haben daher eine Mission: den Sinn des Originales richtig zu übertragen. Dazu benötigt man nicht nur fundierte Sprachkenntnisse, sondern auch ein Wissen über die kulturellen Hintergründe. Wenn man die Literatur nur wörtlich übersetzt, wäre die Übertragung ein Misserfolg. Eine weitere Gefahr der Sinnentstellung ist das Übertragen bzw. Übersetzen über mehrere Sprachen hinweg. Damit kann sehr wohl der Sinn des Originals ins Gegenteil verkehrt werden oder ganz verloren gehen.

Folgendes *Haiku* des Dichter Bashō Matsuo ist das bekannteste Beispiel:

furuike ya	kawazu tobikomu	mizu no oto	
5	7	5	Silben

Es gibt viele Versuche von verschiedenen Dichtern dieses Original so kurz wie möglich ins Englische zu übersetzen.

Eine Standardübersetzung von R. H. Blyth (*1898, †1964) ist:²¹

²⁰ Leipzig 1907

²¹ R. H. Blyth, *HAIKU* vol. 1, Tokyo 1981, S. 246

The old pond;
A frog jumps in,
The sound of the water.

Eine andere Version stammt von dem Irländer, Patrick Lafcadio Hearn²² (*1850, †1904):

Old pond
Frogs jumped in
Sound of water

Da es in der japanischen Sprache keine Mehrzahlform der Hauptwörter gibt, kann es bei wortwörtlicher Übersetzung zu Missverständnissen kommen. Es ist bemerkenswert, dass der Frosch bei Hearn in der Mehrzahl geschrieben ist und bei Blyth in der Einzahl. In der japanischen Vorstellung kann es nur ein einzelner Frosch sein, weil sonst die ganze Atmosphäre nicht stimmen würde.

Jede Sprache hat ihre eigene Schönheit, wie z. B. Tonfall, Reime, Rhetorik. Diese Eigenschaften kann man leider nicht ersetzen. Und es ist wahrscheinlich nicht notwendig, dieses in einer anderen Sprache zu versuchen.

Der österreichische Dichter Ernst Ferstl²³ schrieb:

Im Schoß der Sonne
sammelt ein Mauerblümchen
Wärme für die Nacht.

Er versuchte die Kurzgedichte in der Form 5-7-5 Silben japanischer *Haikus* und *Senryūs* auch in Deutsch zu schreiben.

²² Er gilt als erster Dichter, der *Haikus* ins Englische übersetzte und lebte lang in Japan.

²³ Ernst Ferstl (*1956, Neunkirchen, NÖ) „*Am Ufer des Augenblicks*“, Wien 1994

2. Die japanischen Kurzgedichte und Merkmale der japanischen Sprache

Beim japanischen Kurzgedicht wird in wenigen Worten über die Natur oder die Liebe geschrieben. Es ist die Kunst und Besonderheit bei dieser kleinsten Literaturform Japans möglichst viel Inhalt mit wenig Text auszudrücken. Menschen mit ähnlichem Wissen und Hintergrund können sich so eine Situation gut vorstellen, obwohl die Beschreibung dieser nur aus wenigen Zeilen besteht. Es gibt zwei bekannte Gattungen von japanischen Kurzgedichten, *Waka* und *Haiku*. *Waka* ist ein Sammelbegriff für mehrere japanische Stilrichtungen und entspricht im engen Sinne *Tanka*²⁴, das aus 31 Silben mit einer 5-7-5-7-7-Struktur besteht. In dieser Arbeit wurde der Begriff *Waka* nur für dieses Gedichtgenre verwendet.

Waka hat eine Silbenstruktur und keine Regel für Reime. Im Gegensatz zur klassischen chinesischen Dichtung *Kanshi*, bei der eine Zeile aus fünf bis sieben Schriftzeichen besteht und innerhalb eines Gedichtes jede Zeile die gleiche Anzahl von Schriftzeichen haben muss. Die Reime unterliegen dieser strengen Regel. Im Japanischen dominieren die Vokale, daher sind die Silben eindeutig und leicht zu zählen. Die Silbenstruktur übernimmt die Rolle, die die Reime in den Dichtungen anderer Sprachen einnehmen.

Die Gedichtform *Waka* wurde im 9. Jh. (*Heian*-Periode) geprägt, um die in Japan entwickelte Gedichtform vom *Kanshi* zu unterscheiden. *Kanshi* bezeichnet Gedichte, die in chinesischer Sprache und in chinesischen Formen der Dichtung verfasst wurden.

Als *Haiku* bezeichnete japanische Kurzgedichte haben nur 17 Silben und eine 5-7-5-Silbenstruktur. *Haiku* wurde von *Waka* abgeleitet und entstand um das 17. Jh. am Anfang der *Edo*-Periode.

3. Die Gedichtsammlungen

Hans Bethge bearbeitete Gedichte, die zur Gattung der seit dem 8. Jahrhundert gepflegten *Waka* gehören und mit der Silbenstruktur 5-7-5-7-7 gebildet wurden. Sie stammen aus den

²⁴ Es bedeutet „ein kurzes Lied“

Gedichtsammlungen *Man'yōshū* und *Kokinshū*, die als die ältesten Gedichtsammlungen Japans bezeichnet werden.

Der Titel *Man'yōshū* bedeutet Zehntausende Blätter. Das bezieht sich auf die vielen Blätter der ewig überlieferten Sammlung, die größtenteils aus Gedichten besteht, welche die Natur zum Thema haben. Deren Kompilation wurde wahrscheinlich 759 n. Chr. (*Nara*-Periode) abgeschlossen. Sie besteht aus 20 Bänden und beinhaltet ca. 4500 Gedichte die bis zum 5. Jh. zurückreichen. *Kokinshū*, die unter dem Titel *Kokinwakashū* (eine Sammlung für alte und neue Gedichte) in die Literaturgeschichte eingegangen ist, wurde um 914 n. Chr. zusammengestellt. Sie besteht ebenfalls aus 20 Bänden und hat ca. 1100 Gedichte aus dem 9. und 10. Jh. (*Heian*-Periode).

Die beiden Sammlungen haben sehr unterschiedliche Charakteristika.

Man'yōshū ist: männlich, kühn, einfach, direkt, genannt „masuraoburi“.

Kokinshū ist: weiblich, sanft, elegant, genannt „taoyameburi“.

Da diese zwei japanischen Gedichtsammlungen unterschiedliche Charaktere zeigen, werden diese auch in den Nachdichtungen reflektiert. Aus welcher Gedichtsammlung mehr Gedichte als Grundlage verwendet werden, bestimmt die Tendenz der Sammlung. Gleichfalls zeigt auch ein Liederzyklus einen Charakter, je nachdem aus welchen Sammlungen die Komponisten für Ihren Liederzyklus die Gedichte ausgewählt haben. Dieses wird in dem Kapitel V in der Werkanalyse genauer betrachtet.

IV. Die Anthologie „Japanischer Frühling“ und andere Nachdichtungen

1. Hans Bethge (*1876 Dessau, †1946 Göppingen)²⁵

Die Gedichte des persischen Dichters Hafis, die dem Abendland durch die Nachdichtung von Joseph von Hammer-Purgstall zugänglich gemacht wurden, galten damals als sehr exotisch. Dieses Werk inspirierte J. W. von Goethe im Jahre 1819 zu seinem Werk „*West-östlicher Divan*“.

Im 20. Jh. suchten Europäer nach „etwas Neuem“. Bethge erfüllte dieses Bedürfnis nacheinander mit ca. 20 Ausgaben seiner Nachdichtungen. Er studierte neuere Sprachen und Philosophie in Halle, Erlangen und Genf. Ab 1898 veröffentlichte er als freier Schriftsteller mehrere Gedichtbände, Tagebücher, Novellen, Essays und Dramen. Mit der „*Chinesischen Flöte*“ begann er 1907 die Reihe seiner Nachdichtungen orientalischer Lyrik. Obwohl er keine orientalische Sprache konnte, war die Resonanz auf seine Nachdichtungen außerordentlich. „*Die Chinesische Flöte*“ und auch die späteren Nachdichtungen japanischer, indischer, persischer, türkischer, armenischer und arabischer Lyrik wurden bis in die achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts immer wieder aufgelegt.

Bekannt wurde er durch die Vertonung Gustav Mahlers „*Das Lied der Erde*“, das eine Nachdichtung chinesischer Gedichte ist. Viele andere Komponisten wie Arnold Schönberg, Anton von Webern, Richard Strauß und Karol Szymanowsky haben die Nachdichtungen Bethges aus der „*Chinesischen Flöte*“ vertont. Er benutzte für diese Sammlung drei Quellen, eine von Hans Heilmann und zwei von französischen Dichtern. Für die anderen orientalischen Nachdichtungen benutzte er vorhandene Übersetzungen.

2. Gedichtsammlungen als Quellen und Kriterien der Gedichtauswahl für „Japanischer Frühling“

Bethge gab seine Gedichtsammlung „*Japanischer Frühling, Nachdichtungen japanischer Lyrik*“ im Jahr 1911 heraus. Im Nachwort nannte er die Autoren, deren Werke er als

²⁵ Die Biographie stammt aus dem „*Japanischer Frühling*“ von Hans Bethge Leipzig 2003 und „*Hans Bethge*“ von Eberhard G. Bethge, Kelkheim 2002

Grundlage verwendete: Florenz, Enderling, Hauser, Kurth und Lange. Laut Regina Berlinghofs Nachforschung aus dem Jahr 2003 wurden folgende Publikationen gefunden²⁶:

- 1884 Rudolf Lange, *Altjapanische Frühlingslieder*, Berlin
 - 1904 Otto Hauser, *Die japanische Dichtung*, Bard Marquardt Berlin
 - 1905 Paul Enderling, *Japanische Novellen und Gedichte*, Reclam Leipzig
 - 1906 Karl Florenz, *Geschichte der japanischen Litteratur*, Amelang Leipzig
- Julius Kurth, der Japanologe veröffentlichte um die Jahrhundertwende Lehrbücher und Grammatiken der japanischen Sprache und Schrift.

Nach diesen Anweisungen wurden noch einige Ausgaben gefunden:

- 1894 Karl Florenz, *Dichtergrüsse aus dem Osten*, Leipzig
- 1909 Julius Kurth, *Japanische Lyrik aus vierzehn Jahrhunderten*, München

Hans Bethges „*Japanischer Frühling*“ beginnt mit den Worten von Norinaga Motoori als Motto.

WOMIT VERGLEICH ICH JAPANS SEELE WOHL
AM TREFFENDSTEN? MIT DEM GEHEIMEN DUFT
DER KIRSCHENBLÜTE; WENN DIE GOLDENE SONNE
DES MORGENS SIEGHAFT AUS DER DÄMMERUNG STEIGT.

Motoori ist ein bekannter Wissenschaftler für die japanische Literatur der *Edo*-Periode. Er befasste sich mit der japanischen Antike und hinterließ viele wichtige Forschungen über Anthologien wie z. B. *Man'yōshū* und *Kokinshū*.

„*Japanischer Frühling*“ besteht aus 107 Gedichten, die chronologisch geordnet sind. Der Entstehungszeitraum erstreckt sich vom 4. Jh. bis zum 19. Jh. Nach dem Motto von Motoori folgen im ersten Teil 32 Gedichte aus *Man'yōshū* aus der Zeit bis zur Mitte des 8. Jh. Der zweite Teil beinhaltet 42 Gedichte aus *Kokinshū*, die im Jahre 905 abgeschlossen

²⁶ Hans Bethge, *Japanischer Frühling*, 8. Auflage Leipzig 2003

wurden. Die anderen 33 Gedichte stammen aus verschiedenen Gedichtsammlungen des 10. bis 19. Jh.

In den Büchern von K. Florenz und P. Enderling findet man auch einige Erzählungen und Geschichten. Bethge konzentrierte sich aber ausschließlich auf die Kurzgedichte. Er wählte nicht nur die Gedichte von bekannten Dichtern und Dichterinnen, sondern auch viele von unbekannten aus.

3. Vertonungen, Komponisten

Nach dem Erfolg der Gedichtsammlung „*Chinesische Flöte*“ konnte man vermuten, dass Bethges weitere exotische Herausgabe „*Japanischer Frühling*“ viele Leser interessierte. Und mit ihr inspirierte er auch viele Komponisten des 20. Jh.

Die wenigsten Menschen wissen, dass es schon so viele Vertonungen von japanischen Kurzgedichten gibt. Die meisten Texte sind in Bethges „*Japanischer Frühling*“ zu finden. Komponisten wie H. Eisler, E. Wellesz, H. Genzmer und viele andere haben die Texte aus dieser Gedichtsammlung vertont. Bethges ausdrucksvoller Stil weckte das Interesse von spätromantischen und zeitgenössischen Komponisten, wie z. B. F. v. Weingartner und G. v. Einem.

4. Hans Bethges Versuch

Obwohl seit dem Ende des 19. Jh. einige Gedichtsammlungen von japanischen Kurzgedichten in deutscher Sprache herausgegeben wurden, gilt Bethges „*Japanischer Frühling*“ als bekannteste Übertragung im europäischen Raum. Das Bilderbuch „*Dichtergrüsse aus dem Osten*“ von K. Florenz ist ein unvergleichlich schöneres und interessanteres Exemplar. Es blieb aber unverdientermaßen weniger bekannt als das von Bethge.

Nun, worin liegt der Grund für diesen Erfolg? Erstens könne man sagen, dass seine orientalischen Nachdichtungen in seiner Zeit bekannt und beliebt waren. Zweitens versuchte er bei seinen Nachdichtungen die Inhalte den Europäern verständlich zu machen.

Die anderen Dichter, die Bethge als Quellen benutzte, übersetzten die japanischen Gedichte und pressten sie in eine „deutsche Form“. Seine Nachdichtungen sind frei von den Zwängen eines Versmaßes, dadurch prosaischer, und Reime kommen zufällig zustande. Die Nachdichtungen von *Waka* haben oft die Form von Vierzeilern und sind nicht unbedingt gereimt. Obwohl sie so kurz sind, ergänzte er das Original oft mit zusätzlichen Wörtern, damit der Sinn des Gedichtes trotz seiner kurzen Form deutlicher wird. Um dieses Verständnis zu vertiefen, setzte er Titel, die Bezug auf den Inhalt nehmen. Die japanischen Originale haben keine Titel. Florenz nahm eher neutrale und objektive Titel. z. B.: „*Das Mädchen und ihr Hund*“, ein Gedicht aus *Man'yōshū*, das bei Bethge „*Bitte an den Hund*“ betitelt wurde. Enderlings Gedicht „*Am heiligen See*“ heißt in der Gedichtsammlung „*Japanischer Frühling*“ „*Trübsinn*“. Seine neubearbeiteten Titel wie „*Sehnsucht nach der Nachtigall*“ oder „*Seitdem ich dich liebe*“ weckten das Interesse der Komponisten des *Fin de Siècle* und seine expressionistische Ausdrucksweise förderte die Umsetzung in Musik. Obwohl sich seine Art und Weise vom Original entfernte und dadurch auch umfangreicher wurde, erweckte sie die Neugierde für so genannte „nichtdeutsche“ Inhalte und Formen.

5. Weitere Nachdichtungen

Wie schon erwähnt, ist das Werk „*Japanischer Frühling*“ die bekannteste Gedichtsammlung dieser Gattung. Bethge verfasste diese Nachdichtungen nicht direkt vom Original, sondern benutzte als Grundlage verschiedene Gedichtsammlungen. R. Lange, K. Florenz und J. Kurth waren Japanforscher und lebten einige Zeit in Japan. Sie erstellten die Nachdichtungen direkt aus dem Japanischen. R. Lange benutzte damals das einzige Wörterbuch: „*A Grammar of the Japanese written language*“ 1877 von W. G. Aston.

Die weiteren Gedichtsammlungen aus der Zeit nach Bethge:

- 1912 Adam Brandt, *Yaponskaya lirika*, St. Petersburg
- 1935 Georges Bonneau, *Anthologie de la poésie japonaise*, Paris
- 1949 Mirok Li, *Japanische Dichtung*, München

1954 Klabund, *Dichtungen aus dem Osten*, Band 3. Japanische Dichtungen, Zürich

1974 Manfred Hausmann, *Japanische Lyrik*, Zürich

Adam Brandt benutzte als Grundlage seiner Gedichtsammlung die Sammlungen von H. Bethge und K. Florenz. Seine Nachdichtungen wurden von Igor Stravinsky und Dimitri Schostakovitsch vertont.

V. Die Komponisten im 20. Jahrhundert und deren Vertonungen

1. Gottfried von Einem und „Japanische Blätter“

1. 1. Gottfried von Einem (*1918 Berlin, †1996 Oberdürnbach, Niederösterreich)²⁷

G. v. Einem studierte Komposition bei Boris Blacher in Berlin und nachher bei Johann N. David in Salzburg. Er war als Assistent an deutschen Opernhäusern und bei den Bayreuther Festspielen tätig und lebte ab 1946 in Österreich. Am 6. August 1947 hatte er seinen größten Erfolg mit „*Dantons Tod*“ bei den Salzburger Festspielen. Das Stück machte ihn endgültig zum allorts bejubelten Komponisten. 1948 wurde er zum Mitglied der Direktion der Salzburger Festspiele ernannt und musste 1951 ausscheiden. Er wollte Bertolt Brecht für Salzburg gewinnen und befürwortete deshalb dessen Ansuchen um die österreichische Staatsbürgerschaft und löste in diesem Zusammenhang eine politische Auseinandersetzung aus.

1. 2. „Japanische Blätter“ op. 15

An exotischen Themen arbeitete er seit 1942 und stellte sein op. 1, das Ballett „*Prinzessin Turandot*“ im Jahre 1943 fertig. Weiters komponierte er „*Acht Hafislieder*“ op. 5 im Jahre 1947 nach den Texten verschiedener Dichter und „*Fünf Lieder aus dem Chinesischen*“ op. 8 im Jahre 1948, Text von H. Bethge.

Als Einem 1951 einen Zyklus mit 16 Liedern nach japanischen Gedichten komponierte (erschieden 1952), hatte er sich schon einen Namen als Opernkomponist gemacht. Jedes Lied ist einer anderen Persönlichkeit aus seinem Freundeskreis gewidmet. Darunter finden sich große Namen der Kunstwelt. Obwohl er damals erst 32 Jahre alt war, war er schon mit zahlreichen Persönlichkeiten der damaligen Musikwelt bekannt:

²⁷ Biographie: Ingrid Fuchs, *Gottfried von Einem, neue MGG*

- Nr. 1 Gertrud von Bismarck, Mutter seiner ersten Frau Liliane
- Nr. 2 Bertolt Brecht, Dramatiker und Lyriker
- Nr. 3 Werner Egk, Komponist
- Nr. 4 Doris und Hans Hofmann
- Nr. 5 Elsa Kuhlmann
- Nr. 6 Göndi und Rolf Liebermann (Komponist)
- Nr. 7 Peter Mieg, Komponist
- Nr. 8 Gerta Louise von Einem, Mutter des Komponisten
- Nr. 9 Erika und Caspar Neher (Bühnenbildner)
- Nr. 10 Claude Nollier, Schauspielerin
- Nr. 11 Carl Orff, Komponist
- Nr. 12 Bernhard Paumgartner, Dirigent und Komponist
- Nr. 13 Ursula und Oscar Fritz Schuh (Dramaturg und Regisseur)
- Nr. 14 Willy Strecker, Verlagsleiter von Schott
- Nr. 15 Rudolf Wagner-Règeny, Komponist
- Nr. 16 Marian und Fritz Wotruba (Bildhauer)

Während andere Komponisten ihre eigenen Liederzyklen nach Bethges Nachdichtungen wie dessen Gedichtsammlung *„Japanischer Frühling“* oder einfach *„Japanische Lieder“* betitelten, heißt der von Einem eigenartigerweise *„Japanische Blätter“*.

Die Forschung Ryuichi Higuchi²⁸ brachte ein interessantes Ergebnis: Einem brauchte längere Zeit um das Werk op. 15 zu benennen.

Auf dem Titelblatt notierte er sich u. a. folgende Titel:

„Für meine Freunde 14 Lieder aus dem Japanischen in der Übertragung von Hans Bethge“ und *„Japanische Ornamente für meine Freunde“*

Für den endgültigen Titel *„Japanische Blätter“* entschied er sich erst unmittelbar vor der Herausgabe. Die Vermutung liegt nahe, der Titel eine Idee des Verlegers gewesen sein

²⁸ Ryuichi Higuchi, *Japanische Blätter op. 15, Gottfried von Einems Beschäftigung mit Japan*, Gottfried von Einem-Kongress 1998, I. Fuchs (Hrg.), Tutzing 2003, S. 333

könnte, denn der Name des Zyklus „*Japanische Blätter*“ stammt wahrscheinlich von der ältesten japanischen Gedichtsammlung „*Man'yōshū*“ (Zehntausende Blätter).

In dieser Zeit hatte er noch keine nähere Kenntnis oder Beziehung zu Japan und fühlte sich trotzdem von der japanischen Kultur künstlerisch angesprochen. Seine Vorliebe für asiatische Themen verdankte er vermutlich seinem ersten Opernerlebnis. Er sah als Kind „*Madama Butterfly*“ in Berlin. Außerdem übersetzte er eine englische Biografie über Igor Stravinsky (inkl. Beschreibung seiner japanischen Lieder) von E. W. White²⁹ und wusste daher von den Vertonungen japanischer Nachdichtungen.

Im kleinen „Reclams Liedführer“ schenkte Werner Oehlmann diesem Liederzyklus besondere Aufmerksamkeit, obwohl Einem auch andere bekannte Zyklen komponierte:³⁰

„Gottfried von Einem, Schüler Boris Blachers, Komponist nachhaltig erfolgreicher Opern, bezeugt in der spielerischen Exotik seiner Hafis-Gesänge sowie seiner chinesischen und japanischen Lieder Originalität und eine heute seltene Frische der musikalischen Erfindung. [...] Noch kürzer und anspruchsloser, von aphoristischer Prägnanz sind die 1951 veröffentlichten sechzehn japanischen Gedichte des Opus 15 in der Fassung desselben Übersetzers (Hans Bethge). Zwingend ausdrucksvoll wirken die monoton kreisende Achtelbewegung des Klaviers in Heimweh, der weich verschwimmende A-Dur-Klanggrund in Die Träume, die innigen, Singstimme und Begleitung durchziehenden Melismen in Die Wartende, die schmeichelnden Terzen-parallel und die sanft geschwungenen Melodiebögen der Liebeswerbung. Mit minimalen Klangaufwand, der an die malerische Sparsamkeit japanischer Tuschzeichnungen denken lässt, werden Bilder und Stimmungen festgehalten, ein Lied, Sehnsucht nach der Nachtigall, besteht.“

Als er die „*Japanische Blätter*“ komponierte, arbeitete er gleichzeitig an seiner zweiten Oper „*Der Prozeß*“, die als Grundlage den Roman Franz Kafkas benutzte.

Im Jahre 1964 bearbeitete er seine Lieder zu einer Kammerorchesterfassung „*Kammergesänge*“ op. 32 und widmete dieses Werk Vera Little. Sie war Sängerin, Seherin

²⁹ Original 1947, deutsche Ausgabe 1949 erschienen

³⁰ Reclams Liedführer, Werner Oehlmann, Stuttgart 1993, S. 874

und Dichterin in Blachers Berliner Freundeskreis. Die Uraufführung dieses Werkes wurde im Jahre 1966 von Vera Little interpretiert.³¹ Von den erwähnten acht Liedern sind drei³² aus dem Zyklus „*Japanische Blätter*“ und die restlichen fünf sind frühere exotische, Hafis- und chinesische Lieder.

1. 3. Die Auswahl der Gedichte

Die Gedichte in der Gedichtsammlung Hans Bethges sind chronologisch geordnet. Von 107 Gedichten aus dem Zeitraum 4. Jh. bis 18. Jh. wählte Einem 16 Gedichte aus. Sieben Texte stammen aus *Man'yōshū* (4. bis 8. Jh. *Nara*-Periode), sieben aus *Kokinshū* (8. bis 10. Jh. *Heian*-Periode). Die übrigen zwei stammen aus späterer Zeit. Wie im Kapitel III erwähnt wurde, haben die zwei Gedichtsammlungen unterschiedliche Charaktere, sodass in diesem Zyklus sowohl Gedichtsstil als auch Epoche gut gemischt sind. Von 16 ausgewählten Gedichten, wurden vier von Frauen geschrieben, wie z. B. Ono no Komachi und Izumi Shikibu. Ob Einem den Liederzyklus von F. v. Weingartner „*Japanische Miniaturen*“ (1930) kannte, ist nicht überliefert. Bei beiden Liederzyklen gibt es vier Vertonungen und interessanterweise geht es ausgerechnet um die vier Gedichte, die von Frauen geschrieben wurden.

1. 4. Musik und Texte

Obwohl Einem in seiner Autobiographie behauptet, dass der Text wichtiger ist als die Musik³³, experimentierte er in diesem Liederzyklus in einer anderen Art und Weise. Die syllabischen Deklamationen in der deutschen Sprache haben keinen wesentlichen Einfluss auf die Notenwerte. Im Vergleich zu anderen Komponisten des 19. Jh. legte Einem keinen großen Wert auf „Wort-Ton-Beziehungen“. Die Vorgaben an die Singstimme steigen oder fallen ohne auf den Bezug zum Inhalt der Texte Rücksicht zu nehmen. Dieser einfache

³¹ Friedrich Saathen, *Einem Chronik*, Wien 1982, S. 265

³² Nr. 3, 4 und 6

³³ Gottfried von Einem, *Ich hab' unendlich viel erlebt*, Wien 1995, S. 394

Kompositionsstil ähnelt dem, den Stravinsky bei seinen japanischen Liedern verwendete. Die abgehackten Tonreihen mit gleichmäßigen Achteln, wie z. B. bei der „*Liebeswerbung*“ mit dem Text „Du schönes, schlankes Mädchen mit dem Korbe“ assoziiert man mit der japanischen Sprache, die in jeder Silbe einen klaren Vokal hat.

1. 5. Musikanalyse

In jedem der 16 Lieder versuchte Einem eine minimalisierte Welt zu beschreiben. Alle Motive bestehen aus ein paar Tönen mit Halbtonschritten in einem einfachen Rhythmus. Die Singstimme klingt oft flach und monoton durch die Verwendung eines einzigen Tones und kleiner Intervalle. Auch bei der Begleitung wurden oft chromatische Tonintervalle verwendet, die sehr durchsichtig komponiert wurden. Die Metren sind fast immer geradzahlig, z. B. 2/2, 4/4 oder nicht angeführt. Bemerkenswert ist, dass er beim einzigen A-cappella-Lied „*Sehnsucht nach der Nachtigall*“ neben der Notenlänge die Angabe „streng im Tempo“ schrieb und legt damit dem Interpreten des spätmantischen Gedichtes beim musikalischen Ausdruck straffe Zügel an.

Musikalisch spürt man hier keinen asiatischen Einfluss. Mit der schlichten Klavierbegleitung zeigt sich die intellektuelle Gestaltung.

2. Ein Gedicht für die Kompositionen von Kienzl und Marx

2. 1. Das Gedicht

2. 1. 1. Quellensuche des Textes

Es gibt ein Gedicht, ursprünglich aus einer japanischen Gedichtsammlung *Man'yōshū*³⁴, das von den zwei in Graz wirkenden Komponisten Wilhelm Kienzl und Joseph Marx vertont wurde. Der deutsche Text ist eine Nachdichtung eines japanischen Kurzgedichtes, dessen Autor unbekannt ist. Bei Marx wurde Pierre Louÿs³⁵ als Übersetzer für den Text „Wo ich ferne des Mikane“ überliefert. Im Inhaltsverzeichnis der Erstausgabe des Schubert-Haus-Verlages Wien im Jahre 1910 „*Lieder und Gesänge erste Folge*“ von Marx, wurde neben „*Japanisches Regenlied*“ der Name **P. Louÿs** in Klammer gesetzt. Pierre Louÿs war ein bekannter französischer Schriftsteller und Lyriker im *Fin de Siècle*. Das bedeutende Werk von Louÿs „*Les Chansons de Bilitis*“ erschien im Jahre 1898 und galt als eine große Fälschung in der Literaturgeschichte. Es ist auch als Vertonung von Claude Debussy bekannt.

Nach Yoshihiko Kutsukake³⁶, ist die Möglichkeit sehr gering, dass eine zweite Person mit dem gleichen Namen Pierre Louÿs in dieser Zeit existierte. Da Louÿs nur sehr wenig Deutsch konnte und auch über keine Kenntnisse der japanischen Literatur verfügte, ist es gesichert, dass er kein japanisches Gedicht ins Deutsche übersetzte. In dieser Zeit gab es nur einige wenige Übersetzungen von japanischen Gedichten, z. B. eines von G. Bonneau ins Französische³⁷ und andere von K. Florenz ins Deutsche.³⁸

³⁴ siehe Kapitel III-3

³⁵ Louÿs, Pierre (*10. Dez. 1870 in Gent; †4. Juni 1925 in Paris) war ein französischer Lyriker und Romanschriftsteller. Neben de Sade, Verlaine und Mirabeau gilt er als Meister der erotischen Literatur Frankreichs.

³⁶ Yoshihiko Kutsukake (*1941-) Der führende japanische Professor für die vergleichenden Literatur und europäische Antike. Seine Publikation: „*Erosu no Saishi* (Der Priester von Eros) Pierre Louÿs“, erschien 2003 in Tokio im Verlag Suiseshisha

³⁷ Georges Bonneau, *Anthologie de la poésie japonaise*, Paris 1935

³⁸ Aus dem privaten Briefwechsel mit Yoshihiko Kutsukake am 6. Feb. 2008

Auf dem Notenmaterial von Kienzl, aus dem Jahre 1895, das von C. A. Challier & Co. veröffentlicht wurde, steht unter dem Titel „*Endlose Liebe*“ in Klammer „aus Manyōshū, der ältesten japanischen Gedichtsammlung; Jahr 757“, aber kein Hinweis auf den Übersetzer, der diese Nachdichtung verfasste. Kienzl schrieb den kleinen Liederzyklus „*Vier japanische Lieder*“ op. 47. im Jahre 1895 und widmete diesen seiner Frau Lili Hoke. Dieses Werk zählt zu den ältesten Kompositionen deren Ursprung die Nachdichtung eines japanischen Kurzgedichtes ist.

In dem im Jahre 1903 von Universal Edition veröffentlichten Liederalbum von Kienzl befindet sich dieses Lied „*Endlose Liebe*“ mit anderen 24 Liedern.³⁹ Auf der zweiten Seite dieser Ausgabe ist ein detailliertes Inhaltsverzeichnis. Dort werden die Textdichter wie z. B. Walther v. d. Vogelweide und J. W. v. Goethe angeführt, während bei dem Lied „*Endlose Liebe*“ als ergänzende Information „Altjapanisches Gedicht“ angeführt ist. Dadurch könnte der Irrtum entstehen, dass Kienzl dieses Lied direkt aus dem Alt-Japanischen vertont hat.

Eine Hypothese: Da Kienzl auch „*Bilitis*“ von P. Louÿs „*Wiegenlied der Bilitis*“ als erstes Lied im op. 66 „*Pamphilische Hirtenlieder*“ aus drei Liedern komponierte, kann es sein, dass das zu diesem Irrtum beigetragen hat. Dieses Lied ist interessanterweise in der Liedersammlung, die Marx im Jahre 1922 herausgab, „*Eine Auswahl klassischer und moderner Lieder*“ das fünfte Werk.

Dieses Gedicht ist in der Tat in der Gedichtsammlung von K. Florenz⁴⁰ „*Dichtergrüsse aus dem Osten, Japanische Dichtungen*“ von 1894 auf der Seite 26 platziert, hier mit einer schneebedeckten Landschaft in farbigem Holzschnittsdruck. Die ausführlichen Japan-Forschungen von Florenz beweisen, dass diese Übersetzung sicherlich von ihm stammt. Da Kienzl schon im Jahre 1895 dieses Lied komponierte, muss er sich eine frühere Ausgabe dieser Sammlung besorgt und diese sofort vertont haben.

³⁹ Vgl. mit Julia Kirnbauer, *Wilhelm Kienzl und seine Beziehung zur Universal Edition*, Wien 2005, S. 51 ff.

⁴⁰ siehe auch Kapitel IV-4

~~Handwritten title: (faint, crossed out)~~

Larghetto *Tragisch Regeneriert*

sempre legato

Handwritten musical score for voice and piano, featuring German lyrics and musical notation across four systems.

Lyrics: *Ich bin ein armer Mann, der dich liebt, und dich liebt, und dich liebt*

Lyrics: *Ich bin ein armer Mann, der dich liebt, und dich liebt, und dich liebt*

Lyrics: *Ich bin ein armer Mann, der dich liebt, und dich liebt, und dich liebt*

Lyrics: *Ich bin ein armer Mann, der dich liebt, und dich liebt, und dich liebt*

Stamp: **MUSIKSAMMLUNG**
ÖSTER.
NATIONALEBETHOTHEK

Stamp: **nr 2**
12 linig.

Handwritten number: *S.m. 33-460*

Manuskript von Joseph Marx (Original 31.0x24.5cm), ÖNB Musiksammlung

2. 1. 2. Zum Inhalt des Gedichtes

Der folgende Text ist die Nachdichtung von K. Florenz, als Grundlage für beide Lieder:

Wo ich ferne des Mikane
Hohen Gipfel ragen seh,
Fällt der Regen endlos nieder,
Nieder endlos fällt der Schnee.

Ganz so endlos wie der Regen
Und der Schnee vom Himmel thaut,
Ist auch endlos meine Liebe,
Seit ich dich zuerst erschaut.

Ein japanischer Originaltext in *Rōmaji*:⁴¹

miyoshino no mikane no take ni manakuzo amewa furutou
5 7 4 7

tokijikuso yukiwa furutou sonoame no manakigagoto
5 7 5 6

sonoyyuki no tokijikigagoto mamochizu
5 7 5

arewazo kouru imoga tadakani
7 7 Silben

⁴¹ Japanisch in Lateinschrift

(み吉野の 御金の嶽に 間なくぞ 雨は降るとう
時じくそ 雪は降るとう その雨の 間なきがごと
その雪の 時じきがごと 間もおちず 吾はぞ恋ふる 妹が正香に)

Wörtliche Übersetzung von Keiko Hasegawa:

Auf dem Mikane-Gebirge in Miyoshino
Fällt pausenlos der Regen
Fällt zeitlos der Schnee
Wie der Regen pausenlos fällt
Wie der Schnee zeitlos fällt
Vermisse ich pausenlos meine Geliebte und ihren Duft

Der Originaltext stammt aus einer der ältesten japanischen Gedichtsammlungen, im dreizehnten Band von *Man'yōshū*. Die meisten der Kurzgedichte haben üblicherweise 5-7-5-7-7-Silben, also insgesamt 31. Bei *Chōka* (ein langes Lied) wird diese Silbenstruktur 5-7 mehrmals wiederholt und zum Schluss die 5-7-7-Form hinzugefügt. So wird ein Gedicht mindestens zwei Mal länger als *Tanka* (ein kurzes Lied) und diese Form wird *Chōka* genannt. Bei *Tanka* kommen kaum Wortwiederholungen vor.

Es ist eine Besonderheit bei dieser Nachdichtung gegenüber anderen *Waka*, dass z. B. der Regen (*ame*), der Schnee (*yuki*) oder der Zeitbegriff „endlos“ mehrmals vorkommen (im Beispiel S. 39 unterstrichen). Bei der Übersetzung von *Chōka* ins Deutsche sind die Reime möglich, was im Falle von *Waka* nicht der Fall ist. Diese deutschen Gedichtsformen, die in Reimen gesetzt sind, ermöglichen eine wesentlich leichtere Vertonung durch die Komponisten.

Es gibt eine Rhetorik bei *Waka*, die sogenannte *Honkadori*, das heißt: es wird absichtlich ein Teil von einem anderen bekannten Gedicht (*Honka*) wiederholt. Bei diesem Werk ist der Verfasser nicht bekannt, doch das ursprüngliche Gedicht wurde von Tenmu-*Tennō* (Kaiser Tenmu) verfasst und befindet sich im ersten Band von *Man'yōshū*.

miyoshino no mimiga no mine ni tokinakuzo yuki wa furikeru
 5 7 5 7

manakuzo amewa furikeru sonoyuki no tokinakigagoto
 4 7 5 7

sonoame no manakigagoto kumamo ochizu
 5 6 6

omoitsutsuzokuru sonoyamamichio
 7 7 Silben

(み吉野の 耳我の嶺に 時なくそ
 雪は降りける 間無くそ 雨は降りける その雪の
 時なきがごと その雨の 間なきがごと 隈もおちず
 思ひつつぞ来る その山道を)

„Miyoshino“ ist ein Gebiet in Nara, der ehemaligen Kaiserstadt (in der *Heian*-Periode) ähnlich wie Kyoto. Diese beiden Gedichte wurden auf dem heiligen Gebirge Kinpusen (金峰山) in Miyoshino verfasst. „Mikane no take“ und „mimiga no mine“ sind die anderen Namen für Kinpusen. Diese Ortschaft ist sowohl als besonders regenreicher Ort als auch für seine wunderschönen Kirschblüten bekannt. Obwohl große Teile der beiden Gedichte identisch sind, haben sie verschiedene Inhalte. Das von Tenmu-*Tennō* verfasste, beschreibt sein qualvolles Exil in Nara, während das andere von einem unbekannten Dichter die endlose Liebe zum Inhalt hat.

Im Vergleich zu der Übersetzung (siehe S. 40), die dem Geist des *Waka* näher kommt, ist die Nachdichtung lückenhaft, weil das Wort für „Duft“ verloren ging.

2. 2. Die Komponisten

2. 2. 1. Biographie von Wilhelm Kienzl

Kienzl ist der älteste von sieben Komponisten, die in dieser Arbeit erwähnt werden. Er wurde am 17. Januar 1857 in Waizenkirchen (Oberösterreich) als Sohn eines Rechtsanwaltes geboren. Er zog mit seiner Familie zuerst nach Gmunden und im Jahre 1860 nach Graz um, wo sein Vater von 1873 bis 1885 das Amt des Bürgermeisters innehatte. Kienzl erhielt bei Ignaz Uhl Violinunterricht. Johann Buwa und der Chopin-Schüler Louis S. Mortier de Fontaine unterrichteten Kienzl im Klavierspiel. Ab 1874 belegte er die Fächer Philosophie, Physik und Literatur. Zu gleicher Zeit nahm er Unterricht in Kompositionslehre bei Wilhelm Mayer-Rémy, der auch Ferruccio Busoni, Emil N. Reznicek, F. v. Weingartner u. a. als Schüler hatte. Sein Studium setzte er 1876 in Prag, 1877 in Leipzig und später bei Franz Liszt in Weimar fort. In diesen Jahren begann er die Bayreuther Festspiele zu besuchen und blieb sein Leben lang ein Bewunderer der Musik Richard Wagners. 1873 gründete Kienzl mit Friedrich von Hausegger den „Grazer Richard-Wagner-Verein“⁴²

Nach seiner Promotion in Wien mit der Dissertation „*Die musikalische Deklamation*“ reiste er ab 1879 als Pianist und Dirigent durch ganz Europa. 1883 wurde er Direktor der Deutschen Oper in Amsterdam, kehrte aber bald nach Graz zurück, wo er 1886 die Leitung des Steiermärkischen Musikvereins und auch Aufgaben am Konservatorium übernahm. Im Jahre 1894 schrieb er seine dritte und berühmteste Oper „*Der Evangelimann*“ op. 45. Das Werk wurde von Carl Muck in Berlin 1895 uraufgeführt. Auf mehr als 300 Bühnen wurde diese Oper gespielt, die berühmte Tenor-Arie „Selig sind, die Verfolgung leiden“ wurde zu einem sehr beliebten Volkslied dieser Zeit.

1917 zog Kienzl nach Wien. Hier starb seine erste Frau, die Wagnersängerin Pauline Kienzl (Lili Hoke) 1919 und er heiratete 1921 Helene Lehner (Henny, verwitwete Bauer), die die Libretti für seine drei letzten Opern verfasste.

Kienzl ist einer der wichtigsten Opernschöpfer der Wagner-Nachfolge und ein Vertreter des Verismus im deutschsprachigen Raum. Seine Stärke wird auf diesem Gebiet in den volkstümlichen Szenen im „*Evangelimann*“ zum Ausdruck gebracht.

⁴² Heute: Österreichische Richard-Wagner-Gesellschaft mit Sitz Graz

Neben seinem Operschaffen, sollte man die Gattungen Lieder und Chorwerke beachten. Er begann seine Karriere als Komponist mit Liedern (*zwei Lieder*, op. 1) und setzte sie bis zum Jahre 1936 fort. Als er aus gesundheitlichen Gründen zu komponieren aufhörte, hatte er ca. 200 Lieder geschaffen.

Als er den Liederzyklus op. 47 „*Vier japanische Lieder*“ komponierte, fand die Uraufführung seiner bejubelten Oper „*Der Evangelimann*“ statt. Er komponierte ca. 10 Jahre danach 1905 die Lieder *à la japonaise* wie z. B. das A-cappella-Lied „Japanisches Trinklied“ in der Sammlung „*Sechs Gesänge für Männerchor*“.⁴³ Noch ein Lied von der Nachdichtung von K. Florenz⁴⁴ „*Frühlingsahnung*“ aus *Man'yōshū* findet sich im Zyklus „*Nachsommerblüten, zwölf Lieder und Gesänge am Klavier*“ op. 87 aus dem Jahre 1914.⁴⁵

H. Bethge war zu seiner Zeit als Liebhaber für exotische Literatur bekannt und beeinflusste auch Kienzl. Kienzl komponierte zwei Lieder in „*Sieben Lieder und Gesänge*“ op. 94, Nr. 4 „*Die Einsame im Herbst*“ und Nr. 6 „*Ein junger Dichter denkt an die Geliebte*“. Diese Gedichte stammen aus „*Die chinesische Flöte*“, und er widmete diese Komposition seiner lieben Frau „Henny“.⁴⁶ In seinen oben genannten Zyklen⁴⁷ mit Ausnahme von „*Vier japanische Lieder*“, die verschiedene Themen umfassen, ist ein japanisches Lied eingebunden, um so ein vielfältiges Bouquet entstehen zu lassen.

Er ruht seit 1941 in einem Ehrengrab der Stadt Wien in der Nachbarschaft von Arnold Schönberg auf dem Zentralfriedhof.

⁴³ Notenmaterial: 1905 C.F. Kahnt, Leipzig

⁴⁴ In der Gedichtsammlung von Karl Florenz „*Dichtergrüsse aus dem Osten*“ wird das Gedicht als Teil der *Kokinshū* angeführt. (siehe auch Kapitel III)

⁴⁵ Auf dem Titelblatt steht „Diese Lieder sind gesungen Dir, die innig mitempfunden, was in selig stillen Stunden tief im Innern mir erklungen.“ Dieser Zyklus wurde Frau Else Hedding gewidmet. Notenmaterial: 1914, Musikverlag „Eos“ GmbH, Berlin

⁴⁶ Notenmaterial: Gesang und Klavier, Zimmermann Leipzig 1917

⁴⁷ Die Gedichte für die Lieder op. 82/1, 84/1 sind auch aus japanischen Anthologien

2. 2. 2. Biographie von Joseph Marx

Joseph Rupert Rudolf Marx wurde am 11. Mai 1882 in Graz geboren. Er war Spätromantiker, Musikpädagoge und Musikschriftsteller. Er erhielt Klavierunterricht von Johann Buwa (der auch Kienzl unterrichtete). Zugleich brachte er sich selbst das Cello- und Geigenspielen bei. Während seiner Gymnasialzeit machte er seine ersten Kompositionsversuche und Arrangements für Streichquartett.

Er studierte auf Wunsch seines Vaters Rechtswissenschaft, wechselte jedoch bald zu Philosophie und Kunstgeschichte. Die Universität schloss er 1909 mit der Promotion zum Dr. phil. in den Fächern Reine Philosophie und Musikwissenschaft ab. (Diss.: *Über die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen*)

Er hatte weiterhin großes Interesse an der Komposition und schrieb innerhalb von vier Jahren, von 1908 bis 1912, ca. 120 Lieder. Nach dieser Zeit folgte eine auf kammermusikalische Gattungen fokussierte Periode und ab 1919 standen Orchesterwerke im Vordergrund. Nachdem er den Dokortitel der Philosophie erworben hatte, nahm er 1914 den Posten des Professors für Musiktheorie und Komposition an der Akademie für Musik in Wien an und blieb bis 1952.

1922 wurde er Direktor der Akademie, und von 1924 bis 1927 übte er das Amt des Rektors der von ihm gegründeten, ersten Hochschule für Musik aus. Von 1947 bis 1952 war er auch Professor für Musikwissenschaft an der Universität Graz.

Im Jahre 1932 verstärkte er seine publizistischen Tätigkeiten gegen die „Neue Musik“ (Schönberg-Kreis, I. Stravinsky, B. Bartok, P. Hindemith u. a.) und er beteiligte sich an der konservativen Ausrichtung des Wiener Musiklebens. In den 30er und 40er Jahren war er einer der meistaufgeführten lebenden österreichischen Komponisten.

Er war lange Jahre als Kulturressortleiter, angesehener Musikkritiker und Essayist für die wichtigsten Musikjournale und Zeitungen Wiens tätig. Als Kompositionslehrer unterrichtete er in seinen 43 Jahren ca. 1.300 Schüler sehr unterschiedlicher Herkunft (darunter auch einige japanische Studenten), von denen später viele in ihren jeweiligen Sparten und Heimatländern zu Ruhm gelangten. Das zeigt das wahre Ausmaß seines Einflusses auf die Musik des 20. Jahrhunderts. Bis zu seinem Tode im Jahre 1964 war er Präsident und Ehrenvorsitzender vieler bedeutender Institutionen und Vereinigungen der österreichischen Musik.

Das Werk „*Japanisches Regenlied*“ wurde im Jahre 1909, in seinen Liederjahren zwischen 1908 und 1912, geschaffen. Der junge Tondichter hatte die Uraufführung von seinen Liedern im Grazer Stephaniensaal im Mai 1910 mit großem Erfolg gefeiert. Über Nacht wurde Marx von der Kritik (darunter Julius Schuch und W. Kienzl) zum gefeierten Nachfolger Hugo Wolfs erklärt, dessen Harmonik unverkennbar „Regerische“ Züge an sich hat.

Obwohl zu seiner Zeit der so genannte Exotismus eine Mode war, sind von seinen ca. 150 Liedern nur jeweils eines mit japanischem und eines mit chinesischem Ursprung vorhanden. Die chinesische Nachdichtung von H. Bethge „*Ein junger Dichter denkt an die Geliebte*“ wurde auch im Jahre 1909 vertont.

2. 3. Die beiden Kompositionen im Vergleich

2. 3. 1. Zu den Kompositionen

Zunächst wird ein Vergleich von zwei Vertonungen eines Gedichtes, das sowohl von Kienzl als auch Marx vertont wurde, erstellt.

Die beiden Kompositionen haben jeweils einen Umfang von zwei Seiten. Die Komposition von Kienzl umfasst 49 Takte, während Marx mit fast der Hälfte, nämlich mit 25 Takten auskommt. Das liegt daran, dass bei Kienzl ein Teil des Textes „ist auch endlos meine Liebe“ zum Zwecke des Ausdrucks noch einmal wiederholt wird und das Nachspiel neun Takte dauert. Jedoch ist die Spieldauer der beiden Stücke nicht sehr unterschiedlich, da das Tempo bei Kienzl „Gehend“, bei Marx „Langsam“ vorgegeben ist. Beide Komponisten fügten jeweils in der Mitte einen Absatz ein, um den Zusammenhang des Inhaltes zu betonen. Daher gibt es dem Sänger die Möglichkeit die Stimmung zu wechseln. In den beiden Liedern wird in der ersten Hälfte des Gedichtes ausschließlich die Natur intoniert und in der zweiten Hälfte werden die dadurch ausgelösten Gefühle zum Ausdruck gebracht. Die Zeile „ist auch endlos meine Liebe“ wird bei beiden durch die Musik zum Höhepunkt gebracht.

2. 3. 2. „Endlose Liebe“ von Kienzl

Die Vertonung von Kienzl beginnt mit einer fallenden Terz in figurierten 16tel Noten in eintaktigen Einheiten (Kadenz) in h-Moll, als ob der Regen oder der Schnee heftig und pausenlos fallen würde. Bis Ende der ersten Hälfte dominiert die Tonika in Moll und die Atmosphäre ist gedrückt. Obwohl der Inhalt des Gedichtes nicht traurig ist, hat der Komponist keine positive Einstellung zum Regen. Mit der oft wiederholten 16tel Einheit klingt das Stück eintönig und minimalistisch, genau so wie der andauernde Regen in Japan.

Das Gedicht besteht aus Strophen, dementsprechend besteht auch die Komposition aus zwei Teilen mit geradzahligen Takten. Der erste Teil besteht aus 20 Takten (2:8:8:2), er beginnt mit einem zweitaktigen Vorspiel und die erste Textzeile wurde mit acht Takten vertont. Danach folgen wieder acht Takte und die zweitaktige Wiederholung. Der erste Teil wird mit einer Dominantseptim und Tonika abgeschlossen.

Der zweite Teil ist in 8:4:4:4:9 Takte eingeteilt. In diesem Teil wird in der Klavierbegleitung die Form für die rechte Hand mit absteigenden 16tel weitergeführt und mit *crescendo* zu einer anderen Taktweise gesteigert. Jeweils die erste Note im Takt wird polyphon gespielt, die im ersten Teil immer als einzelne Note gespielt wird. Der Gesangsteil wird in zweitaktiger Sequenz aufgebaut. Nachdem der erste Höhepunkt mit dem Wort „Schnee“ in „fis“ gesungen wird, wird die Steigerung mit *decrescendo* beendet. Von Takt 28 zu 29 schreitet der Übergang von „gis“ auf „d“ mit *tritonius* als harmonischer Grundton fort. Bis zu diesem Übergang bestehen der dritte Teil und der fortsetzende Teil bis zum Höhepunkt ebenfalls je aus acht Takten.

Vom Takt 29 fängt ein Gedichtteil mit der Liebeserklärung in G-Dur an. Durch die Wiederholung des Textes „ist auch endlos meine Liebe“ reichen die Wellen bis zum ausklingenden „g“. Das erlaubt dem Sänger die Möglichkeit eine Ausdruckphase aufzubauen. Danach folgt ein Ausklang bis zum Stückende.

Die Schlichtheit und der romantische Klang bei den anderen Kunstliedern von Kienzl zeigen den unverkennbaren Einfluss Schumanns. Die Harmonie der Passage bis zum Höhepunkt mit dem Wort „meine Liebe“ erinnert uns ebenfalls an ein anderes Liebesgeständnis von Robert Schumann, die Stelle „mein Sehnen und Verlangen“ im Lied „Im wunderschönen Monat Mai“. Während das Lied von Kienzl einen langsamen und langen Ausklang der Stimmung mit authentischer Kadenz hat, drückt Schumann in seinem

Lied fragend mit einer unaufgelösten Harmonie eine große Sehnsucht aus. Wenn Schumanns erstes Lied im Zyklus „*Dichterliebe*“ genauso ein gewöhnliches Ende wie jenes von Kienzl gehabt hätte, wäre dieser Zyklus nicht so bekannt geworden.

Ab dem Höhepunkt bleibt die Tonart D-Dur im Zentrum und der Gesangsteil endet authentisch mit einer Dominantseptim und einem Tonika-Akkord. Gleichfalls schließt das Stück mit dem leicht klingenden Regen in D-Dur ab. Dieser Schluss vermag etwa zu simpel und sorgenfrei wirken, wenn man an den traurigen Anfang denkt. In dieser Vertonung sieht die Hauptperson im Text am Ende des Stückes denselben Regen oder Schnee plötzlich positiver, obwohl beim Gedicht kein Szenenwechsel stattfand.

In diesem Lied zeigen die erste und zweite Hälfte einen Kontrast. Die erste Hälfte hat einen ruhigen Charakter, verwendet nur natürliche Modulation und schließt mit der neapolitanischen Kadenz ab. Hingegen ist die zweite Hälfte beweglicher, findet durch die Verwendung zahlreicher Modulationen keinen Ruhepunkt. Dieses Lied zeigt einen klassischen Kompositionsstil und hat ein ruhiges Ende, dadurch klingt das Lied nicht exotisch.

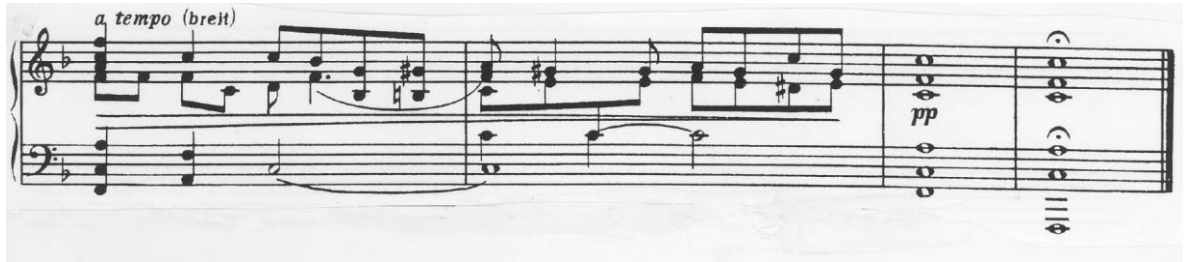
2. 3. 3. „Japanisches Regenlied“ von Marx

14 Jahre später, im Jahre 1909, vertonte Marx ein „*Japanisches Regenlied*“ mit demselben Text. Dieses Lied gehört neben „*Hat dich die Liebe berührt*“ und „*Und gestern hat er mir Rosen gebracht*“ zu seinen bekanntesten Kompositionen und wurde oft von österreichischen Sängern aufgeführt. Es wurde in zwei Versionen geschrieben: die eine als Gesang mit Klavier und die andere als Gesang mit Orchester.

In dem Manuskript (siehe S. 38) gibt es keinen Hinweis auf den Dichter. Jedoch wusste Marx, dass das Gedicht ursprünglich aus Japan stammt und er benannte es „*Japanisches Regenlied*“. Obwohl das Originalgedicht „*Endlose Liebe*“ heißt, entschied er sich für einen anderen Titel. Es ist auch möglich, dass er das Original kannte und wegen des exotischen Ursprungs das Lied anders oder in Anlehnung an die Kompositionen „*Regenlied*“ Johannes Brahms und Alban Bergs betitelte.

Allein dieser Titel erzeugt eine exotische Stimmung. Es gibt in Japan eine Regenzeit, während der es dort wesentlich mehr regnet als in Mitteleuropa. Deshalb ist der Regen für Japaner neutral und nicht unbedingt negativ. Das regnerische Land Japan ist für Europäer durchaus exotisch. Jedoch gibt es keinen engen Zusammenhang zwischen Titel und Inhalt.

Bei Marx regnet es jedenfalls etwas sanfter als bei Kienzl, es beginnt mit den ruhigen Achteln im langsamen Tempo in Es-Dur. Man begegnet in diesem Lied einer typisch romantischen Art des Komponisten, obwohl das Thema aus dem fernen Osten stammt. Das eintaktige Vorspiel begleitet weiter den Anfang des Gesanges. Danach setzt Marx auf das Wort „Gipfel“ schon den höchsten Ton an, „es“. Im ersten Teil erzeugen die steigenden Sechstel der rechten Hand einen exotischen Klang. Es folgt gleich eine Stelle, wo der Gesang für einen halben Takt einen Ton hält, während romantische impressionistische Übermäßig-Akkorde ausklingen. Danach kommt der Regen in g-Moll als Stimmungswechsel und zwar dort wo die Ausdrucksbezeichnung „ein wenig bewegter“ steht. Die 16tel Noten werden als zerlegte Akkorde *staccato* mit Bogen, als ob die Regentropfen hinunter fallen, gespielt. Nach den *staccati* bei „nieder endlos“ steigt die Basslinie ab. Bei der Phrase „fällt der Schnee“ geht die Tonart mit *ritardando* zu B-Dur über, als ob sich der Regen langsam in Schnee verwandeln würde. In dem Zwischenspiel zum zweiten Teil erkennt man eine Wiederkehr der Anfangs-Tonart Es. Überzeugend fängt der zweite Teil mit der bisher stärksten Dynamik *mezzo forte* in Es-Dur an. Die Melodie des Gesanges und die Begleitung machen bei „Regen“ eine schöne Gegenbewegung. Es ist eine von vielen Gemeinsamkeiten bei beiden Kompositionen, dass vor dem Beistrich „der Schnee vom Himmel thaut“ einmal die Steigerung unterbrochen wird. Danach wird die große Steigerung gegen „meine Liebe“, das offene Liebesgeständnis in romantischer Art wieder fortgesetzt. Interessanterweise wird der Höhepunkt der Begleitung nicht mit „meine Liebe“ erreicht, sondern einen Takt später. Damit wird der fortsetzende Inhalt „seit ich dich zu erst erschaut“ unterstützt. Im Nachspiel hört man vor den Schlussakkorden eine Abspaltung, es regnet also noch immer (Notenbeispiel 4). Marx verwendete viele harmoniefremde Akkorde mit chromatischen Wechselnoten in diesem Stück vor allem als Motiv, damit die Landschaft mit dem Regen träumerisch aussieht.



Notenbeispiel 4

2. 4. Betrachtung

Die beiden Komponisten nahmen die Rolle der Hüter der Tradition wahr und pflegten die Tonalität. Obwohl die Gedichtsammlung von K. Florenz zahlreiche reizende Gedichte anbot, wählten beide Künstler für ihren ersten Versuch mit japanischen Motiven (bei Marx der einzige Versuch) eine völlige Eindeutschung⁴⁸ japanischer Motive aus. Sie verwendeten für diese Lieder die geradeteilige Metrik, wie z. B. 4/4 und 2/4 Takt. Der einfache Rhythmus lässt einen flachen und monotonen Eindruck entstehen und um das Wort „endlos“ auszudrücken, haben beide mit lang gehaltenen Akkorden ein sanftes Ende geschrieben. Trotzdem vermitteln beide Werke ganz verschiedene Impressionen. Wo liegt der Grund dafür?

Der Vergleich dieser zwei Kompositionen erinnert uns an die parallelen Vertonungen von Heines Dichtungen durch Robert Schumann und Robert Franz. Ein Lied mit dem gleichen Text klingt bei Franz wesentlich wehmütiger als bei Schumann, wie z. B. „die Lotosblume“ oder „Ich hab im Traum geweinet“. Während das Gedicht von Heine viel Pessimismus ausstrahlt, gelingt es Schumann mit seiner reichen Musikalität diesen Eindruck zu vermindern. Im Gegensatz dazu gelingt es Franz mit seiner Melodie den Pessimismus noch zu verstärken. Obwohl Kienzl dem Lied den Titel „Endlose Liebe“ gab, wird die Stimmung dem Titel nicht gerecht. Bei Marx klingt es ausschließlich positiv und hell, während bei Kienzl so wie bei Franz eine Vorliebe für Wehmut angenommen werden kann.

Die deutlichen Unterschiede zwischen beiden Kompositionen können mit dem großen Altersunterschied, und den 14 Jahren Differenz in der Entstehung der Musikstücke erklärt

⁴⁸ Vgl. Andreas Liess, *Joseph Marx Leben und Werk*, Graz 1943, S. 159

werden. Natürlich könnte der Hauptgrund für diesen Unterschied im Kompositionsstil liegen. Marx versuchte sich mit seiner romantischen Harmonik exotisch auszudrücken. Er hat keinerlei Angaben auf eine mögliche Quelle des Textes auf seinen Noten vermerkt. Daher denkt auch kaum jemand an den japanischen Ursprung vor ungefähr 1300 Jahren. Kienzl war ein großer Verehrer Richard Wagners. Obwohl diese Vertonung zur Epoche „nach Tristan“ gehört, überschreitet sein Kompositionsstil nicht die Grenzen der bestehenden Traditionen. Trotz der kühnen Modulationen klingt das ganze Lied wegen der einfachen Endphrase wie ein schlichtes Volkslied. Wenn das Lied von Kienzl nicht in dem Zyklus „*Vier japanische Lieder*“ erschienen wäre, hätte man keine Spur von Exotismus in diesem Stück erkannt. Einerseits passt die romantische Farbe von Marx besser zu diesem hoffnungsvollen Text und andererseits steht die zurückhaltende Ausdrucksweise von Kienzl dem japanischen Stil näher.

3. Die österreichischen Komponistinnen — Maria Bach und Grete von Zieritz

3. 1. Überblick

Hier werden zwei österreichische Komponistinnen erwähnt, Maria Bach und Grete von Zieritz. Bis ins 20. Jh. konzentrierten sich die Komponistinnen wie z. B. Alma Mahler und Clara Schumann auf die Gattung „Lied“ und vertonten fast keine Instrumentalwerke. Im Gegensatz dazu komponierten Bach und Zieritz zahlreiche große Orchesterwerke. Im 20. Jh. legten die Tondichter Gustav Mahler und Richard Strauss die Grundlagen für die Gattung „Orchesterlied“. Die zwei Komponistinnen schufen viele Orchesterlieder und setzten sich mit einem Liederzyklus nach japanischen Motiven auseinander. Zieritz komponierte ihre „*Japanische Lieder*“ 1921 und nahm als Grundlage die Nachdichtungen P. Enderlings. Bach entnahm 1930 die Texte für ihren Liederzyklus „*Japanischer Frühling*“ dem gleichnamigen Werk von H. Bethge.

3. 2. Maria Bach und ihre Werke

3. 2. 1. Maria Bach (*1896 Leesdorf, Niederösterreich, †1978 Wien)⁴⁹

Im Jahre 1914 begann sie mit einem Klavierstück ihre Laufbahn als Komponistin. Das erste Lied „*Jasminenstrand*“ vertonte sie 1917 nach einem Text von F. Rückert. Danach komponierte sie regelmäßig Klavierwerke und Lieder. Ihre Mutter, eine Sängerin, beeinflusste sie so stark, dass die meisten Gesangstücke für Sopran gesetzt sind.

Für ihre Lieder wählte sie die Texte ihrer Lieblingsdichter, in erster Linie Rainer M. Rilke, sowie Hermann Hesse, Richard Dehmel, Gustav Falke, Wladimir v. Hartlieb und Otto Bierbaum.⁵⁰ Während des Kompositionsstudiums bei Joseph Marx vertonte sie 1921 ihr erstes Orchesterwerk „*Narrenlieder*“. Dieses Werk öffnete ihr die Tore der großen Konzerthäuser. Die erste öffentliche Aufführung fand im Jahre 1924 im Wiener

⁴⁹ Literatur für Biographie: Gerda Maria Eiselmaier, *Die männliche Gilde sehe sich vor! Die österreichische Komponistin Maria Bach*, Wien 1996

⁵⁰ Gerda Maria Eiselmaier, *Maria Bach – Leben und Werk einer österreichischen Komponistin*, Wien 1993, S. 39.

Konzerthaus statt. Julius Korngold kommentierte dies: „*Das Narrenlied von Maria Bach zeigt ihr Talent. Die männliche Gilde sehe sich vor.*“

Bevor sie bei Joseph Marx ihr Studium anfang, hatte sie sich bis dahin in der Klangwelt der Spätromantik bei F. Liszt, R. Strauss und G. Mahler beheimatet gefühlt. Marx machte sie nun mit C. Debussy und der russischen Moderne (A. Skrjabin, M. Mussorgsky, I. Stravinsky) und deren elementarer Rhythmik bekannt. Der Impressionismus, vor allem Debussys freie Tonsprache beeinflusste sie stark. Aus ihren früheren Werken stammt die Vorliebe für die spätromantische Klangwelt. Sie komponierte außerhalb der Tonalitätsgrenzen und verwendete mehrdeutige Sept- und None-Akkorde und auch Vorhaltsakkorde,⁵¹ sodass keine eigentliche Grundtonart erkennbar ist.

Um 1930 entdeckte sie für sich den Exotismus und dieser Geschmack spiegelte sich auch in der Auswahl der Motive für ihre Kompositionen. Diese Tendenz nahm von da an immer mehr zu. Die Dichtungen, altjapanische, arabische, hebräische und persische wurden zur thematischen Keimzelle ihrer Zyklen von Orchesterliedern.⁵² Diese exotischen Züge ihrer Tonsprache, insbesondere jene des Zyklus „*Japanischer Frühling*“ wurden von Publikum und Kritik der 30er Jahre als reizvoll, interessant und fesselnd bezeichnet. Nach zwei Jahren vertonte sie einen Liederzyklus für vierstimmigen A-cappella-Chor „*Sieben Altjapanische Lieder*“, der aber leider verschollen ist.

In diesem Zeitraum komponierte sie eine der bedeutendsten Komposition ihrer Werkliste, die Sinfonische Suite „*Silhouetten*“ (Klavierfassung 1938, Instrumentierung 1959) nach exotischen Motiven. Diese Komposition richtete sie für das „Teatro Sinterico“⁵³ als „Orientalisches Ballett in einem Akt und drei Bildern“ ein, mit dem Untertitel „Mystische Tänze, mimisches Ballett für sechs Tänzer“. Diese Orchestersuite ist ein gutes Beispiel für M. Bachs große Charakterisierungskunst. Da es ihr gelingt, mit wenigen Tönen, kurzen Motiven und Themen sowie typischen Rhythmen die Eigenarten der verschiedenen Volksgruppen, wie z. B. griechisch oder russisch, eindeutig zu beschreiben. Sie setzte die

⁵¹ ebenda, S.40

⁵² E. Marx und G. Haas, *210 Österreichische Komponistinnen*, Salzburg 2001, S.52.

⁵³ Das Theater leitete ihr Lebensgefährte Arturo Ciacelli, italienischer Futurist, den die NS-Zeit als „entarteten Künstler“ mit Ausstellungsverbot belegte. (siehe: G. M. Eiselmaier, Wien 1996, S.81-82)

einzelnen Instrumentengruppen effektiv ein und verknüpfte die verschiedenen musikalischen Elemente raffiniert miteinander. Obwohl unterschiedliche Typen beschrieben werden, ähneln sich die Sätze einander im Aufbau.

In den späteren Liedern dominieren ihre eigenen Texte und die Gedichte ihrer Schwester Therese Lanjus-Wellenburg sowie ihrer Freunde und Kollegen aus den Kulturvereinen: Felix Braun, Grete Körber, Martha Hoffmann, Hilde Strauss-Gutmann, Maria Klär,⁵⁴ Karl Wache u. a. Ihre Themenauswahl zeugt stets von ihrer großen Naturverbundenheit, religiösem Interesse und vor allem von ihrer Begeisterung für Italien.⁵⁵ Sie vertonte interessanterweise drei italienische Nachdichtungen japanischer Lieder. Sie verwendete als Titel die gleichen Worte wie für ihre früheren Werke: „*Primavere-Giapponesi* (Japanischer Frühling), *3 Canzoni popolari giapponesi*“.⁵⁶

3. 2. 2. Japanischer Frühling (1930)

Dieser Liederzyklus ist eines der am meisten aufgeführten Werke von M. Bach. Es sind 15 Lieder in zwei Fassungen: Gesang mit Klavierbegleitung und mit Orchester. Dieses Werk widmete sie ihrem Kompositionslehrer Joseph Marx. Marx selbst komponierte nur ein einziges Lied mit japanischem Ursprung „*Japanisches Regenlied*“ (siehe Kapitel V-2). Seine unzähligen Schüler wie z. B. Rudolf Peterka⁵⁷, schufen in dieser Hinsicht wesentlich mehr Werke.

Die Gedichtsammlung von H. Bethge beinhaltet insgesamt 104 Gedichte, darunter 21 (ca. 20 Prozent) von weiblichen Dichtern. Die 15 Gedichte, die Maria Bach für ihren „*Japanischen Frühling*“ auswählte, sind außer Nr. 12 (Singspiel) alle von männlichen Dichtern. Dieses Singspiel stammt wahrscheinlich von einer Dichterin, da der Inhalt und

⁵⁴ Maria Klär schrieb drei Gedichte für ihre Werke „*Drei Japanische Lieder*“ (in japanischer Einfühlung) 1977. Autograph: WS-LB MS. 1. *Lotosblume*, 2. *Kleine Lampe*, 3. *Eile mein Mädchen*

⁵⁵ Gerda M. Eiselmaier, Wien 1993, S.39

⁵⁶ Autographen in WS-LB MS. 1. *Per vivere con te*, 2. *Nostalgia*, 3. *Fine di Primavera*, Texte aus Japan 18. Jh.

⁵⁷ Fünf Lieder von Hans Bethge „*Japanischer Frühling*“ 1917 und 1919

„Ich“ im Text auf eine weibliche Person hinweisen. Als Stimmlage wurde in diesem Zyklus Tenor bestimmt.

Obwohl der Frühling die hoffnungs- und blütenvolle Jahreszeit in Japan ist, wählte sie einheitlich traurige Gedichte aus. Sie wies fast allen Nummern „langsam, ruhig und müde“ als Vortragsbezeichnung an und setzte sie überwiegend in Moll-Tonart (siehe Tabelle 1). Wenn auch Nr. 12 und 13 in Marschtempo und bewegter gespielt werden, sind es trotzdem sehr traurige Lieder. Dieser Liederzyklus widerspricht dem Konzept Bethges „*Japanischer Frühling*“, da das Werk auch zahlreiche lustige Gedichte beinhaltet.

Maria Bach / Japanischer Frühling (1930) / Nachdichtungen von H. Bethge

	Titel	Dichter	Tonart	Metrik
1	Täuschung	Yorikito	h-Moll	4/4, 3/2, 6/4
2	Frühlingsregen	Otomo Kuronushi	Des-Dur	4/4, 5/4
3	Immer wieder	Unbekannt	Des-Dur	3/2, 2/2
4	Sehnsucht nach der Nachtigall	Ki no Tomonori	b-Moll	4/4, 3/4
5	An einen Freund	Okouchi Mitsune	g-Moll	4/4
6	Dauernde Erinnerung	Aritomo	unbestimmt	4/4
7	Um mit Dir	Volkslied	a-Moll	6/8
8	Schlaflos	Unbekannt	G-Dur	12/8
9	An die Wildgänse	Munenaga	a-Moll	4/4, 5/4
10	Heimweh	Otomo no Yakamochi	g-Moll	2/2, 3/4, 4/2
11	Schwermut	Saigyō	as-Moll	7/4
12	Vergebens warten	Singspiel	e-Moll	4/4, 5/4
13	Erinnerung	Mibu Tadamine	es-Moll	3/4
14	Frühlings Ende	Okishima	es-Moll	3/2, 6/4, 2/2
15	Abschied von dem Blüten	Saigyō	C-Dur	4/4

Tabelle 1

Ganz typisch für die frühen Lieder von M. Bach ist die absolute Dominanz des Klaviers wie z. B. bei dem Lied „*Geh' nicht!*“ (WV. 23, 1919). Die Klavierstimme ist beinahe ständig um Oktaven verdoppelt, während die Singstimme keine eigenständige Melodie oder Funktion hat. Sie wird in der harmonischen Struktur nach Bedarf eingereiht, was mitunter

zu wenig cantablen Linien führt (große Sprünge, gleich drei Oktavsprünge in wenigen Takten). Diese Tendenzen gelten auch bei diesem japanischen Zyklus. Dieses Werk ist mit seiner ausdrucksvollen Dynamik mehr für Orchester geschrieben und nicht wie die klassischen Lieder wie z. B. von F. Schubert.

Zitat von Maria Bach:

„Ich bin auf dem Lande aufgewachsen; es war immer mein Wunsch, Stimmungen in Musik wiederzugeben. Öfters fühlte ich mich zu altreligiöser Musik hingezogen. Ich gehöre keinem Stil an, denn ich schreibe verschiedenartig. Stimmungen z. B. eines Liedes, die mir sofort beim ersten Durchlesen oder beim Anschlag eines einzigen Tones am Klavier das Bild des fertigen Liedes geben, nehme ich gleichsam visionär und denke mir: so muß es eben sein.“⁵⁸

3. 3. Grete von Zieritz und ihre Werke

3. 3. 1. Grete von Zieritz (*1899 Wien, †2003 Berlin)

Die Komponistin, die mehr als ein volles Jahrhundert erlebte, schrieb im Jahre 1919 in Berlin den farbenreichen Liederzyklus *„Japanische Lieder“*. Zwei Jahre davor war sie von Graz nach Berlin übersiedelt. Ihr Studium bei Franz Schreker begann viel später, sodass die vorher genannte Komposition nicht beeinflusst worden war.⁵⁹

Diese Lieder nahmen die bedeutendste Rolle in ihrem Leben ein. Als die Klavierfassung im Jahre 1921 uraufgeführt wurde, bildete dieses Konzert einen frühen Erfolg, der den weiteren Weg der Grete von Zieritz entschied:

⁵⁸ Robert Schollum, *Das Österreichische Lied des 20. Jahrhunderts*, Tutzing 1977, S. 106.

⁵⁹ Literaturen für Biographie: Steirisches Musiklexikon S. 672 und W. Suppen, *Zieritz, neue MGG*

„Das war der Markstein, wo ich mir gesagt habe: Es ist ganz egal, ob du hungern musst oder nicht, aber die Komposition bleibt dein Hauptberuf; diesen konnte ich mir mit Korrepetieren und Begleiten recht gut selbst finanzieren.“⁶⁰

Ihre ersten Kompositionen waren Vokalwerke und instrumentale Kammermusik, doch schon 1916 wagte sie sich an die Ouvertüre *„Bergthora“* für großes Orchester, Orgel und Frauenchor und verwendete dafür eigene Texte:

Von vollkommener Beherrschung des homophonen Satzes, gekonnter Integration musikalischer Figuren und sicherem Gespür für zielgerichtete Dramaturgie zeugen die „Zehn japanischen Lieder“. Feinfühlig geht die Komponistin dem Text nach, der Ausdruck fast schmerzhafter Sehnsucht findet in der Melodik und dem virtuosen Klaviersatz ihren Widerhall.⁶¹

Anlässlich ihres 99. Geburtstages fand wenige Wochen danach, im April 1998, die Uraufführung der Orchesterfassung in ihrer Anwesenheit in Wien statt. Das Frauen-Kammerorchester hatte unter der Leitung von Daniel Inbal und dank des vokalen Einsatzes von Klara Kolonits die Lieder ganz im Sinne der Intention der Komponistin, die eine „schimmernde Orchestrierung ohne Erdschwere, die Farben und Blütenpracht“ vermittelt, interpretiert.⁶²

3. 3. 2. Japanische Lieder (1919)

Durch den großen Erfolg dieses Werkes fing ein neuer Lebensabschnitt der Künstlerin an. Dieser Liederzyklus beinhaltet 10 kurze Lieder, die eine oder zwei Seiten Umfang haben. Die Texte sind aus der Gedichtsammlung japanischer Lyrik von P. Enderling, *„Japanische Novellen und Gedichte“*, erschien im Jahre 1906. Die Reiselektüre ihrer Großmutter inspirierte Grete von Zieritz nachhaltig.⁶³ Diese Gedichtsammlung verwendete auch Felix

⁶⁰ Rita Aigner, Grete von Zieritz Leben und Werk, Berlin 1991, S. 54 ff.

⁶¹ Beate Philipp, *Grete von Zieritz, Annäherung...*, Kassel 1986, S. 7

⁶² Christian Heindl, *„Die Zieritz wird es sehr schwer haben...“*, 5. 1998 ÖMZ, S. 86

⁶³ E. Marx und G. Haas, *Grete von Zieritz*, 201 Österreichische Komponistinnen, S. 414

von Weingartner als Grundlage seines Liederzyklus. Davon haben die beiden Komponisten vier Parallelversionen (Nr. 2, 5, 7 und 10).

Grete von Zieritz / Japanische Lieder (1919) / Nachdichtungen von Paul Enderling

	Titel	Dichter	Dichterin	Tonart	Metrik
1	Freunde	Saito		a-Moll	7/4,8/4,2/2
2	Sommerduft	Okouchi Mitsune		Des-Dur	4/4,5/4,6/4,2/4
3	Fern von dir		Izumi Shikibu	a-Moll	6/4,7/4,4/4,8/4,9/4
4	Erinnerung	Kibi no Makibi		Unbestimmt	5/4,6/4,4/4,3/4
5	Am heiligen See	Otsuno Oji		G / g	4/4,5/4,7/4,3/4
6	Das Alter	Kintsune		G-Dur	5/4,4/4,2/4,6/4,
7	Komm einmal noch		Izumi Shikibu	g-Moll	4/4
8	Rückblick		Ono no Komachi	h-Moll	4/4,6/4,2/4
9	Einsamkeit	Muneyaki		f-Moll	4/4,5/4,2/4
10	Japan	Otomo no Yakamochi		G-Dur	5/4,4/4,6/4,3/4

Tabelle 2

3. 4. Vergleich von zwei japanischen Zyklen

Bach und Zieritz haben je einen japanischen Zyklus vertont, als Bach 34 und Zieritz 18 Jahre alt waren. Die beiden Komponistinnen haben fast zur gleichen Zeit gelebt und wurden von vielen Zeitgenossen beeinflusst. Der tonmalerischen Beschreibung der Atmosphäre durch freie Tonarten entspricht die neue Musik des 20. Jh. Sie vertonten ihre japanischen Zyklen in zwei Fassungen, Klavier und Orchester, da in dieser Zeit Orchesterlieder in der Musikwelt vorherrschend waren.

Gemeinsame Tendenzen der beiden Zyklen sind häufige Takt- und Tempowechsel, ungeradzahlige Einteilung der Takte, wie z. B. 3:3:2 oder 5:5:5, dies ist auf die freie und unregelmäßige Struktur der Gedichte zurückzuführen.

Eigentlich wurde der Liederzyklus von Bach für Orchester und der von Zieritz als Klavierfassung komponiert. Bach betrachtet ihren Zyklus wie ein Gesamtwerk und vertonte eintönig traurige Inhalte in Moll und langsamen Tempi. Sie lässt aber dem Orchester keine Möglichkeit die Stimmung auszudrücken, weil sie fast kein Vor- und Nachspiel einsetzt. Ein Lied endet abrupt und das nächste fängt gleich in einer anderen Tonart an.

Zieritz hingegen vertonte jedes Lied in einer anderen Tonart und einem anderen Tempo, dadurch drückt sie unterschiedliche Inhalte lebendig aus. Das letzte Lied „*Japan*“, der Lobgesang des Kaisers an sein Reich, ist monumental dramatisch und auch inhaltlich als Schluss des Zyklus geeignet. Als Interpreten sind Sopran und Bariton ausgewiesen, damit die Lieder abwechslungsreich gesungen werden. Die Klavierfassung dieses Liederzyklus ist effektiv und aussagekräftig genug für eine Aufführung.

4. Felix von Weingartner und seine zwei japanischen Zyklen

4. 1. Der große Dirigent und seine japanischen Werke⁶⁴

Felix von Weingartner — diesen Name kennen die Wiener als Nachfolger von G. Mahler als Direktor der Wiener Hofoper. Dieser Name bedeutete für Japan einen der fünf großen europäischen Maestri⁶⁵, die vor dem zweiten Weltkrieg (1937) in Japan als Gastdirigenten auftraten. Als Komponist schuf er zahlreiche Werke: wie z. B. Symphonien, Kammermusik und Vokalwerke. Außerdem schrieb er einige kurze Opern, deren Libretti aus verschiedenen Mythen und auch der Bibel entnommen wurden. Besonderes faszinierte ihn das japanische Drama „*Terakoya*“, das er als „*Die Dorfschule*“ op. 64 im Jahr 1918 vertonte. Diese Geschichte ist in Japan sowohl für *Kabuki* als auch für *Jōruri* bekannt.

In seiner Biographie erinnert er sich an das Jahr 1917:

„Ich arbeitete eifrig daran, sowie an zwei Opern, die zusammen einen Abend füllen konnten. Den Einakter <Die Dorfschule> gestaltete ich nach dem japanischen Drama <Terrakoya>, von dem ich eine deutsche, in Tokio gedruckte Übersetzung aufgefunden hatte.“⁶⁶

Diese Übersetzung soll von dem deutschen Wissenschaftler K. Florenz, der im Kapitel IV erwähnt wurde, sein. Florenz übersetzte diese japanischen Dramen „*Terakoya*“ und „*Asagao*“ und sie wurden genauso wie seine Gedichtsammlung „*Dichtergrüsse aus dem Osten*“ auf Krepp-Papier mit Illustrationen in Tokyo gedruckt und wurden im Jahr 1902 von Verlag C. F. Amelang in Leipzig vertrieben.

Diese Oper „*Terakoya*“ wurde im Frühjahr 1920 in der Wiener Staatsoper unter Leitung des Kapellmeisters Reichwein aufgeführt.⁶⁷ Weingartners Werke wurden in seiner Zeit meist von ihm selbst dirigiert. Sie sind aber jetzt fast alle in Vergessenheit geraten.

⁶⁴ Biographie: *Weingartner*, Wolfgang Behrens, *neue MGG*

⁶⁵ F. Weingartner, A. Toscanini, W. Mengelberg, B. Walter und W. Furtwängler

⁶⁶ Felix von Weingartner, *Lebenserinnerungen*, zweiter Band, Zürich 1929, S. 253

⁶⁷ ebenda. S. 332

4. 2. Japanische Liederzyklen von Weingartner

4. 2. 1. „Japanische Lieder“ op. 45 (1908)⁶⁸

4. 2. 1. 1. Überblick

Schon früh war er an japanischer Literatur interessiert. Für seinen Liederzyklus nahm er eine Sammlung der Nachdichtungen alter japanischer Lyrik und vertonte sie im Jahr 1908. Dieses Jahr war für Weingartner sehr bedeutend, da er seinen Dienst an der Wiener Hofoper antrat. Es war ein sehr konfliktreiches Jahr und er schrieb in seiner Biographie:

„Was ich in jenem verwirrten Sommer komponierte, habe ich nie veröffentlicht, bis auf einige exotische Miniaturen für Gesang und Klavier, die ich <Japanische Lieder> betitelte. Sie sollten mir nach anfänglicher Nichtbeachtung manchen Erfolg bringen.“⁶⁹

Dieser Liederzyklus mit neun Liedern heißt „*Japanische Lieder*“ op. 45 für eine mittlere Stimme mit Klavier und wurde der Sängerin Tilly Koenen gewidmet. Diese holländische Konzertsängerin mit Alt-Stimme gehörte nicht dem Ensemble der Wiener Hofoper an. Sie hatte große Erfolge in den Konzertsälen Deutschlands und Hollands.⁷⁰ Es ist nicht bekannt, wann die Uraufführung stattfand. Die dritte Frau des Komponisten, Lucille Marcel, sang an ihrem letzten Liederabend im Jahr 1921 Lieder von F. Schubert und diesen Zyklus „*Japanische Lieder*“.⁷¹

4. 2. 1. 2. Der Hintergrund

Er verwendete für seinen ersten japanischen Zyklus „*Japanische Lieder*“ einige Nachdichtungen aus „*Japanische Novellen und Gedichte*“ von P. Enderling. Dieses kleine Buch erschien in Leipzig im Jahr 1906.

⁶⁸ 1908 Breitkopf & Härtel, Leipzig

⁶⁹ *Lebenserinnerungen*, zweiter Band, S. 181

⁷⁰ *Großes Sängerlexikon 2003*, K. G. Saur München, Band4, S. 2436

⁷¹ *Lebenserinnerungen*, zweiter Band, S. 339

Woher Weingartner diese Gedichtsammlung hatte, ist nicht überliefert. Man könnte vermuten, dass er durch seinen Kontakt zu der Fürstin Pauline Metternich sehr stark beeinflusst wurde. Diese Dame war damals eine der bedeutendsten Kultur- und Mode-Ikonen in Wien und eine große Verehrerin asiatischer Künste. Sie organisierte schon im Jahr 1901 ein „Japanisches Kirschblüten-Fest“ im Prater. An einem Tag sollen es sogar mehr als 50.000 Besucher gewesen sein, die sich nach „Japan“ drängten. 1907 veranstaltete sie in den Sofiensälen eine „Japanische Redoute“.⁷²

Weingartner erinnert sich an 1908 als sein erstes Jahr in Wien:

„Persönlichen Verkehr hatte ich damals in Wien nur wenig. Die feindselige Atmosphäre, die gegen mich geschaffen war, machte mich auch dort misstrauisch und verschlossen. [...] Eine Ausnahme bedeutete mir die Fürstin Pauline Metternich. Diese originelle, geistvolle Frau kam mir so herzlich entgegen, dass ich mich von Anfang an zu ihr hingezogen fühlte.“⁷³

4. 2. 2. „Japanische Miniaturen“ op. 75 (1930)⁷⁴

Bevor er diese japanischen Lieder komponierte, hatte er schon H. Bethges „*Die chinesische Flöte*“ bearbeitet. Er komponierte im Jahr 1919 sieben Lieder unter dem Titel „*Blüten aus dem Osten*“ deren Grundlage von Bethges chinesischen Nachdichtungen stammte. Die neue Herausgabe eine Gedichtsammlung „*Japanischer Frühling*“ von Bethge faszinierte ihn so, dass er beschloss, einen japanischen Liederzyklus zu schaffen. So hatte er nach 22 Jahren wieder Lust auf „japanischen“, komponierte er 1930 „*Japanische Miniaturen*“. In dieser Zeit war er in Basel Vorstand des Konservatoriums.

⁷² *Japanisches Wien*, S. 58 ff.

⁷³ *Lebenserinnerungen*, zweiter Band, S. 191

⁷⁴ C. A. Challier & Co. (Richard Birnbach), 1930 Berlin

4. 2. 3. Gedichtauswahl

Das ältere Werk „*Japanische Lieder*“ besteht aus neun und das jüngere aus elf Liedern. Seine Kriterien bei der Auswahl zeigen einige Ähnlichkeiten: er wählte verschiedene Motive, Jahreszeiten, Zeiträume der Dichter, Frohsinn, Wehmut, Liebe, Tod, Mann, Frau frei aus. Jedoch ist das letzte Lied in beiden Zyklen symbolisch: Japan und Fuji-yama. „*Komm einmal noch!*“ im ersten Zyklus und „*Noch einmal*“ im zweiten von Izumi Shikibu sind vom selben Original. Es wird im Kapitel V-6 genauer erwähnt.

Felix von Weingartner / **Japanische Lieder** (1908) / Nachdichtungen von P. Enderling

	Titel	Dichter	Dichterin
1	Am heiligen See	Otsu no Oji	
2	Schneeglöckchen	Kwoko Tenno	
3	Mondlicht	Buntoku Tenno	
4	Nach Hause	Okouchi Mitsune	
5	Sommerduft	Okouchi Mitsune	
6	Spuren im Schnee		Sizuka Gozen
7	Mädchentanz	Sojo Henjo	
8	Komm einmal noch!		Izumi Shikibu
9	Japan	Otomo no Yakamochi	

Felix von Weingartner / **Japanische Miniaturen** (1930) / Nachdichtungen von H. Bethge

	Titel	Dichter	Dichterin
1	Blütenschnee	Ki no Tsurayuki	
2	Gleiche Sehnsucht	Ki no Tomonori	
3	Das Alter	Unbekannt	
4	Gedanken	Saigyō	
5	Tageslied eines Mädchens	Ariwara no Narihira	
6	Bitte an den Hund		Unbekannt
7	Die Wartende		Iwa no Hime

8	Die Träume		Ono no Komachi
9	Noch einmal		Izumi Shikibu
10	Trennung	Unbekannt	
11	Der Fuji-yama	Yamabe no Akahito	

4. 3. Musikalische Merkmale

4. 3. 1. Der erste Zyklus

Im Liederzyklus „*Japanische Lieder*“ op. 45 begann Weingartner einen Versuch. Er bestimmte für jedes Lied eine Tonleiter, die aber nicht aus der asiatischen Tradition stammt. Dies kann durch die Verwendung vieler Halbtonschritte als seine Erfindung gelten. Jedes Lied wurde ausschließlich mit einer Tonleiter ohne große Entwicklung schlicht durchkomponiert. Er verwendete auch nicht viele Takte für das Vor- und Nachspiel. Dieser Stil passt sehr gut zu dem Kurzgedicht.

4. 3. 2. Der zweite Zyklus

Er experimentierte mit seinen einzigartigen Tonleitern im ersten Zyklus. Hingegen entwickelte sich seine Musikalität im zweiten Zyklus viel reifer und zeigt damit ganz andere Dimensionen. Er wurde von den Spätromantikern und auch R. Wagner sehr stark beeinflusst. Die Melodien wurden viel lyrischer und in dem siebenten Lied des Zyklus „*Die Wartende*“ erkennt man deutlich den Tristan-Akkord. Er verwendete viele Akzidentien und Modulationen, die die kurzen Lieder ornamental verzierten.

5. Der Vergleich zwischen Maria Bachs und Gottfried von Einems Vertonung von „An einen Freund“

5. 1. Überblick

Die zwei Komponisten M. Bach und G. v. Einem vertonten dieses Gedicht von H. Bethge. In ihren japanischen Liederzyklen befinden sich insgesamt drei parallele Kompositionen: „*Heimweh*“, „*Sehnsucht nach der Nachtigall*“ und „*An einen Freund*“. In dieser Analyse wird ausschließlich das zuletzt genannte Gedicht näher betrachtet.

Dieses Lied von M. Bach befindet sich in ihrem Liederzyklus „*Japanischer Frühling*“ mit 15 Liedern als fünftes und wurde im Jahr 1930 komponiert, jenes von Einem als zweites von 16 Liedern und wurde im Jahr 1951 komponiert. Die zwei Lieder werden in folgenden Punkten verglichen:

1. Wie unterschiedlich können Kompositionen bei gleichem Text ausfallen?
2. Ist in den Liedern auf die eine oder andere Weise eine japanische Klangfärbung erkennbar?

Das Ergebnis wird am Ende der Untersuchung zusammengefasst.

5. 2. Das Gedicht „An einen Freund“

Das Gedicht für die beiden Vertonungen stammt aus der Sammlung von Nachdichtungen „*Japanischer Frühling*“ von H. Bethge. Das Original steht in der Gedichtsammlung *Kokinshū* aus dem 10. Jh. von Ōkouchi no Mitsune. Er ist einer der vier Herausgeber dieser Sammlung. Die anderen sind Ki no Tomonori, Ki no Tsurayuki und Mibu no Tadamine. Die Gedichte dieser Herausgeber finden sich ebenfalls in der Sammlung und wurden auch von anderen Komponisten, die in dieser Arbeit erwähnt sind, vertont. Die Sammlung wurde damals als eine Fortsetzung von *Man'yōshū* betrachtet und anfänglich „*Shoku-Man'yōshū*“⁷⁵ bezeichnet.

⁷⁵ Das bedeutet „Die Fortsetzung von *Man'yōshū*“

Das Original „An einen Freund“ lautet wie folgt:

waga yado no hana migatera ni kuru hito wa
chirinamu nochizo koishikarubeki

Die Nachdichtung von Hans Bethge:

Du kommst nur, um die Blumen blühen zu sehen
Bei meinem Hause. Sind sie erst verwelkt,
So weiß ich wohl, daß ich mich Tag für Tag
Umsonst nach Deinem Kommen sehnen werde.

Das Wort „*hana*“ kann man als „Blume, Blumen, Blüte und Blüten“ übersetzen. In jener Zeit, in der das Gedicht entstand, bezeichneten die Dichter mit „*hana*“, ausschließlich die Kirschblüten. In der deutschen Fassung deutet alles auf einen Garten mit vielen verschiedenen Blumen hin, während ein japanischer Leser im Original nur an Kirschblüten denkt, da diese als beliebteste „Blume“ der Japaner definiert ist. Die Kirschblüte findet meist von Ende März bis Anfang April statt und die Vollblüte dauert längstens eine Woche – und das nur einmal im Jahr.

Als Bethge dieses Gedicht verfasste, gab es schon ein Japanisch-Deutsch-Wörterbuch, aber kein Altjapanisch-Wörterbuch. Erst im Jahre 1925 gab K. Florenz das erste „*Wörterbuch zur altjapanischen Liedersammlung Kokinshū*“⁷⁶ heraus. Jedoch sogar in diesem Wörterbuch wurde „*hana*“ nur als „Blumen“ übersetzt.

In der japanischen Denkart wird dieses Gedicht eher zynisch als wehmütig interpretiert. Im Original bedeutet „*hito*“ „Mensch“, aber gemeint ist sicher die Mehrzahl. Das bedeutet, dass die meisten seiner Freunde nur einmal im Jahr zum Anlass der Kirschblüte zu Besuch kommen. Ansonsten bleibt er allein. Der Dichter Mitsune muss daher den Rest des Jahres voller Sehnsucht auf seine Freunde warten. Was im Deutschen wehmütig klingt, ist im Japanischen ironisch gemeint.

⁷⁶ Karl Florenz, Hamburg 1925

Da die beiden o. a. Komponisten nur die Nachdichtung von Bethge kannten, vertonten sie diesen Text mit der Bedeutung, dass nur ein Freund einmal im Jahr zu Besuch kommt, um die Blumen im Garten zu bewundern.

5. 3. Maria Bach „An einen Freund“

Das Lied beginnt mit Akkorden in g-Moll. Aber durch die häufig verwendete Septime erkennt man gleich danach diese bestimmte Tonart nicht mehr. Es entsteht eine Müdigkeit, wie sie auch in der Vortragsbezeichnung angeführt ist. Da die Komponistin dieses Lied gleichzeitig auch für ein kleines Orchester (ca. 30 Instrumente, überwiegend Holzbläser und Schlagzeug) komponierte, verwendete sie eine unterschiedliche Dynamik, wodurch ein sehr dramatischer Eindruck entsteht. Während das Nachdichtung von Bethge in vier Zeilen gefasst wurde, ist das Lied in drei, 3:3:2 Takte geteilt. Diese ungleichgewichtige Einteilung weicht von der klassischen Kompositionsweise ab. Bach folgt getreu der Betonung der Worte mit den entsprechenden Notenwerten ganz im Sinne der Klassik. In den ersten zwei Teilen steigert sich die Tonhöhe und Dynamik mit den Worten „Hause“ und „Tag für Tag“ bis zum Schluss. Im letzten Teil wird der Höhepunkt *sforzando* durch das Wort „Kommen“ erreicht und beschreibt in nur zwei Takten die heftige Emotion, die mit stark geschlagenen Akkorden begleitet wird. Danach folgt mit „sehnen“ ein Akkord mit *fermate* in H-Dur. Dabei erreicht die Begleitung in ihrer Dynamik den Höhepunkt in einer von Hoffnung beseelten Weise. Das Lied endet in g-Moll und drückt somit die traurige Stimmung aus, dass das lyrische „Ich“ befürchtet in diesem Jahr seinen Freund nicht mehr zu sehen.

5. 4. Gottfried von Einem „An einen Freund“

Dieses Lied ist in dem Liederzyklus „*Japanische Blätter*“ mit einer Widmung für seinen Freund Bertold Brecht versehen, der Titel „An einen Freund“ ist hier symbolisch zu verstehen. Er komponierte es am 14. März 1951⁷⁷ und im Herbst desselben Jahres verlor er

⁷⁷ Die Datierung am Ende des Notentextes

seinen Sitz im Salzburger Direktorium wegen seiner Vermittlung in Brechts Passangelegenheit.⁷⁸

Thomas Eickhoff erwähnte in seinem Buch *„Politische Dimensionen einer Komponisten-Biographie im 20. Jahrhundert: Gottfried von Einem“* dieses Stück bezüglich der Beziehung Einems zu Brecht⁷⁹ und ist der Meinung, dass der Text des Liedes genau diese Beziehung beschreibt, nämlich die Kränkung Einems durch das anhaltende Desinteresse Brechts. Einem hingegen hat dem Dichter Brecht stets großes Interesse entgegengebracht, selbst nach Einems Entlassung aus dem Direktorium der Salzburger Festspiele im Oktober 1951, die aus politischen Gründen wegen Einems Eintreten für die österreichische Staatsbürgerschaft Brechts erfolgte:

*Sollte von Einem bereits damals zu der – leicht vorwurfsvollen – Erkenntnis gelangt sein, daß die Hoffnung auf ein „Kommen“ Brechts vergeblich war, da der Dichter lediglich im „Hause“ Einem weilte, wenn er sich an „blühenden Blumen“, sprich: an einem österreichischen Paß erfreuen konnte, er jedoch im Zuge des „Verwelkens“ bzw. der Ernüchterung, die die Brecht-Affäre mit sich brachte, von Salzburg und dem dort wartenden von Einem schließlich fernblieb?*⁸⁰

Übrigens: Die japanischen Kirschblüten verwelken nicht, sondern die Blütenblätter fallen einzeln ab.

Das Vorspiel besteht aus zwei Einheiten, die jeweils zwei Motive beinhalten: a) drei gehaltene Viertelnoten (aufwärts), b) triolische Achtel (abwärts). Diese beiden Teile und die Zwischenpause (Notenbeispiel 5) drücken damit die Gemütsverfassung der Hauptperson, die seufzend Tag für Tag umsonst zu Hause wartet, aus. Das Motiv b) wiederholt sich im Gesang und der Begleitung wie eine Fuge durch das ganze Stück.

Der rezitativische Gesang vermittelt durch die sich wiederholende Begleitung mit triolischen Achteln ein ungeduldiges Gefühl. Das langsame Tempo während des ganzen Stückes verbreitet dadurch eine hoffnungslose Stimmung. Einem setzt in diesem Lied den

⁷⁸ Vgl. Albrecht Dümling, *Laßt euch nicht verführen*, München 1985, S. 544

⁷⁹ Thomas Eickhoff, Stuttgart 1998, S.227 ff.

⁸⁰ ebenda. S.229

Höhepunkt bei der Stelle „so weiß ich wohl“, danach sinkt die Stimmung und bringt die Enttäuschung über das Fernbleiben des Freundes zum Ausdruck.



Notenbeispiel 5

5. 5. Betrachtung

Die beiden Vertonungen bestehen aus je einer Seite, von Bach mit insgesamt 8 Takten, während die von Einem 16 Takte umfasst. Doch die Anzahl der Noten im Gesangsteil ist bei beiden gleich, nämlich 41.

Nun werden die zwei Lieder nach den vorgenannten Punkten genauer analysiert:

1. Wie unterschiedlich können Kompositionen bei gleichem Text ausfallen?

Einem schrieb dieses Stück in einem durchgängig einfachen Kompositionsstil und erreichte dadurch eine sehr zurückhaltende Ausdrucksweise. Im Gegensatz dazu wurde bei dem kurzen Gedicht von Bach mit der großen Bandbreite der Dynamik und der dichten Begleitung eine übertriebene Dramatik erreicht.

Bei Einem besteht der Begleitungsteil im Klavier aus einzelnen Tönen für jede Hand und dem Verzicht auf Akkorde. Der Stimmumfang bei Bach umfasst eine Oktave, von g' bis g'' und der größte Sprung erfolgt im Text vor dem ersten „Tag“ in dem Satz „dass ich mich Tag für Tag“. Einem verwendet für den Stimmumfang eine Septime von f' bis es'' und der größte Sprung im Gesangsteil ist nur eine verminderte Quart und kommt bei den Worten „verwelkt“ und „ich wohl“ zweimal vor. Bach verwendete für ihre Sprünge größere Intervalle als die Quint und das zehn Mal, dadurch wirkt die Melodie wesentlich beweglicher und emotionaler.

Die Stellen des Zwischenschlusses sind auch unterschiedlich. Bei Bach ist die Stelle nach „Tag für Tag“ im sechsten Takt. Das zweite Wort „Tag“ hat den größten Notenwert in diesem Lied, eine punktierte Halbe. Diese Stelle ist bei Einem „bei meinem Hause“ und bringt Unruhe in die Begleitung mit Achteltriolen und dem Akzent auf den ersten Achtelnoten. Sein musikalischer Höhepunkt liegt im mittleren Teil, während Bach sich im letzten Teil ab „umsonst“ bis zum Ende sehr gefühlsbetont immer stärker und emotionaler ausdrückt.

Der eindeutige Unterschied liegt im Umfang der Stücke und der Ausdrucksweise von beiden Komponisten. In der Arbeit Einems, die in 16 Takten von dem langsamen Tempo und den sich wiederholenden Motiven mit wenig Tönen geprägt ist, entsteht der Eindruck von gedrückter Stimmung und Müdigkeit. Obwohl als Vortragsbezeichnung bei Bach „Müde, doch bewusst, langsam“ steht, klingt das Stück durch die vielen *crescendi* und Akkorde sehr effektiv. Der Eindruck der Müdigkeit entsteht durch die unbestimmte Tonalität in der ersten Hälfte des Stückes. Da das Lied nur aus acht Takten besteht, vermittelt es optisch ein komprimiertes Notenbild.

2. Ist in den Liedern auf die eine oder andere Weise eine japanische Klangfärbung erkennbar?

Sie ist in den beiden Liedern kaum hörbar. Die beiden Komponisten verwenden kein asiatisches Tonleistersystem, z. B. Fünfton-Leiter mit den Ganztönen. Die unbestimmte Tonalität von Bach drückt so eine undefinierte exotische Stimmung aus, die aber nicht zwangsläufig japanisch ist. Einem verwendet eine kleine Einheit des Motivs mit Halbton-Schritten. Er formt seine kleine Kunstwelt und überschreitet auch nicht die Grenzen des kurzen Gedichtes. Sein Minimalismus entspricht in diesem Stück dem Stil des japanischen kurzen Gedichtes und dessen Schlichtheit.

Durch diese Untersuchungen wurde herausgefunden, dass die zwei Kompositionen völlig andere, fast gegenteilige Charaktere haben. Obwohl sie nach dem gleichen Text mit gleicher Tonzahl und fast gleichen Stimmumfang im Gesangsteil vertont wurden. Einerseits beschreibt das Werk von Bach viele Emotionen in einem kleinen Stück mit acht Takten.

Diese komprimierte Weise kommt der kleinen Gedichtkunst Japans nahe. Doch wenn man an den japanischen Originaltext denkt, ist diese übertriebene Ausdrucksweise fehl am Platz, weil diese Szene nicht so tragisch ist. Andererseits macht Einem auf den Text aufmerksam und gibt dem Hörer die Möglichkeit über das Gedicht nachzudenken. Obwohl der Gesangsteil sehr wenig Aussagekraft hat, lässt die zurückhaltende Begleitung ihn gut hervortreten.

Abschließend zeigt dieses interessante Beispiel die Möglichkeiten, dasselbe Gedicht ganz unterschiedlich zu komponieren.

6. Die Vertonungen des Gedichts „Arazaran“ („Komm einmal noch!“ und „Noch einmal“)

6. 1. Das Gedicht „Arazaran“

6. 1. 1. Überblick

Das Gedicht „*Arazaran*“ von Izumi Shikibu ist das am meisten vertonte Gedicht der bisher genannten Komponisten. Es gibt je eine Nachdichtung von P. Enderling und H. Bethge. Das erst genannte wurde von F. v. Weingartner und G. v. Zieritz komponiert, das andere von Weingartner und G. v. Einem. Der japanische Komponist Kosaku Yamada vertonte das Original. Dieses Gedicht, das die Komponisten sehr stark inspirierte, wird im Folgenden genauer analysiert.

6. 1. 2. Die Dichterin Izumi Shikibu

Die Dichterin Izumi Shikibu lebte von Ende des 10. Jh. bis Anfang des 11. Jh, sie war eine der wichtigsten Persönlichkeiten der japanischen Literatur. Sie diente verschiedenen Würdenträgern und der Familie am kaiserlichen Hof. Sie war auch durch ihre vielen pikanten Skandale sehr bekannt. Ihr Stil befasst sich mit den Gefühlen der Leidenschaft und der Liebe. Das o. a. Gedicht findet sich in der Gedichtsammlung *Goshūishū*⁸¹ und gilt als das bekannteste aus ihrer Feder und ist ganz typisch für ihren Stil.

In der Überschrift im *Goshūishū* steht geschrieben, dass sie dieses Gedicht von ihrem Krankenbett an eine hochgestellte Persönlichkeit schickte.

6. 1. 3. Vergleich zwischen den beiden Nachdichtungen

Für das Gedicht „*Arazaran*“ gibt es zwei verschiedene Nachdichtungen, von Bethge und Enderling. Die von Enderling entstand im Jahre 1905 und die von Bethge 1911. Bethge

⁸¹ Sie wurde im Jahre 1086 von Fujiwara no Michitoshi auf Befehl Kaiser Shirakawas herausgegeben. Sie besteht aus 20 Bänden mit 1218 Gedichten.

beschrieb in dem Geleitwort zur Sammlung „*Japanischer Frühling*“, dass er die Nachdichtungen von Enderling als Grundlage nahm.⁸² In der Folge wird der Unterschied zwischen beiden Nachdichtungen genau betrachtet.

a. Das Original:

arazaran konoyono hokano omoideni
imahitotabino aukotomogana

b. Wörtliche Übersetzung aus dem Altjapanischen von Keiko Hasegawa:

Ich werde bald diese Welt verlassen.
Als Erinnerung in anderen Welten
will ich Dich noch mal sehen.

c. Die Nachdichtung von Paul Enderling (1905):

Komm einmal noch!

Komm einmal noch, Geliebter!
Am Lager steht der Tod.
Der lässt zu Schnee erbleichen
Meiner Wangen Rot.

Komm einmal noch, Geliebter!
So stirbt sich's gut und mild:
Ein Liebeswort auf den Lippen,
Im Sinne dein liebes Bild...

⁸² Vgl. das Geleitwort in der Gedichtsammlung „*Japanischer Frühling*“ von Hans Bethge
S. 117, Leipzig 2003

d. Die Nachdichtung von Hans Bethge (1911):

NOCH EINMAL

FRAU IZUMI SHIKIBU

Noch einmal laß mich, o Geliebter,
Bevor ich diese Welt verlasse,
Dein liebes Antlitz wiedersehen,
Daß ich es tief in meine Seele
Einpräge und es mit mir nehme
Ins dunkle Land der Ewigkeit.

Die zwei Nachdichtungen haben verschiedene Formen und Texte, sodass man nicht erkennen kann, dass sie vom selben Original abstammen. Enderling formt zwei Strophen und fügt viele Details hinzu, die nicht im Original stehen. Bethge bewegt sich viel näher am Inhalt des Originals, aber seine Ausführungen sind dafür sehr theatralisch und übertrieben.

6. 2. Die Vertonungen verschiedener Komponisten

6. 2. 1. Überblick

Alle fünf Vertonungen haben unterschiedliche Charakteristika, obwohl ihnen derselbe Originaltext zu Grunde liegt. Im Gegensatz zu den männlichen Komponisten bringt Zieritz genauso wie die Dichterin Izumi Shikibu ihre Leidenschaft zum Ausdruck. Ob ihr das wirklich gelungen ist, ist Gegenstand der folgenden Betrachtungen.

Zum Abschluss wird auch das Lied des japanischen Komponisten Kosaku Yamada mit dem Originaltext analysiert.

Vertonungen von „Arazaran“

	Komponist	Nachdichtung	Tonart	Metrik	Taktzahl	Jahr
1	Weingartner	Enderling	a-moll	4/4, 2/4	23	1908
2	Zieritz	Enderling	g-moll, G-dur	4/4	20	1919
3	Yamada	Original	as-, ges-moll	8/8	12	1919
4	Weingartner	Bethge	frei	4/4	25	1930
5	Einem	Bethge	frei	Frei	11	1951

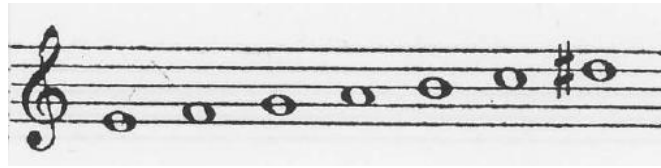
Tabelle 3

6. 2. 2. Die zwei Lieder „Komm einmal noch!“ Text von Paul Enderling

Das erste „*Komm einmal noch!*“ von F. v. Weingartner hat einen Umfang von 23 Takten. Nach dem Auftakt wirkt die Klavierbegleitung mit *forte* wie bedrohliche Totenglocken. Der Gesang hingegen beginnt leise und getragen mit demselben Motiv wie die Begleitung und ersehnt sein Kommen. Als Zwischenspiel tönt das Klavier wieder wie ein Glockenspiel und kündigt den nahenden Tod an. Nun wird ihr Flehen in der zweiten Strophe mit *forte* und *espressivo* immer dringlicher. Obwohl die Nachdichtung von Enderling aus zwei Strophen besteht, ist das Lied durchkomponiert und daher die Strophenform nicht erkennbar. Der zweite Teil beginnt wie der Anfang „Komm einmal noch“, aber die Singstimme hat nicht dieselbe Melodie wie am Beginn, sondern variiert in einer höheren Lage. Beim Text „So stirbt sich's gut und mild“ gab der Komponist die Anweisung *più dolce*, damit diese Stelle betörend klingen soll. Gegen Ende wird die Stimme leiser und entfernt sich, während das Motiv im Klaviernachspiel zum dritten Mal, dieses Mal wie ein Trauermarsch als Wegbegleitung in eine andere Welt, verklingt.

In dem ersten Zyklus „*Japanische Lieder*“ op. 45 begann Weingartner einen Versuch. Er definierte für jedes Lied eine eigene Tonleiter. Er verwendet in diesem Lied „Komm einmal noch!“ sieben Töne ähnlich der e-Moll Tonleiter, nur dass er „fis“ durch „f“ ersetzt. Dies gleicht der Kirchentonart Phrygisch, doch durch die Verwendungen von „dis“ und „a“ als Hauptton ist diese Möglichkeit ausgeschlossen (Tonleiter 1).

Innerhalb einer Tonleiter versuchte er möglichst eine einfache Begleitung durch Monophonien und *unisoni* zu gestalten.



Tonleiter 1

Die zweite Komposition mit dem gleichen Text wurde im Jahre 1919, also 11 Jahre nach Weingartner, von G. v. Zieritz vertont. Das Lied hat einen Umfang von 20 Takten. Es fängt gleich ohne Vorspiel und Auftakt in g-Moll an. Die Singstimme hat keinen großen Umfang und bewegt sich langsam ohne viele Sprünge. Daher klingt sie schlaff und auch melancholisch.

Die zweite Strophe hat am Anfang dieselbe Tonreihenfolge wie die erste, doch bei der Textstelle „Geliebter“ werden die Notenwerte gedehnt und mit einem neapolitanischen Akkord ein verführerischer Klang erzielt. Bei der Stelle „So stirbt sich’s gut und mild“ schlägt die Stimmung um. Der Gesang und die Klavierbegleitung wirken durch unisono und die Anweisung *piano* getragen und feierlich. Die wichtigen Wörter wie „Tod“ und „Rot“ und auch der letzte Akkord klingen in G-Dur aus. So wird die Tragik des Liedes abgeschwächt. Es zeigt den süßen Tod in seiner ästhetischen Form, als ob sie sich nach ihm wie nach ihrem Geliebten sehnt.

Die beiden Lieder haben wegen der Todes-Thematik ein langsames Tempo und weisen auch ungefähr den gleichen Umfang von ca. 20 Takten auf. Die Tonarten und Zwischenspiele unterscheiden sich jedoch beträchtlich. Während bei Weingartner das ganze Lied in Moll gespielt wird, verwendet Zieritz abwechselnd g-Moll und G-Dur.

Bei der zweiten Stelle „Komm einmal noch, Geliebter!“ erreicht die Singstimme bei Zieritz mit „as“ den höchsten Ton, der mit *diminuendo* ausklingt, und wirkt dadurch nicht ganz so traurig. Dies deutet auf eine raffinierte Kompositionstechnik hin. Bei derselben Stelle von Weingartner fleht die Hauptperson im Text stark und aufdringlich. Mit dem dramatischen Vor-, Zwischen- und Nachspiel stellt er den immer näher kommenden Tod dar, als ob die Hauptperson ihr tragisches Schicksal sehr betrauert. Dies klingt fast schon zu theatralisch. Im Lied von Zieritz fehlen das Vor- und Zwischenspiel, und mit dem dreitaktigen kurzen Nachspiel entlässt sie den Zuhörer in einen nachdenklichen Zustand.

Wenn der Geliebte der Hauptperson diese beiden Lieder gehört hätte, hätte das Lied von Zieritz wahrscheinlich mehr Wirkung gezeigt um ihn zu ihr zurück zu führen.

6. 2. 3. Die zwei Lieder „Einmal noch“ Text von Hans Bethge

Es gibt auch zwei Vertonungen der anderen Nachdichtungen von H. Bethge, eine von F. v. Weingartner und die andere von G. v. Einem.

22 Jahre nach dem Erscheinen von „*Komm einmal noch!*“ führte ein ähnliches Gedicht Weingartner wieder zum Notenblatt. Er nahm für seinen zweiten japanischen Liederzyklus „*Japanische Miniaturen*“ 11 Gedichte aus der Nachdichtung „*Japanischer Frühling*“ von H. Bethge. Das mit Nr. 9 „*Noch einmal*“ ist von Frau Izumi Shikibu.⁸³

Weingartner gibt für diesen Liederzyklus einen Hinweis, dass die Werke der Dichterin für Frauenstimme vertont worden sind, wie z. B. „*Bitte an den Hund*“, „*Die Wartende*“ und „*Noch einmal*“. Sein „*Noch einmal*“ beginnt leise mit einem Auftakt von Klavier *unisono* mit dem später einsetzenden Gesang. Mit einem *crescendo* bis zum *mezzoforte* klingt der Text „O Geliebter“ wie ein Ruf, der mit einem Sept-Akkord als *arpeggio* von Klavier begleitet wird. Nach einer Achtel-Pause wechselt die Stimmung und der nächste Text „bevor ich diese Welt verlasse“ fängt mit *piano* an und wird immer leiser. Die Klangfarbe ist nicht wehmütig, sondern sinnlich. Danach kommt das Thema um eine Terz tiefer und *unisono* mit dem Gesang. Die Stimme fleht um ein Wiedersehen und steigert die Lautstärke, doch gegen Schluss des Wortes „wiedersehen“ schwächt sie sich wieder ab. Fast alle Phrasen steigern sich in der Tonhöhe mit *crescendo* und gehen wie eine Welle wieder zurück, so wie ihre Gedanken an sein Antlitz.

Zum Schluss kommt als Nachspiel „noch einmal“ das *unisono* Thema und schließt mit *pianissimo* und einer Picardischen-Terz. Damit hinterlässt die Musik keinen traurigen Eindruck.

Man findet keinen wirklichen Höhepunkt und durch die Monotonie entsteht das Gefühl, dass diese Frau bereits resigniert hat und ihr Liebhaber nur mehr in der Erinnerung existiert. Dieses Werk zeigt nicht nur einen musikalischen Kontrast zur älteren Vorlage („*Komm*

⁸³ Der Hinweis „Frau“ ist bereits im Original der Nachdichtungen von Hans Bethge angeführt.

einmal noch!“) sondern auch in der Ausführung und das obwohl die zwei Lieder das gleiche Thema behandeln und vom selben Komponisten geschaffen wurden. Das erste klingt wie ein Trauermarsch und das zweite wie eine schöne Erinnerung.

Das Lied „*Noch einmal*“ von Einem wurde 1951 komponiert und ist dadurch das jüngste von den in diesem Kapitel genannten fünf Liedern (siehe S. 74, Tabelle 3). Im Zyklus „*Japanische Blätter*“ ist es das letzte Werk, sodass der Titel als Symbol gewertet werden kann. Der Komponist widmete es seinen Freunden Marian und Fritz Wotruba.

Dieses Werk ist von den fünf Vertonungen das schlichteste, weil es mit möglichst wenig Tönen erstellt wurde. Es besteht aus einer Seite mit nur elf Takten und sieben Akkorden ohne Vor- und Nachspiel. Der Gesang führt das Lied in auf- und absteigender Tonfolge ohne besondere Betonung und das Klavier begleitet es mit reduzierten Tönen. Im mittleren Teil bringt der Komponist mit einigen Sprüngen wie einer kleinen None und lyrischen Gesangslinien die Klage der Frau zum Ausdruck. Wie eine Tuschmalerei beherrscht die Stille das ganze Stück, denn die Lautstärke überschreitet nicht *piano*. Außerdem bringen die Verwendung von Vorhalten und unbestimmter Tonart Sanftheit und Anmut.

Dieses Lied wurde mit den Metren 4/4, 3/4 und 2/4 im langsamen Tempo vertont und es werden keine schnellen Bewegungen verwendet. Daher wirkt der Gesangsteil wie ein Monolog, der rezitiert wird. Das Stück endet mit einer Doppeldominante, sodass es sowohl in Dur als auch in Moll unbestimmt klingt, wie auch der Sinn des Wortes „Ewigkeit“.

6. 2. 4. Das Lied des japanischen Komponisten Kosaku Yamada⁸⁴

Kosaku Yamada (Kósçak Yamada⁸⁵) lebte von 1886 bis 1965 und ist für seine Volkslieder bekannt. Er spielte eine bedeutende Rolle in der japanischen Musikwelt. Er studierte bei Max Bruch in Berlin und leitete als Dirigent viele japanische Erstaufführungen von R. Wagner und C. Debussy. Er komponierte auch die erste Symphonie in Japan. Er war der erste erfolgreiche japanische Komponist, der europäische Musik studierte und auch

⁸⁴ Seine biographischen Daten sind aus dem Vorwort des Liederalbums Kosaku Yamada II, Hrg. Hiroshi Yauchi 2002 entnommen.

⁸⁵ Er nannte sich so bei der Herausgabe der Noten in Europa.

komponierte. Es ist beachtlich, dass Yamada einen Zyklus von fünf Liedern auf der Grundlage von *Waka* (japanisches Kurzgedicht) in New York komponierte. Er hatte im Jahr 1917 ein Konzert in der Carnegie Hall und widmete diesen Zyklus Frau E. C. Chadbourne, die sein Konzert finanziell unterstützte.

Yamada vertonte den Originaltext von Izumi Shikibu. In diesem Lied verwendete er die Melodie für den Gesang von *Utai* (Liedform des *Nō*-Theaters). Die Basis für die Singstimme bildet die japanische Tonleiter mit Pentatonik. Doch die Begleitung ist mit moderner Harmonik wie bei anderen europäischen Zeitgenossen wie z. B. Skrjabin und Debussy u. a. versehen. Das bedeutet, dass er eine Fusion von japanischer und europäischer Musik versuchte.

Der Komponist gibt eine Anweisung *Non tanto lento, molto appassionato* (nicht sehr langsam, sehr leidenschaftlich). Es ist in 8/8 geschrieben und ein Achtel hat 60 M.M., also sehr langsam.

Er gibt relativ viele Ausdrucks- und Dynamikbezeichnungen vor, besonders für die Begleitung und hier manchmal sogar verschiedene für die rechte und die linke Hand, z. B. *sospirato* (klagend) und *furioso* (enthusiastisch). Der Text hat, wie bei *Waka* üblich, nur 31 Silben. Obwohl die Notenwerte mit langsamem Tempo sehr gedehnt sind, kann man dennoch nicht Vieles ausdrücken. Deshalb spielt die Begleitung in diesem Lied eine bedeutende Rolle. Sie unterstützt den Gesang und beschreibt ausführlich die Gefühlszustände der Dichterin. Besonderes bei dem Zwischenspiel wird eine Sequenz von *fortissimo* bis *piano* gespielt, die eine große Schwankung des Gefühls darstellen soll. Danach wird in Takt 8 ein japanisches Saiteninstrument, *Koto*, in *pianissimo* eingebunden, damit wird das *pizzicato* in der Oktave nachgebildet. Durch die häufige Verwendung der Akzidentien klingt das Lied nicht wie angegeben in as-Moll, trotzdem wird es von den zentralen Moll-Tonarten beherrscht. Das Lied endet mit einer unaufgelösten Dominante und ihr Wehklagen bleibt dadurch bestehen.

6. 3. Betrachtung

Die fünf Lieder der verschiedenen Komponisten zeigen uns die Freiheit und die großen Möglichkeiten, die beim Vertonen eines Textes bestehen. Obwohl es sich um den gleichen

Inhalt handelt, gibt es unbegrenzte Arten und Weisen das Lied abhängig von Zeitalter, Einflüssen, Geschlecht, Kompositionsstil, Persönlichkeit, usw. zu verfassen. Dieses kurze Gedicht handelt von Liebe und Tod einer Frau und ist damit ein interessantes Thema, für das sich diese Tondichter interessierten und mit dem sie sich auch auseinandersetzten.

Wie aus Tabelle 3 (S. 74) ersichtlich ist, haben die Lieder Nr. 1 und 2 von Enderling mehr Takte als die von Bethge. Der Grund dafür ist, dass die Nachdichtung von Enderling in zwei Strophen geteilt und damit auch länger ist. Das Lied Nr. 4 von Weingartner basierend auf dem Gedicht von Bethge, hat einen Umfang von 25 Takten und ist daher länger als die vorher angeführten Werke. Einer der Gründe ist, dass die große und gedehnte Kompositionsweise damals sehr beliebt war.

In dem Originaltext befindet sich die Stelle „ich möchte dich noch einmal sehen“ am Ende. Es ist die wichtigste Aussage in diesem Text und Yamada bringt daher mit dem höchsten Ton in der Singstimme den musikalischen Höhepunkt. Bei beiden Nachdichtungen hingegen kommt dieser Inhalt gleich am Anfang und die europäischen Komponisten vertonen dies nicht mit dem vollen Ausdruck. Daher ist der Originaltext deutlich geeigneter um mit möglichst großem Ausdruck zu komponieren.

Ob bei den Liedern dieser europäischen Komponisten der Einfluss aus Japan einigermaßen spürbar ist, ist kaum erkennbar. Diesen kann man nur in dem Lied von Yamada nachvollziehen. Die europäischen Komponisten versuchen bei den vorher besprochenen japanischen Liedern eine etwas andere Kompositionsweise als sonst. Das beste Beispiel dafür ist von Einem, der ein kurzes Werk mit reduzierter Notenzahl schrieb, wie man es sonst bei keinem seiner Werke finden kann.

7. Trois poésies de la lyrique japonaise

7. 1. Überblick

Anfang des 20. Jh. war die Bearbeitung oder das Zitieren von japanischer Musik für Komponisten keine besondere Herausforderung mehr, da schon zehn Jahre vor Igor Stravinskys Komposition die bekannte Oper „*Madama Butterfly*“ von G. Puccini erschienen war. Im gleichen Zeitraum, in dem er an diesen drei japanischen Liedern arbeitete, schuf er seine drei großen Ballette. Es ist interessant zu erforschen, ob diese Kompositionen in der Thematik und der Besetzung Ähnlichkeiten aufweisen. Ein wichtiger Umstand ist, dass in der Zeit 1904 – 1905 der Russisch-Japanische-Krieg tobte. Daher kann man nicht mit Sicherheit sagen, ob ihm damals die Musik aus Japan bekannt war.

7. 2. Igor Stravinsky und sein Freundeskreis in Paris

Im Jahre 1910 reiste der 27-jährige Stravinsky Ende Mai das erste Mal nach Paris, um sich die letzten Proben seines Balletts „*Feuervogel*“ im Théâtre des Champs-Élysées anzusehen.⁸⁶ Dort lernte er viele bedeutende Künstler und Musiker der *Belle Epoque* kennen, u. a. Claude Debussy, Eric Satie, Manuel de Falla, Jean Cocteau und Maurice Ravel.⁸⁷ Stravinsky schloss Freundschaft mit den Komponisten Maurice Delage, Ravel und Florent Schmitt, der auch als Musikkritiker bekannt war. Die vorher genannten Künstler gehörten zu den so genannten *Apâches*, sie waren auch große Verehrer der ostasiatischen Künste. In dieser Zeit war es in Paris Mode dem Japonismus zu frönen. Besonders der Bungalow von Delage, wo sich diese Truppe gerne traf, war wie ein kleines Museum dekoriert. Diesen starken Einfluss auf Stravinsky erkennt man auf einem Bild seines Zimmers in Ustilug aus dem Sommer 1912. Er sitzt vor einer Wand mit vielen japanischen Holzschnitten und Kunstwerken.⁸⁸ Man kann sehr wohl vermuten, dass Stravinsky durch diese Freundschaft sein Interesse an Japan vertiefte.

⁸⁶ I. Strawinsky, *Leben und Werk*, Mainz 1957, S. 57

⁸⁷ Wolfgang Burde, *Stravinsky*, Mainz 1982, S. 82

⁸⁸ Théodore Strawinsky, *Catherine & Igor Stravinsky — a family album*, London 1973

Als er die japanischen Lieder komponierte, wohnte er die meiste Zeit am Genfer See, im Sommer teilweise auch in Ustilug (in seiner Zeit in Polen, jetzt in der Ukraine). Das erste Lied (Akahito) komponierte er in Ustilug im Sommer 1912 in jenem japanischen Zimmer. Weitere zwei Lieder (Mazatsumi und Tsaraiuki) wurden in Clarens am Genfer See im Spätsommer 1913 komponiert. Diese drei Lieder widmete er seinen neuen Freunden: Maurice Delage, der die russischen Nachdichtungen der japanischen Lyrik ins Französische übersetzte, Florent Schmitt und Ravel.

Im Jahre 1914 übersiedelte Stravinsky wegen des Ersten Weltkrieges in die Schweiz.

7. 3. Trois poésies de la lyrique japonaise

Bis Januar 1913 komponierte er die „*Trois poésies de la lyrique japonaise*“ in zwei Versionen. Die erste komponierte er für Singstimme (Sopran) und Klavier und die zweite Version für Kammerorchester in der Besetzung Piccoloflöte, Flöte, 2 Klarinetten, Klavier und Streichquartett und Gesang.

Er schrieb am 27. März seinem Freund Andrei Rimski-Korsakow:

*Mein Gott, was für eine Freude wird es sein, wenn ich es schließlich höre! Es scheint wie Selbstlob. Komm, mein Lieber, komm! Wenn Du es hören wirst, wirst Du alles verstehen... Es scheint mir, als seien nicht zwei, sondern zwanzig Jahre verstrichen, seit ich den Feuervogel komponiert habe!*⁸⁹

Die Uraufführung von „*Trois poésies*“ fand laut einem Brief von Ravel am 14. Januar 1914 in Paris statt. Aufgeführt wurden u. a. Ravels „*Mallarmé-Lieder*“, die er seinem Freund Stravinsky widmete und „*Hindus*“ von Maurice Delage.⁹⁰ Stravinsky schrieb an seinen Verleger Struve nach Berlin am 26. Januar 1914:⁹¹

⁸⁹ Volker Scherliess, *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 17

⁹⁰ Vera Stravinsky und Robert Craft, *Stravinsky*, New York 1978, S. 108

⁹¹ ebenda. S. 110

I have just come back from Paris. [...] The Japanese Songs had a noisy success, and Madame Nikitina sang them beautifully...

Außerdem, da er ja kurze Zeit davor seinen sehr großen Erfolg mit seinem Ballet „*Feuervogel*“ feierte, kann man annehmen, dass die Zuhörer auch mit dieser Aufführung nicht unzufrieden waren.

7. 4. Über die Texte

7. 4. 1. Stravinsky und Sprachen

Schon früh war Stravinsky als Universalist bekannt. Diese Eigenschaft galt nicht nur in musikalischer Hinsicht, sondern auch aus einer sprachlich-literarischen Perspektive. Er vertonte Texte aus acht Sprachen: Russisch, Deutsch, Französisch, Italienisch, Slawonisch⁹², Latein, Hebräisch und zuletzt Englisch. Dabei durchdrang er die verschiedensten Sprachschichten und suchte ständig nach dialektgebundenen und literarischen Umformungen, die vom alltäglichen Sprachgebrauch abwichen.⁹³ Daher ist es kein Wunder, dass die Gedichte aus Japan sein Interesse geweckt hatten. Stravinsky reizte „die Betonungslosigkeit“ der japanischen Sprache:

*„weil wie bekannt, die russische Poesie nur tonische Akzente zulässt. Ich vertiefte mich in die Aufgabe und erreichte mein Ziel durch metrische und rhythmische Mittel“.*⁹⁴

Seine Betrachtung über japanische Lyrik wurde überliefert:

Im Sommer hatte ich eine kleine Auswahl japanischer Lyrik gelesen, in der sich auch Gedichte alter Meister befanden, die aus wenigen Zeilen bestanden. Mir fiel auf, dass sie in gleicher Weise auf mich wirkten wie die Kunst des japanischen Holzschnitts. Die Art

⁹² Diese Sprache wird von den Kroaten in Nord- und Südostslawonien gesprochen. Slawonien war früher Nordostteil von Kroatien.

⁹³ Gero Schließ, *Igor Stravinskys frühe Lieder*, Regensburg 1992, S. 7

⁹⁴ Igor Stravinsky, *Erinnerungen, Leben und Werk*, 1965 Zürich/Mainz, S. 61

nun, wie in der japanischen Graphik die Probleme der Perspektive und der körperlichen Darstellung gelöst werden, reizte mich, etwas Analoges⁹⁵ für die Musik zu erfinden.⁹⁶

7. 4. 2. Die Quellen der Texte

Stravinsky vertonte drei Nachdichtungen von japanischer Lyrik. Diese Gedichte stammen aus der Sammlung von Adam Brandt, aus der Dimitri Schostakowitsch in späterer Zeit einen Liederzyklus schuf. Man findet in der deutschen Literaturgeschichte über Adam Brandt weder ein Verzeichnis seines Schaffens noch Hinweise auf seine Biografie. In einem Bericht von Richard Taruskin steht, dass Brandt nicht direkt die japanischen Gedichte übersetzte. Er benutzte die deutschen Ausgaben von H. Bethge und K. Florenz, die schon im Kapitel IV erwähnt wurden, um sie in die russische Sprache zu übertragen.⁹⁷ Im Jahr 1912, genau ein Jahr nach der Herausgabe von Bethges „*Japanischer Frühling*“, erschien eine Anthologie in Russisch „*Yaponskaya lirika*“ von Brandt in St. Petersburg.

7. 4. 3. Die originalen Texte

Nr. 1 Akahito⁹⁸

Original russische Version von Adam Brandt in Lateinschrift:

Ja belyje cvety v sadu tebe khotela pokazat'.

No sneg poshjol. Ne razobrat', gde sneg i gde cvety!

⁹⁵ Er beschrieb auf Englisch dies „two-dimensional“.

⁹⁶ Igor Stravinsky, *Erinnerungen, Leben und Werk*, 1965 Zürich/Mainz, S. 51

⁹⁷ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian traditions* vol.1, Oxford 1996, S. 835

⁹⁸ Dichter: Yamabe no Sukune Akahito (* Ende 7. Jh, †736?)

Themen: Frühling, Spiel im Freien, Pflanzen, aus dem *Man'yōshū*, Nr. 1426

Übersetzung von Maurice Delage aus dem Russischen:

Descendons au jardin;
Je voulais te montrer les fleurs blanches.
La neige tombe...
Tout est-il fleurs ici, ou neige... blanche?

Original in *Rōmaji*:

waga sekoni misento omoishi umenohana
soretomo miezu yukino furereba

Übersetzung von Ernst Roth⁹⁹:

Meine weissen Blumen wollt' ich dir im Garten drunten zeigen.
Doch der Schnee kam.
Weiss sind sie nun alle, Blumen, Flocken!

Wörtliche Übersetzung aus dem Altjapanischen von Keiko Hasegawa:

Ich wollte meinem Geliebten die Pflaumenblüte zeigen.
Ich kann aber die Blüte nicht sehen, weil der Schnee darauf liegt

⁹⁹ Der österreichische Musikverleger, arbeitete seit 1938 bei Boosey & Hawks in London.
Seine deutschen Übersetzungen stehen erst ab der Ausgabe 1947 in den Druckwerken.

Nr. 2 Mazatsumi¹⁰⁰

Original russische Version von Adam Brandt in Lateinschrift:

Vesna prishla.

Iz treshchin ledjanoj kory zaprygali,
igraja v rechke pennyje struji:
oni khotjat byt' pervym belym cvetom radostnoj vesny.

Übersetzung von Maurice Delage aus dem Russischen:

Avril parait. Brisant la glace de leur écorce
Bondissent joyeux dans le ruisselet des flots écumeux;
Ils veulent être les premières fleurs
Blanches du joyeux Printemps.

Übersetzung von Ernst Roth:

Kommt der Frühling, ja, dann bricht vom starren Eise eine Scholle,
spielend treibt sie auf den wilden Wassern,
eine erste Frühlingsblüte, weiss und schön, zu grüssen den Lenz.

Nachdichtung von Hans Bethge:

DIE ALLERERSTEN BLÜTEN

¹⁰⁰ Nach den japanischen Vorschriften wird „Masazumi“ geschrieben.
Minamoto no Masazumi (9. Jh.), aus dem *Kokinshū*, Nr. 12.
Die Gedichtsammlung *Kokinshū* beinhaltet nur ein Gedicht von ihm.

MAZAZUMI

Froh sprudeln durch die Ritzen nun des Eises,
Das vor dem Lenz zergeht, die weißen Wellen
Des Gießbachs auf: die ersten weißen Blüten
Des lieben Frühlings möchten sie uns sein.

Original in *Rōmaji*:

tanikazeni tokuru koorino himagotoni
uchiizurunamiya haruno hatsuhana

Wörtliche Übersetzung aus dem Altjapanischen von Keiko Hasegawa:

Wenn der Frühlingswind weht, beginnt der gefrorene Fluss aufzubrechen
In den Spalten sprudeln die Wellen, die wie die ersten Blüten im Frühling sind

Nr. 3 Tsaraiuki¹⁰¹ (die Folge von Übersetzer und Dichter ist gleich wie bei Mazatsumi)

Chto' eto beloje vdali!
Povsjudu, slovno oblaka mezhdu kholmami.
To vishni razcveli; prishla zhelannaja vesna.

Qu' aperçoit-on si blanc au loin?
On dirait partout des nuages entre les collines:

¹⁰¹ Nach den neuen Vorschriften für die *Rōmaji*-Umschreibung wird „Tsurayuki“ geschrieben. Ki no Tsurayuki (*868?, †945?) ist einer der Herausgeber von *Kokinshū*. Dieses Gedicht wurde auf Wunsch des *Mikado* (Kaiser) niedergeschrieben. *Kokinshū*, Nr. 59

Les cerisiers épanouis
Fêtent enfin l'arrivée du Printemps

Siehst du fern den weissen Schimmer?
Überall wie helle Wolken leuchtet's rings im Land.
Nein, die Kirschen blühen;
Sei gesegnet, junger Frühling.

sakurabana sakinikerashina ashihikino
yamanokaiyori miyuru shirakumo

Mir scheint die Kirschbäume haben zu blühen begonnen
Zwischen den Bergen sehe ich weiße Wolken
Das sind die Kirschblüten

JUBEL

TSURAYUKI

Was seh ich Helles dort? Aus allen Gründen
Zwischen den Bergen quellen weiße Wolken
Verlockend auf - die Kirschen sind erblüht!
Der Frühling ist gekommen, wunderbar!

7. 5. Über die Titel

Diese drei kleinen Frühlingsgedichte werden heutzutage unter den Namen: Akahito, Mazatsumi und Tsaraiuki erwähnt. Das sind aber nicht Titel der Gedichte, sondern die Namen der Dichter. Auf der Erstausgabe¹⁰² ist in der Mitte eine römische Zahl groß gedruckt und der Name des Textdichters wie üblich ganz klein am rechten Rand (Notenbeispiel 6).

A Maurice Ravel

III

TSARAIUKI

Tranquillo

Canto

Piano

p

Что э -
Qu'a - per -

Notenbeispiel 6

Schostakovitsch vertonte auch Übersetzungen von Brandt. Doch bei Schostakovitsch heißen die Lieder z. B.: „Vor dem Selbstmord“ oder „Schamloser Blick“.

Waka sind meistens sehr kurz und tragen daher keinen Titel. In Japan erkennt man das Gedicht anhand des Namens des Dichters und der ersten fünf Silben. In Sonderfällen steht als Überschrift, welche Person bei welcher Gelegenheit das Gedicht verfasste, wie z. B. „Otomo no Yakamochi beschreibt den Besuch mit Temmu-Tenno in Nara“ oder „Otsu no Oji vor seinem Selbstmord auf Tennos Befehl“.

¹⁰² Edition Russe de Musique, Berlin

In der westlichen bildenden Kunst ist es üblich, dass ein Werk einen Titel trägt. Wenn es keinen Titel hat, steht sogar deutlich „ohne Titel“ oder „ohne Namen“. Meistens gibt es in der Instrumentalmusik nur eine Opuszahl, aber es werden auch Spitznamen vergeben, wie bei Haydns Symphonien. Alle Komponisten außer Stravinsky haben meines Wissens nach, bei der Vertonung von *Waka* Titel vergeben, die einen Rückschluss auf den Inhalt der Nachdichtung zuließen.

Ob es die Absicht von Stravinsky war oder nur ein Zufall, dass diese Werke mit römischen Ziffern veröffentlicht wurden, kann nicht mit Bestimmtheit geklärt werden. Doch diese Tatsache passt genau in die grundlegende Idee der *Waka*, weil dadurch die Phantasie und die Interpretation des Lesers nicht eingeschränkt werden.

7. 6. „Trois poésies de la lyrique japonaise“ und „Le sacre du printemps“

Stravinsky komponierte diese Lieder während seiner Arbeit an „*Le sacre du printemps*“. Eine Niederschrift der Klavierfassung von Mazatsumi, dem zweiten Lied des Zyklus, platzierte er im „Sacre-Skizzenbuch“¹⁰³. Die zwei Werke, „*Trois poésies*“ und „*Le sacre*“ sind von der Länge und Instrumentierung her völlig anders komponiert. Auch der Bekanntheitsgrad und die Bedeutung für die Kunst sind eigentlich unvergleichlich. Das eine Werk ist eine „Atombombe“ wie es Arthur Honneger nach der Erstaufführung nannte, das andere ist wie die kleinen Blumen im Schatten. Doch kann man einige interessante Gemeinsamkeiten finden und so ist es kein Wunder, dass Stravinsky zwischen den großen Werken diese winzigen Lieder mit Lust und Liebe komponierte. Diese zwei Werke haben ein gemeinsames Schlüsselwort „Frühling“, obwohl deren Charaktere fast gegensätzlich sind.

Die *Nara*- und *Heian*-Periode war eine sehr lange friedliche Zeit unter der Herrschaft der Kaiser. Dieser Zeitraum war die Hochblüte der *Waka* an den Höfen der Aristokraten. Daher sind die Themen meistens friedlich und behandeln die Beschreibung der Liebe oder Natur. Im Gegensatz dazu hat Stravinsky zum „*Le sacre*“ folgendes Konzept:

¹⁰³ Gero Schließ, *Stravinskys frühe Lieder*, Regensburg 1992, S. 120 ff.

*Alte Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen. Das ist das Thema des Le sacre du printemps.*¹⁰⁴

Die Unterschiede der Charaktere dieser Werke sind nicht nur im Inhalt der Themen sondern auch in der musikalischen Ausführung enorm. Die vielschichtigen Tonarten und die Verwendung des Metrums sind die wichtigen Merkmale in dieser Zeit und sind auch in diesen Liedern zu finden. Ostinati, Unisono und Akzidentien wurden auch in beiden Werken verwendet.

Diese drei Lieder gehören zu Stravinskys „russischer“ Zeit. Trotzdem gibt es auch eine Verbindung zum Leben in Paris, da er sie ohne seinen Pariser Freundeskreis nie komponiert hätte.

7. 7. Musikanalyse

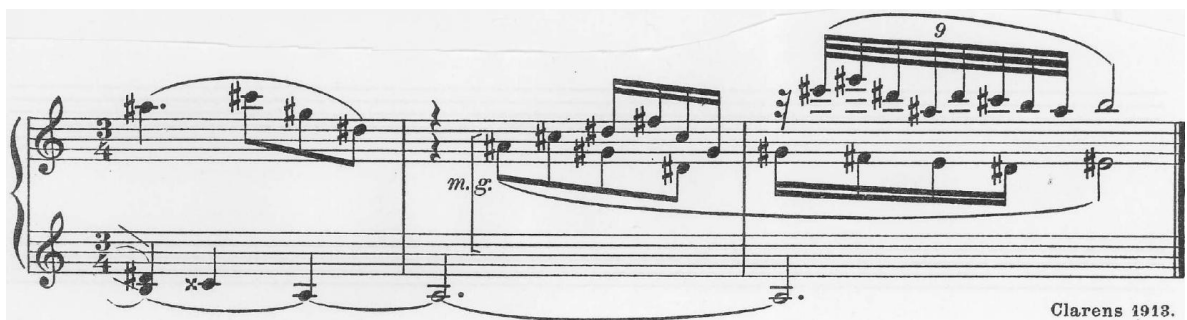
Mazatsumi und Tsaraiuki sind ohne Vorzeichen geschrieben, doch lassen die drei Takte am Schluss des dritten Liedes eine Tonalität erkennen. In dem ersten Lied, Akahito (*moderato*), werden ostinate Eintaktgruppen mit Achtelbewegungen als Grundlage benutzt und dann von formelhaften Bildungen der Singstimme überlagert. So wird der Farb-Einklang von weißen Blumen und weißem Schnee gestaltet. Die erwartungsvolle Stille einer Natur-Szene, die noch im Banne des Winters zu leben scheint, wird durch die zurückgenommene Spielweise und durch akzentuierte Vorschläge suggeriert. In Mazatsumi (*vivo*) charakterisierte der Komponist in der Singstimme das Spiel der treibenden Eisschollen. Das Lied ist als eine im Tempo gesteigerte, dramatische Akzente setzende Miniatur im Zentrum des Zyklus herausgehoben. Eine *accelerando*-Bewegung begleitet den Satz „Eisschollen brechen“. Die Taktmetren werden sehr oft verwendet, weil sie das Gefühl vermitteln, als ob das Wasser zwischen den Eisschollen sprudeln würde. In dem dritten Lied, Tsaraiuki (*tranquillo*), spricht die Singstimme in gelassen formulierter Achtelbewegung über einer etwas kontrapunktischen Struktur auf- und absteigender großer Intervalle und Formeln, die

¹⁰⁴ Heinrich Lindler, Stravinsky Lexikon, Essen 1982, S. 181

durch die Instrumentalstimmen wandern, von weißem Schimmern, von den hellen Wolken und von der japanischen Kirschblüte.

Obwohl Stravinsky den Stoff dieser drei Lieder aus Japan übernahm, versuchte er eine Art Tonmalerei in seiner Tonsprache zu vermitteln. Das Einzige, wo man etwas vom japanischen Einfluss finden kann, ist das Nachspiel des dritten Liedes, in dem man den pentatonischen Klang hört (Notenbeispiel 7). Die Tonfolge im vorletzten Takt besteht aus einer reinen Kombination von Volksmusik-Tetrachorden, die schon bei Debussys „*Pagodes*“ erwähnt wurden (siehe Kapitel II-2).

Es gelang Stravinsky seinen Kompositionsstil an diese lyrische Miniatur anzupassen. Wenn diese Lieder besonders spätromantisch klingen sollten, würde das die Schlichtheit der Gedichte zerstören. Die russische bzw. japanische Betonungslosigkeit drückte er mit wenigen Intervallen und monotoner Achtel-Führung in der Singstimme aus.



Notenbeispiel 7

7. 8. „Tanikaze ni“

Es gibt eine Vertonung des japanischen Komponisten Yoritsune Matsudaira¹⁰⁵. Er veröffentlichte seinen Liederzyklus „*Kokinshū*“ im Jahr 1945. Er besteht aus acht Liedern, das erste heißt „*Tanikaze ni*“, Original von „*Mazatsumi*“. Er versuchte traditionelle japanische Musik, wie z. B. *Gagaku* mit europäischer moderner Kompositionstechnik auszudrücken. Er selbst schreibt im Nachwort von seinem Liederalbum, dass er in diesem Lied kein direktes Zitieren von *Gagaku* komponierte. Doch in der Stimmführung, Harmonik und in den Tonfiguren ist der Einfluss hörbar. Er verwendete zahlreiche

¹⁰⁵ Ein japanischer Komponist und Pianist, lebte 1907 - 2001 in Tokyo, Japan.

Septimen im langsamen Tempo und dadurch klingt das ganze Lied romantisch und weich. Das Werk hat einen Umfang von 34 Takten, somit ist es relativ lang, wenn man an „*Arazaran*“ von Yamada mit nur 12 Takten denkt. Bei Matsudaira stehen nach dem Ende des Gedichtes ein Zwischenspiel mit fünf Takten und eine Wiederholung des dritten Teils des Gedichtes. Die Gesangstimme ist mit feiner chromatischer Bewegung komponiert und klingt *Ad libitum*. Matsudaira fühlte sich mit der 12-Tontechnik so verbunden, dass er den Inhalt des Gedichtes mit vielen bewegten Tonfolgen in der Begleitung intensiv beschrieb. Mit der Unregelmäßigkeit in der Begleitung drückt Matsudaira sehr gut den starken Wind aus, aber der ungebärdige Wasserstrom wird von Stravinsky noch trefflicher beschrieben.

7. 9. Kurzfassung

Waka ist eine der kleinsten Künste in der Literatur Japans. Das Lied ist auch unter allen Musikgattungen die kleinste und sein Zweck ist wie eine eigene kleine Welt darzustellen. Als Stravinsky diese Werke komponierte, war er an der Arbeit seines großen Ballett-Werkes, „*Le sacre du printemps*“, dessen brutaler Inhalt durch brüllende Bläser unterstrichen wird. Mit Genuss komponierte er diese zwei stark unterschiedlichen Werke gleichzeitig und es gelang ihm in diesen kleinen Liedern sich in schlichter Form musikalisch „etwas Analoges“¹⁰⁶ auszudrücken. Obwohl er kein orientalisches Tonsystem verwendete, realisierte er diesen Minimalismus und die kleine Welt der Gedichte in seinen Kompositionen.

¹⁰⁶ siehe S. 83

VI. Zusammenfassung und Ausblick

1. Verlauf

Durch die Komposition G. v. Einems „*Japanische Blätter*“ stieß ich auf die Gedichtsammlung „*Japanischer Frühling*“ von H. Bethge. Diese ist auch von zahlreichen anderen Komponisten vertont worden. Von diesen Künstlern wurden drei aus Österreich (Maria Bach, Gottfried von Einem und Felix von Weingartner) speziell für diese Untersuchung herangezogen und mit anderen (Wilhelm Kienzl, Joseph Marx, Grete von Zieritz und Igor Stravinsky) ergänzt. Diese sieben, ausgewählten Komponisten wurden vielseitig verglichen und brachten beim Analysieren interessante Ergebnisse.

Um die Hintergründe warum diese Komponisten an japanischen Kurzgedichten interessiert waren, klar zu stellen, fügte ich einige biographische Daten dieser Personen bei und präsentiere gegebenenfalls weitere exotische bzw. japanische Vertonungen.

Durch das bekannte Lied von J. Marx „*Japanisches Regenlied*“ stieß ich eine ältere Vertonung der Nachdichtung eines japanischen Kurzgedichtes von W. Kienzl. Diese Vertonung zeigt, dass es noch ältere Nachdichtungen aus der Zeit vor Bethge gibt wie z. B. von K. Florenz und P. Enderling. Da Bethge diese Gedichtsammlungen als Grundlage benutzte, war es möglich, Vergleiche zwischen Bethge und anderen Autoren über Parallelnachdichtungen anzustellen. Bei der Musikanalyse der Parallelvertonungen konnte ich einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausarbeiten und die Einflüsse japanischer Musik wurden genauer betrachtet.

2. Zusammenfassung

Die Lieder, die in dieser Arbeit vorgestellt wurden, sind genau in derselben Zeit in welcher der Exotismus und Japonismus die Kunstwelt Europas stark beeinflussten, entstanden. Eine Eigenschaft des Menschen, alles Fremde interessant und reizend zu finden, führte schon seit langer Zeit dazu, dass die Kultur und Kunst Asiens die besondere Aufmerksamkeit der Europäer weckten. Ein Grund, warum diese Strömung von europäischen Künstlern akzeptiert wurde ist, dass die Künste mit asiatischer Denkweise als Basis völlig unbekannt

waren. Diese sind als Antithese zu den vorherrschenden von Symmetrie und Realismus geprägten Künsten.

In dieser Zeit versuchten viele Komponisten durch Experimente neue Kompositionsstile für ihre eigene Ausdrucksweise zu finden. Im Bereich „Lieder“ wurden sie von den klassischen deutschen Gedichten fast nicht mehr inspiriert. Daher suchten sie nach neuen und exotischen Ideen um ihre Musikwelt zu bereichern, indem sie fremdes Gedankengut und auch Symbole verwendeten. Die Gedichtform mit wenigen Worten und asymmetrischen Zeilen, die plötzlich Ende des 19. Jh. vor ihren Augen erschien, war sicherlich fremdartig und interessant für die europäischen Komponisten.

Waka (31 Silben) ist ein besonders wichtiger Bestandteil der japanischen Literatur und war bis zum Erscheinen der Gedichtform *Haiku* (17 Silben) die kürzeste Form. Das „Lied“ ist auch in klassischen Musikgattungen eine sehr kurze Form und wird zum Zweck der Darstellung einer kleinen Welt verwendet. Genauso ist *Waka* eine Kunst, die mit sehr eingeschränkter Anzahl von Worten die Gefühle und die Natur beschreibt. Daher ist sie eine spielerische intellektuelle Herausforderung. Die Komponisten, die gerne Lieder schrieben, wurden durch diese neue Form des *Waka* anders inspiriert als durch die bisherigen Werke, und die Unregelmäßigkeit der Gedichtform förderte die Emanzipation der klassischen Kompositions- und Denkweise.

Obwohl die japanische Literatur als Nachdichtung akzeptiert wurde, war die japanische Musik wahrscheinlich noch viel zu fremd für die damaligen Zeitgenossen. Bei der Analyse vieler Werke konnte ich kaum Zitate von japanischer Musik und Tonleitern finden. Es ist möglich, dass die Komponisten zu vorsichtig waren und damit die Werke nicht in Kitsch abgleiten lassen wollten. In der Tat gibt es einige sehr widersprüchliche Zitate in Opern und Operetten, die asiatischen Motiven nachempfunden sind.

Allgemein könnte man sagen, dass diese Komponisten die japanischen Nachdichtungen vertonten und mit ihren eigenen Kompositionsweisen eine neue Gattung und Ausdrucksweise im „Lied“ fanden.

Als „*Madama Butterfly*“ eine der beliebtesten Opern Europas wurde, wurden die Bühnenwerke mit exotischen Motiven nicht zum Kanon. Nur einige hervorragende Werke haben sich durchgesetzt. Die Lieder nach japanischen Motiven konnten sich schließlich

nicht als Gattung manifestieren, jedoch könnte man sie als Strömung bezeichnen, als viele Künstler und Komponisten zur Jahrhundertwende neue Ausdrucksweisen suchten.

3. Ausblick

Bei diesen Untersuchungen wurde eine Gedichtsammlung von K. Florenz entdeckt. Dadurch wird eine Hypothese aufgestellt, dass das Lied „*Endlose Liebe*“ von W. Kienzl als die älteste Komposition eines japanischen Kurzgedichtes gilt. Nach einer weiteren Suche wurde doch eine noch ältere Gedichtsammlung von R. Lange gefunden, deren Vertonung aber nicht bekannt ist. Da die Japanforscher und Dichter, die japanische Sammlungen von Nachdichtungen herausgaben, alle aus Deutschland stammen, ist es wohl möglich, dass man dort noch mehrere Vertonungen finden könnte. Dieses festzustellen wäre eine weitere Aufgabe auf diesem Gebiet.

Es werden immer wieder neue japanische Gedichtsammlungen verlegt und dadurch können mehrere Werke vertont werden. Dadurch ist es möglich, dass eine neue Richtung entsteht, wenn eine ähnlich attraktive Gedichtsammlung wie die von H. Bethge am Anfang des 20. Jh. erscheinen würde. Eine andere Möglichkeit diese Gattung weiter zu entwickeln wäre die Vertonung der Texte in Originalsprache. Durch die Globalisierung vertonen zeitgenössische Komponisten auch Fremdsprachen. Vielleicht kann man bald Werke europäischer Komponisten in japanischer Sprache hören. Doch sind diese Gedichte als Textvorlage zur Vertonung zu kurz und es widerspricht der derzeitigen Tendenz der gedehnten modernen Kompositionen. Um ein langes Werk zu schaffen, müssten die Komponisten die Worte in Silben zerlegen wiederholen und zusammenfassen.

Zur Ergänzung dieser Arbeit wären noch zwei Punkte wünschenswert: die ältere Vertonung weiter zu erforschen und die Entwicklung zu beobachten. Mit der Hoffnung, dass auf diesem Gebiet weiter geforscht wird und dadurch japanische Lieder an Bekanntheitsgrad gewinnen, möchte ich meine Arbeit abschließen.

Literaturverzeichnis

Lexika

- Die Musik in Geschichte und Gegenwart (neue MGG), Kassel 1947ff.
Neues Musiklexikon (新音楽辞典), Asaka, Sunao (Hrg.), Tokyo 1977
Österreichisches Musiklexikon Bd.2, Flotzinger, Rudolf (Hrg.), Wien 2003
Steirisches Musiklexikon, Suppan, Wolfgang (Hrg.), Graz 1962
210 Österreichische Komponistinnen, Eva Marx und Gerlinde Haas, Salzburg 2001

Exotismus, Japonismus

- Günter, Robert, *Lux Oriente Begegnungen der Kulturen in der Musikforschung*, Kassel 1995
Korfmacher, Peter, Exkurs: *Charakteristika chinesischer Musik*, Köln 1993
Krejsha, Julia und Pantzer, Peter, *Japanisches Wien*, Wien 1989
Said, Edward W, *Orientalismus*, Frankfurt am Main 2009 (Original: New York 1978)
Schatt, Peter W, *Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, München 1986
Schmitt, Anke, *Der Exotismus in der deutschen Oper zw. Mozart und Spohr*, Hamburg 1988
Wieninger, Johannes, *Japonisme in Vienna*, Wien 1994

Japanische Kurzgedichte, Gedichtsammlungen

- Blyth, R. H, *HAIKU* vol. 1, Tokyo 1981
Bonneau, Georges, *Anthologie de la poésie japonaise*, Paris 1935
Enderling, Paul, *Japanische Novellen und Gedichte*, Leipzig 1905
Ferstl, Ernst, *Am Ufer des Augenblicks*“, Wien 1994
Florenz, Karl, *Dichtergrüsse aus dem Osten*, Leipzig 1894
Florenz, Karl, *Geschichte der japanischen Litteratur*, Leipzig 1906
Florenz, Karl, *Wörterbuch zur altjapanischen Liedersammlung Kokinshū*, Hamburg 1925
Hauser, Otto, *Die japanische Dichtung*, Berlin 1904
Kurth, Julius, *Japanische Lyrik aus vierzehn Jahrhunderten*, München/Leipzig 1909
Lange, Rudolf, *Altjapanische Frühlingslieder*, Berlin 1884
Ōoka, Makoto, *Dichtung und Poetik des alten Japan*, München 2000

Lied

- Dürr, Walter, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1994
Dürr, Walter (Hrg.), *Der Text im musikalischen Werk*, Berlin 1998
Kravitt, Edward. F., *Das Lied, Spiegel der Spätromantik*, Hildesheim 2004
Schollum, Robert, *Das Österreichische Lied des 20. Jahrhunderts*, Tutzing 1977
Wiora, Walter, *Das Deutsche Lied*, Wolfenbüttel 1971

Bach, Maria

- Eiselmair, Gerda Maria, *Die österreichische Komponistin Maria Bach*, Wien 1996

Eiselmair, G. M., *Maria Bach Leben und Werk einer österreichischen Komponistin*, Wien 1993

Bethge, Hans

Bethge, Eberhard G, *Hans Bethge, Leben und Werk*, Kelkheim 1980

Bethge, Hans, *Japanischer Frühling*, 8. Auflage Leipzig 2003

Bethge, Hans, *Die Lyrik des Auslandes in neuerer Zeit*, Leipzig 1907

Debussy, Claude

Hirsbrunner, Theo, *Debussy und seine Zeit*, Laarber 1981

Vallas, Léon, *Debussy und seine Zeit*, München 1961

Einem, Gottfried von

Dümling, Albrecht, *Laßt euch nicht verführen, Brecht und die Musik*, München 1985

Eickhoff, Thomas, *Politische Dimensionen einer Komponisten-Biographie im 20. Jahrhundert: Gottfried von Einem*, Stuttgart 1998

Einem, Gottfried von, *Ich hab´ unendlich viel erlebt*, Wien 1995

Fuchs, Ingrid (Hrg.), *Gottfried von Einem-Kongress 1998*, Tutzing 2003

Oehlmann, Werner, *Rechlags Liederführer*, Stuttgart 1993

Saathen, Friedrich, *Einem Chronik*, Wien 1982

Kienzl, Wilhelm

Kienzl, Wilhelm, *Meine Lebenswanderung*, Stuttgart 1926

Kirnbauer, Julia, *Wilhelm Kienzl und Beziehung zur Universal Edition*, Wien 2005

Ottner, Carmen, *Das Wort- Tonproblem in den Klavierliedern Wilhelm Kienzls*, Wien 1974

Marx, Joseph

Bistron, Julius, *Joseph Marx in der musikalischen Moderne*, Monatsschrift für moderne Musik, Wien 1923

Liess, Andreas, *Joseph Marx Leben und Werk*, Graz 1943

Stravinsky, Igor

Burde, Wolfgang, *Igor Strawinsky*, Stuttgart 1995

Craft, Robert, *Strawinsky Einblicke in sein Leben*, Zürich/Mainz 2000

Fleischer, Herbert, *Strawinsky*, Berlin 1931

Kirchmeyer, Helmut, *Igor Strawinsky Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild*, Regensburg 1958

Lindler, Heinrich, *Strawinsky Lexikon*, Essen 1982

Scherliess, Volker, *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 2002

Schließ, Gero, *Igor Strawinskys frühe Lieder*, Regensburg 1992

Strawinsky, Igor, *Erinnerungen, Leben und Werk*, Zürich/Mainz 1965

Strawinsky, Igor, *Leben und Werk*, Mainz 1957

Strawinsky, Théodore, *Catherine & Igor Stravinsky*, London 1973
Strawinsky, Vera und Craft, Robert, *Stravinsky*, New York 1978
Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russian traditions* vol.1, Oxford 1996
White, Eric Walter, *Strawinsky*, Hamburg 1949

Weingartner, Felix von

Weingartner, Felix von, *Lebenserinnerungen*, zweiter Band, Zürich 1929
Krakauer, Peter, *Felix Weingartner als Direktor der Wiener Oper*, Wien 1981

Zieritz, Grete von

Aigner, Rita, *Grete von Zieritz Leben und Werk*, Berlin 1991
Aigner, Rita, *Musikalische Dokumentation Grete von Zieritz*, Wien 2001
Heindl, Christian, *Die Zieritz wird es sehr schwer haben...*, 5. 1998 ÖMZ
Höltge, Christian, *Text und Vertonung*, Frankfurt am Main 1992
Philipp, Beate, *Grete von Zieritz, Annäherung...*, Kassel 1986

Quellenhinweise zu den Noten

- S. 18 „*Pagodes*“ / C. Debussy, Henle München
- S. 19 „*Le Martyre de Saint Sébastien*“ / C. Debussy, Klavierauszug Durand Paris
- S. 20 Klavierkonzert Nr. 3 in c-Moll, op.26 / S. Prokofiev, Partitur B.&H. London
- S. 47 „*Japanisches Regenlied*“ / J. Marx, UE Wien
- S. 67 „*An einen Freund*“ / G. v. Einem, UE Wien
- S. 88, 90 „*Trois poésies de la lyrique japonaise*“ / I. Stravinsky, B.&H. New York

Danksagung

Zunächst gilt mein Dank Prof. Theophil Antonicek für die tatkräftige Unterstützung und Begleitung bei der Erstellung meiner Arbeit.

Auch möchte ich mich herzlich bei meinen Eltern, Freunden und Kollegen bedanken, die mir während der gesamten Arbeit mit Hinweisen und helfend zur Seite standen. Insbesondere bedanke ich mich für die vielen konstruktiven Kommentare, die die Qualität dieser Arbeit enorm steigerten und das oftmalige geduldige Korrekturlesen.

Nicht zuletzt gilt mein Dank meinem Gatten Yuji, ohne dessen moralische Unterstützung ich diese Arbeit niemals zu Ende gebracht hätte.

Ich möchte diese Diplomarbeit meinem Sohn Tomohiro widmen, der sich während der Schwangerschaft äußerst kooperativ und unterstützend verhalten hat.

Wien, im August 2010

Keiko Hasegawa

Keiko Hasegawa

„Japanischer Frühling“

Untersuchungen von Vertonungen japanischer Lyrik
in deutschen Nachdichtungen im 20. Jahrhundert

Abstract

Vom Ende des 19. bis Anfang des 20. Jh. erschienen im deutschsprachigen Raum einige Sammlungen der Nachdichtungen japanischer Lyrik. Diese Gedichte, vor allem die aus der Sammlung *„Japanischer Frühling“* von Hans Bethge weckten das Interesse der zeitgenössischen Komponisten und wurden am Beginn des 20. Jh. zahlreich vertont. Diese Vertonungen österreichischer Komponisten vorzustellen und zu erforschen sind die Ziele dieser Arbeit.

Im ersten Kapitel wird geklärt, nach welchen Kriterien die sieben Komponisten (Maria Bach, Gottfried von Einem, Wilhelm Kienzl, Joseph Marx, Igor Stravinsky Felix von Weingartner und Grete von Zieritz) zu diesem Thema ausgewählt wurden. Im zweiten und dritten Kapitel wurden die historischen Hintergründe dieser Zeit und die Beziehung zwischen Europa und Japan betrachtet. Nach der Einführung in die Grundlagen der japanischen Musik, Sprache und Strukturen japanischer Gedichte im dritten Kapitel, werden im vierten Kapitel bedeutende Gedichtsammlungen im Zusammenhang mit Bethges *„Japanischer Frühling“* vorgestellt.

Der Hauptteil der Arbeit beschäftigt sich insbesondere mit der musikalischen Analyse der japanischen Lieder und den historischen Hintergründen der japanischen Gedichtsammlung und Komponisten. Diese Punkte wurden im Kapitel fünf durch die Untersuchungen paralleler Vertonungen zwischen Komponisten intensiver analysiert und damit die Tendenzen, Besonderheiten und Unterschiede herauszufinden versucht. Bei den parallelen Nachdichtungen wurden die Interpretationsunterschiede zum Original linguistisch kritisch betrachtet. Teilweise wurden einige Lieder von japanischen Komponisten zum Vergleich herangezogen. Abschließend wurden die Kompositionen dahin betrachtet, wie weit die Einflüsse japanischer Musik und Kultur erkennbar sind.

CURRICULUM VITAE

Name: HASEGAWA
Vorname: Keiko
Geburtsdatum: 2. September, 1971
Geburtsort: Shiga, JAPAN

E-mail: keiko.hasegawa@univie.ac.at



Lebenslauf

Apr. 1987 - März 1990	Studium an der Omi Brotherhood High School in Shiga
Apr. 1990 - März 1994	Gesangstudium am Doshisha Women's College in Kyoto
März 1994	Diplom für Gesang und Musikpädagogik (Bachelor for Music)
Mai 1994 - Juni 1996	Nikkai Opernstudio in Osaka erfolgreich abgeschlossen
Juni 1996	Übersiedlung nach Wien
Okt. 1996 - Juni 1997	Gesangstudium am Schubert Konservatorium Wien
Okt. 1997 - Juni 2001	Kurzstudium an der Universität für Musik in Wien „Lied und Oratorium“ bei Prof. N. Shetler und KS. M. Lipovšek
Juni 2001	Diplom im Fach „Lied und Oratorium“
seit Mai 2001	Tätigkeit als Sängerin (Solo und Chor)
seit Feb. 2004	Japanisch-Sprachtrainerin an verschiedenen Instituten
seit März 2006	Magisterstudium im Fach Musikwissenschaft an der Uni Wien

Diplome

März 1994	Bachelor für Musik, Diplom für Gesang und Musikpädagogik in Japan
Juni 2001	Diplom an der Musikuniversität in Wien im Fach „Lied und Oratorium“
Januar 2004	Sprachdiplom ÖSD Mittelstufe

Wien, im August 2010

Keiko HASEGAWA