

## „Porträt der literarischen Form“ Rilkes „Cornet“ in der Vertonung von Frank Martin

von Thomas Seedorf, Freiburg i. Br.

Die erste Fassung der *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* entstand nach Rilkes eigenem Bericht in einer einzigen stürmischen Herbstnacht des Jahres 1899 in Berlin-Schmargendorf<sup>1</sup>. Für die Veröffentlichung in der Prager Zeitschrift *Deutsche Arbeit* im Jahr 1904 nahm der Dichter einige Veränderungen vor, seine endgültige Gestalt erhielt der Text schließlich 1906 für die Buchveröffentlichung in Rilkes damaligem Hausverlag Axel Juncker. Von Juncker übernahm der Insel-Verlag, in dem später fast alle weiteren Werke Rilkes erschienen, neben den Rechten an anderen Jugenddichtungen auch die am *Cornet*, und dieses Werk wurde von Anton Kippenberg, dem Direktor des Verlages und wichtigen Förderer des Dichters, dazu bestimmt, die *Insel-Bücherei* zu eröffnen, jene noch heute bestehende Buchreihe, die ausgewählte Literatur in bibliophiler Ausstattung zu wohlfeilen Preisen bietet. Durch dieses Insel-Bändchen, von dem in den frühen sechziger Jahren über eine Million Exemplare verkauft worden waren, erlebte der *Cornet* eine beispiellose Verbreitung und Popularisierung — nicht immer zu seinen Gunsten und schon gar nicht im Sinne des Dichters.

Als geradezu verhängnisvoll erwies sich etwa die Vereinnahmung durch die Wandervogelbewegung, die aus der Dichtung eine Verherrlichung des Schlachtentodes herauslas, eine Deutung, die Rilke stets zurückgewiesen hat. Nach dem Zweiten Weltkrieg, in einer Zeit, die der Literatur Rilkes und seiner Zeitgenossen ohnehin skeptisch gegenüberstand, war insbesondere der nunmehr ideologisch belastete *Cornet* eines der Werke, dem gegenüber sich etwa die Literaturwissenschaft weitgehend ablehnend verhielt, sofern man sich überhaupt mit ihm beschäftigte<sup>2</sup>. Die unverminderte Popularität der Dichtung mag diese Haltung noch verstärkt haben, galt doch lange als ausgemacht, daß vulgär und somit einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung unwert sein muß, was sich großer Beliebtheit erfreut.

Ein Wandel der Rilke-Rezeption zeichnete sich indessen seit Mitte der siebziger Jahre im Gefolge der Zentenarsfeier ab, ein Wandel, der dazu beigetragen hat, daß es allmählich möglich wird, einen unverstellten Blick auf Rilke und sein Werk und somit auch auf den *Cornet* und seine Rezeptionsgeschichte zu werfen. Als Zeichen dieser neuen Tendenz ist zu werten, daß 1974 im Suhrkamp-Verlag ein Band erschien, der

<sup>1</sup> „Der »Cornet« war das unvermutete Geschenk einer einzigen Nacht, einer Herbstnacht, in einem Zuge hingeschrieben bei zwei im Nachtwind wehenden Kerzen; das Hinziehen der Wolken über den Mond hat ihn verursacht, nachdem die stoffliche Veranlassung mir, einige Wochen vorher, durch die erste Bekanntschaft mit gewissen, durch Erbschaft an mich gelangten Familienpapieren, eingefloßt worden war“ — Brief Rilkes an Dr. Hermann Pongs vom 17. August 1924, zitiert nach: Rilke. *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Textfassungen und Dokumente*. Bearbeitet und hrsg. von Walter Simon, Frankfurt/M. 1974, S. 158.

<sup>2</sup> Vgl. die kontroversen Beiträge in: *Rilke? Kleine Hommage zum 100. Geburtstag*, zusammengetragen und veranstaltet von Heinz Ludwig Arnold, München 1975.

neben der kritischen Edition der drei Fassungen auch Dokumente zur Entstehungsgeschichte und wichtige Texte zur Wirkungsgeschichte vorlegt<sup>3</sup>.

★

Die heikle Popularität des *Cornet* spiegelte sich schon zu Lebzeiten des Dichters in den hohen Auflagezahlen des Insel-Bändchens, das während des Ersten Weltkrieges zudem in einer eigenen ‚Feldausgabe‘ erschien und die wilhelminische Jugend in die Schlachten begleitete. Sie zeigte sich aber auch in ungewöhnlich zahlreichen Übersetzungsversuchen, in Illustrationen und nicht zuletzt auch in einer Reihe von Vertonungen der Dichtung.

Rilke war dieser Ruhm seines Jugendwerks ähnlich unangenehm wie dem späten Goethe der seines *Werther*. Schon 1906, nur sieben Jahre nach der ersten Niederschrift, bemerkte Rilke, während er mit der Überarbeitung des *Cornet* für Juncker beschäftigt war, das Werk sei „so sehr Jugendarbeit und bedarf vieler Entschuldigungen“<sup>4</sup>. Und später konzidierte er lediglich, daß die „einzige Qualität“ des *Cornet* sei, daß er „voll jugendlicher Bewegung ist, von der ersten Zeile bis zur letzten [. . .]“<sup>5</sup>. Diese Haltung ist aus der Sicht des gereiften Rilke, der seine dichterische Erfüllung in den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* fand, wohl verständlich, nimmt sich doch der *Cornet* gegen die späteren, von einem geradezu skrupulösen Ästhetizismus erdachten Dichtungen in der Tat etwas unbehauen und urwüchsig aus. Neben vielen Details der Sprachbehandlung störte Rilke später vor allem das stilistische Changieren des Werks, sein Schwanken zwischen den literarischen Gattungen. Bei dem *Cornet* handelt es sich weder um ein Epos noch um eine Folge von aufeinander bezogenen Gedichten oder gar um dramatische Szenen en miniature, er trägt vielmehr von allen etwas in sich. Der befreundete Schriftsteller Arthur Holitscher bemängelte Rilke gegenüber „eine allzustarke Verinfusion“<sup>6</sup> in der Prosa des *Cornet*, und Rilke, dem das Werk schon seit längerem problematisch geworden war, gab ihm recht und unterstrich die Verwischung der Gattungsgrenzen als eklatanten Mangel der Dichtung<sup>7</sup>.

Hier ist nicht der Ort, die Frage nach der Berechtigung dieses Einwands und anderer Kritikpunkte zu beantworten. Von seiten der Literaturwissenschaft ist dies auf konträre Weise geschehen, wobei das Werk in den ersten Dezennien seiner Wirkungsgeschichte oftmals gegen seinen Autor verteidigt wurde<sup>8</sup>. Daß Rilkes distanzierendes Verhältnis zu seiner „Jugendarbeit“ sich aus seiner späteren Entwicklung als Dichter

<sup>3</sup> Vgl. Anmerkung 1.

<sup>4</sup> Brief Rilkes an Clara Rilke vom 25. Mai 1906, zitiert nach Simon, S. 84.

<sup>5</sup> Brief Rilkes an Amélie de Gamerra vom 22. Januar 1920, zitiert nach Simon, S. 149.

<sup>6</sup> Brief Arthur Holitschers an Rilke vom 27. Januar 1907, zitiert nach Simon, S. 95.

<sup>7</sup> Brief Rilkes an Holitscher vom 20. Juni 1907, zitiert nach Simon, S. 97.

<sup>8</sup> Vgl. Harry Manyc, *R. M. Rilke und seine „Weise von Liebe und Tod“ Versuch einer psychologisch-ästhetischen Literaturanalyse*, in: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 30 (1916), S. 417ff., auch in: Simon, S. 181ff.; Berthold Schulze, *Rilkes „Cornet“*, in: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur und für Pädagogik* 24 (1921), S. 170ff., auch in: Simon, S. 202ff.; Felix Wittmer, *Rilkes „Cornet“*, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 44 (1929), S. 911ff., auch in: Simon, S. 242ff.

verstehen läßt, ist offenkundig. Sein künstlerisches Ziel waren vollkommene Werke in den traditionellen Gattungen, wie das Ringen um die Prosa der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ebenso belegen wie die langwierige und quälende Entstehung der *Duineser Elegien*. Doch hat sich Rilke wohl auch der Überlegung verschlossen, daß das Verwischen der Grenzlinien zwischen den Gattungen nicht per se einen Makel darstellt, gehörten doch solche Grenzüberschreitungen sogar zu den herausragenden Merkmalen der Fin de siècle-Kunst, deren moribunder Atmosphäre der *Cornet* in vielem verpflichtet ist. Und wenn sich das Verhältnis der Gattungsmerkmale zueinander im Sinn einer inhaltlich-poetologischen Dramaturgie der expressiven Verdichtung darstellen läßt, wie Fritz Schwiefert es bereits 1912 unternahm<sup>9</sup>, so kann auch von Willkür und bloßer Nichtbeherrschung der künstlerischen Mittel nicht ohne weiteres die Rede sein. Immerhin hatte Rilke das Werk noch einmal „Ton für Ton überprüft bis in jeden Nachklang hinein“<sup>10</sup>, bevor er es Juncker zum Druck übergab, und ein Vergleich der drei Fassungen zeigt, wie sehr sich Rilke bei seinen Überarbeitungen um dichterische Sublimierung bemühte. Aber schon von der ersten Fassung an zeichnet sich die Dichtung durch eine sprachliche Suggestivkraft aus, die alle Nuancen von intimer Innerlichkeit bis zur äußersten Dramatik durchmißt, ohne indessen jemals zu jener am Rande des Unsagbaren beheimateten Esoterik zu tendieren, die für den späten Rilke so typisch ist. Und der Erfolg des *Cornet* beruht wohl gerade auf dieser Mischung aus Sprachmagie und einer sich nicht nach außen verschließenden inhaltlichen Faßlichkeit, die das Werk schon früh zu einem „Paradestück“<sup>11</sup> für Rezitatoren werden ließen.

Von der reinen Rezitation war es nur ein kurzer Weg zum Melodram, der Deklamation mit Klavierbegleitung. Bereits 1914 vertonte Casimir von Pászthory, ein österreichischer Komponist ungarischer Herkunft, den *Cornet* in melodramatischer Art<sup>12</sup>. Maßgeblichen Anteil an der raschen Verbreitung dieser Komposition hatte Magda von Hattingberg, eine Pianistin, die zu den zahlreichen Frauen gehörte, die Rilke umschwärmten. Sie hatte sich den Vortrag dieses Melodrams zur persönlichen Aufgabe gemacht<sup>13</sup>, sehr zum Verdruß Rilkes, der das Unternehmen zunächst tolerierte, später aber nur noch mit Unmut kommentierte. In einem Brief an Kippenberg heißt es:

„Daß der »Cornet« nun noch melodramatisch herumkomme (nachdem er seine sonstige, unbegleitete Bewegung schon fast auf die Spitze getrieben hat), kann mir nicht allzu lieb sein, er sinkt damit in eine zwiespältige und zweideutige Kunstgattung, die ich für keine ganze, ehrliche halte, und nimmt, halb gelöst in seiner Musik, ein etwas zu flüssiges Entgegenkommen an, als gelüste ihn nach immer noch mehr Popularität. Es bereitet mir einen leichten Schmerz, ihn so leutselig zu sehen [. . .]“<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Fritz Schwiefert, *Rainer Maria Rilke*, Diss. phil. Freiburg i. Br. 1912 (Druckfassung: Straßburg 1913); die relevanten Passagen finden sich bei Simon, S. 177ff.

<sup>10</sup> Brief Rilkes an Gudrun Baronin Uexküll vom 24. Mai 1906, zitiert nach Simon, S. 84.

<sup>11</sup> Vgl. Anselm Salzer, *Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Bd. 4, 2, Regensburg 2. Aufl. 1931, S. 1702, zitiert nach Simon, S. 264.

<sup>12</sup> *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Dichtung von Rainer Maria Rilke. Musik von Casimir von Pászthory*, Leipzig, Kistner & Siegel o. J. [1914].

<sup>13</sup> Zu Magda von Hattingberg vgl. Donald A. Prater, *Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 1989.

<sup>14</sup> Brief Rilkes an Anton Kippenberg vom 11. März 1915, zitiert nach Simon, S. 130.

Auch Kippenberg sah in den melodramatischen Darbietungen des *Cornet* eine gewisse Gefahr:

„Melodramatische Musik ist mehr oder weniger auf sentimentale Texte eingestellt, und wo sie andere nimmt, wie Ihren *Cornet*, macht sie sie sentimental“<sup>15</sup>.

Von Ausnahmen wie Richard Strauss' *Enoch Arden*, Max von Schillings *Hexenlied* oder gar Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* abgesehen, war die Gattung des Melodrams im frühen 20. Jahrhundert zu einem Betätigungsfeld von Komponisten zweiten oder dritten Ranges geworden, zu denen auch Pászthory gezählt werden muß<sup>16</sup>. Seine Komposition ist oftmals grell plakativ und bedient sich unreflektiert der Tonfälle der Oper, zumal jener veristischer Art, und prägt so den Gehalt der Dichtung durch ihre illustrative Veräußerlichung maßgeblich um. Rilke selbst, der Pászthory Musik „schöne und rein bewegte Momente“<sup>17</sup> keineswegs absprach, kritisierte vor allem die für die Vertonung gewählte Gattung des Melodrams mit ihrem „Nebeneinander von Musik und Wort“<sup>18</sup> — ein Einwand, den er später immer wieder erhob und sich aus seinem schon erwähnten Bemühen um die Reinheit der Gattungen gleichsam von selbst versteht.

Pászthorys Melodram fand indessen weite Beachtung, schon 1929 bediente sich Felix Wittmer in seiner Analyse der Dichtung dieser Komposition, um mit ihrer Hilfe deren „musikalische Struktur“ zu veranschaulichen<sup>19</sup>. Es blieb jedoch nicht bei dieser einen Vertonung. *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* gehörte vielmehr zu den häufig vertonten bzw. mit Musik versehenen Werken des Dichters, wie Fritz Kunles *Bibliographie der Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes* zu entnehmen ist<sup>20</sup>. Auf Pászthory folgte 1918 Max von Schillings, offenbar gleichfalls mit einem Melodram, das jedoch ebenso verschollen ist wie eine symphonische Dichtung nach Rilkes *Cornet*, die Kurt Weill 1919 komponierte<sup>21</sup>. Rilkes Kommentar zu dieser neuerlichen Musikalisierung war, wie zu erwarten, ein „wehe, wehe“<sup>22</sup>. Die Reihe der Vertonungen wurde schon bald fortgesetzt durch Paul von Klenau, einem dänischen Komponisten, der nach dem Ersten Weltkrieg eine Zeitlang Schüler Schönbergs war, für dessen Werk er sich im übrigen als Dirigent einsetzte. Klenaus Komposition des *Cornet* für Bariton-Solo, Chor und Orchester<sup>23</sup> ist dementsprechend stark vom Wiener Expressionismus beeinflusst und stellt geradezu das Gegenteil von Pászthorys Werk dar, insofern in ihr ein Zug ins Gigantische jede Sentimentalität verhindert.

<sup>15</sup> Brief Kippenbergs an Rilke vom 18. März 1915, zitiert nach Simon, S. 131

<sup>16</sup> Vgl. Rudolf Stephan, *Zur jüngsten Geschichte des Melodrams*, in: *AfMw* 18 (1960), S. 183ff.

<sup>17</sup> Brief Rilkes an Anna Freifrau von Münchhausen vom 4. Februar 1915, zitiert nach Simon, S. 124.

<sup>18</sup> Ebda.

<sup>19</sup> Vgl. Anmerkung 8.

<sup>20</sup> *Bibliographie der Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes*. Zusammenestellt von Fritz Kunle, Kehl am Rhein 1980.

<sup>21</sup> v. Schillings' Werk, offenbar ein Orchestermelodram nach Art des *Hexenlieds*, wurde am 21. November 1918 uraufgeführt, ist aber verschollen; vgl. Simon, S. 144. Zu Weill vgl. Kim H. Kowalke, *Weill in Europe*, Ann Arbor 1979 (= *Studies in Musicology* 14), S. 20f.; Ronald Sander, *Kurt Weill*, München 1980, S. 35.

<sup>22</sup> Brief Rilkes an Kippenberg vom 2. Oktober 1918, zitiert nach Simon, S. 144.

<sup>23</sup> Paul von Klenau, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke von Rainer Maria Rilke für Bariton-Solo, Chor und Orchester*, Wien/Leipzig, Universal Edition 1921.

Rilkes Urteil über dieses beachtliche Werk ist nicht dokumentiert, überzeugt hat es ihn sicherlich — aus prinzipiellen Gründen — nicht. Als ihn kurz vor seinem Tod ein Brief des tschechischen Komponisten Hans Krása erreichte, in dem dieser ihn um die Publikationserlaubnis für seine eigene *Cornet*-Komposition bittet, verlieh Rilke seinem Verdruß ein letztes Mal Ausdruck. In einem Brief an Kippenberg heißt es: „Sie wissen, wie wenig Rührung im empfinde über diese Zutunlichkeit der Musik zu meinen, sich selbst genügenden Anlässen“<sup>24</sup>.

In Rilkes dichterischem Denken hatte Musik, sofern sie nicht in seiner Dichtung aufgehoben ist, sondern von außen an sie herangetragen wurde, keinen Raum. „[...] wenn Sie ihn [den *Cornet*] lesen hat er auch Musik, eine, die mir ganz anders lieb war, als jene, nach der man ihn nun [...] in den Städten tanzen läßt“<sup>25</sup>, schreibt Rilke 1915 an eine Bekannte. Immer wieder verwiesen der Dichter selbst und seine zahlreichen Interpreten auf die eigene ‚Musikalität‘ seiner Dichtung<sup>26</sup>, die eine Vertonung im Grunde ausschließe, da sie stets die Gefahr einer Verzerrung oder Überlagerung der dichterischen Intention oder bestenfalls die der unsinnigen Tautologie in sich berge. Es fehlt bekanntlich auch nicht an Ansätzen, das Phänomen der ‚Wort-Musik‘ über das rein Metaphorische hinaus zu erläutern und Analogien zwischen dichterischer Sprachbehandlung und musikalischen Phänomenen aufzuzeigen<sup>27</sup>, ohne daß es jedoch bisher überzeugend gelungen wäre, allgemeingültige Kriterien dafür zu benennen, ob ein Text sinnvoll vertont werden kann oder nicht.

In krassem Widerspruch zur Empfindlichkeit Rilkes, der im übrigen von Musik nicht sehr viel verstand und sich einmal selbst seines musikalischen „Analphabetismus“<sup>28</sup> zieh, steht die große Zahl von Rilke-Vertonungen, die in Kunles Bibliographie verzeichnet sind und Rilke als einen der am häufigsten komponierten Lyriker des 20. Jahrhunderts ausweisen. Mag man sich auch fragen, was Komponisten an der späten Lyrik Rilkes zur Komposition reizte, so kann die große Zahl der *Cornet*-Kompositionen kaum überraschen. War die Popularität der Dichtung ein möglicher äußerer Impuls, so bot die dichterische Struktur des Werks, die ja gerade nicht von einer hermetischen Poesie bestimmt ist, vielerlei Ansatzpunkte, die sich die Komponisten jeweils individuell zunutze machten. Der Erzählgestus etwa inspirierte die Melodram-Fassungen, aus der *Fin de siècle*-Stimmung gewann von Klenau seinen expressionistischen Ton, die „Versinfusion“ der Prosa veranlaßte Hermann Reutter<sup>29</sup> zu einem Liederzyklus, dem allerdings nur ein kleiner Teil des Gesamttextes zugrundeliegt, und die latente Dramatik der Dichtung schließlich gab Siegfried Matthus den Anstoß zu

<sup>24</sup> Brief Rilkes an Kippenberg vom 31. März 1926, zitiert nach Simon, S. 165.

<sup>25</sup> Brief Rilkes an Marianne Gilbert vom 22. April 1915, zitiert nach Simon, S. 132f.

<sup>26</sup> Vgl. vor allem Clara Mägr, *Rainer Maria Rilke und die Musik*, Wien 1960; Leopold Spitzer, *Das Harmonikale in der Musikanschauung Rainer Maria Rilkes*, Wien 1974 (= *Beiträge zur harmonikalen Grundlagenforschung* 6); Albrecht Riethmüller, *Rilkes Gedicht ‚Gong‘ An den Grenzen von Musik und Sprache*, in: *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, hrsg. von Günter Schnitzler, Stuttgart 1979, S. 194ff.

<sup>27</sup> Vgl. Albert Hellmich, *Klang und Erlösung. Das Problem musikalischer Strukturen in der Lyrik Georg Trakls*, Salzburg 1971 (= *Trakl-Studien* 8).

<sup>28</sup> Brief Rilkes an Alexander Fürst von Thurn und Taxis vom 25. November 1912, zitiert nach Spitzer, S. 8.

<sup>29</sup> Hermann Reutter, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke nach Texten von Rainer Maria Rilke für mittlere Stimme und Klavier* Opus 31, Mainz, Schott 1947



seiner ‚Opernvision‘<sup>30</sup>, der bislang letzten Fassung des Stoffes. Im Rahmen einer noch zu schreibenden Geschichte der Vertonungen von Rilkes *Cornet* nimmt diejenige Frank Martins jedoch einen besonderen Platz ein, da in ihr ein kreativer Respekt vor dem Werk des anderen zu einer kompositorischen Annäherung an die Dichtung führte, in der deren Wesen bewahrt blieb<sup>31</sup>.

★

Über die Hintergründe seines Werks, an dem Martin in den Jahren 1942/43 arbeitete, hat der Komponist in einem Aufsatz ausführlich berichtet. Martin war auf der Suche nach einer Reihe von Gedichten, die sich als Textgrundlage eines Liederzyklus eigneten. Auf Rilkes *Cornet* wurde er durch seine Frau Maria aufmerksam gemacht. Für sie war Deutsch zweite Muttersprache, und sie besaß das Werk, das Martin bis dahin nicht kannte, in der berühmten Insel-Ausgabe.

„Schon beim ersten Lesen fand ich den Text wunderschön, aber für meinen Zweck recht wenig geeignet. Zwar fand ich da eine Folge von kurzen Gedichten, aber über zwanzig an der Zahl, also für meinen Liederzyklus zu viele. Aber dennoch wollte mir dieses Werk nicht mehr aus dem Sinn. So mußte ich denn auf meinen Liederzyklus verzichten und ein größeres, umfangreicheres Werk beginnen, das nun notwendigerweise eine Orchesterbegleitung verlangt. Der Stoff selbst schien mir die Verwendung eines Chors auszuschließen, und so blieb ich meiner ersten Idee treu, das Ganze für eine Singstimme allein zu schreiben. Ich wollte damit der Interpretation eine vollkommene Einheitlichkeit verleihen und dem Werk Rilkes den Charakter einer Erzählung erhalten, den Charakter einer *Chanson de geste*, die ein *Trouvère* rezitiert. Auf diese Weise konnte ich das dramatische Gefühl vermeiden, das ein Wechselgespräch mehrerer Singstimmen unfehlbar hervorgerufen muß. Die Aussicht, Elisabeth Gehri als Sängerin, als Interpretin des Werkes zu gewinnen, ließ mich diesen Weg endgültig einschlagen. Als ich dann noch der Mitarbeit Paul Sachers und seines Kammerorchesters sicher war, fand sich meine Komposition äußerlich bestimmt. Meine ganze Arbeit ruhte also zwischen den beiden Polen: der Stimme der Elisabeth Gehri und einem kleinen Streichorchester, das um einige Blasinstrumente, ein Klavier und eine Harfe bereichert ist. Dieses kurze epische Gedicht besteht aus rund zwanzig Gesängen, von denen jeder seine eigene Farbe, seinen besonderen Rhythmus hat. Er bewahrt sogar in der Schilderung der brutalen Roheiten des Krieges eine unglaubliche Sensibilität. Diese Sensibilität ist so überfeinert, daß ich mich oft fragte, ob die Musik überhaupt fähig sei, allen Schwingungen des Rilkeschen Gedankens und der zarten Linie seines Ausdrucks zu folgen. Ich habe mich nach Kräften bemüht, mich an die Dichtung

<sup>30</sup> Matthus' Werk entstand 1983 und wurde am 16. Februar 1985 an der Semperoper in Dresden uraufgeführt. Vgl. Siegfried Matthus im Gespräch mit Ulrike Liedtke, in: *Musik für die Oper? Mit Komponisten im Gespräch*, Berlin 1990, S. 132ff.

<sup>31</sup> Neben den bereits genannten Vertonungen und derjenigen Martins verzeichnet Kunles Bibliographie noch folgende Werke: Will Eisenmann, *La Chanson d'Amour/Die Weise von Liebe/et de Mort/und Tod/du Cornette/des Cornets/Christoph Rilke par Rainer Maria Rilke. Composé pour chœur parlé et petit orchestre*, Wien/Zürich/Mailand, Ars Viva Verlag 1950; Henri Sauguet, *Le Cornette*, Kantate für Baß und Orchester, Manuskript o. O. 1951; Antoine Tisné, *Chant de l'Amour et de la Mort. Suite pour Orchestre d'après la Ballade de R. M. Rilke*, Paris, Editions Françaises de Musique 1962.

anzulehnen, und beständig versucht, eine musikalische Form zu erreichen, die das Porträt der literarischen Form sein würde“<sup>32</sup>.

Martins Vertonung von Rilkes *Cornet* ist kaum angemessen zu würdigen ohne einen Blick auf ihr kompositorisches Umfeld<sup>33</sup>. Sie setzt die Linie fort, die mit dem Kammeroratorium *Le vin herbé* (1938/1941), Martins entscheidendem Durchbruch als Komponist, begann und nach dem *Cornet* in den *6 Monologen aus Jedermann* für Bariton und Klavier (1943) ihre Fortsetzung fand. Mit *Le vin herbé* ist die *Cornet*-Komposition auf verschiedenen Ebenen eng verbunden, deren wichtigste wohl der beiden Werken eigene epische Charakter ist. Martin hat dies durch den Vergleich mit einer *Chanson de geste* unterstrichen, eine Charakterisierung, die auch auf seine Gestaltung der mittelalterlichen Tristan-Geschichte in *Le vin herbé* zutrifft. Gemeinsam ist allen drei genannten Werken, daß es sich bei ihnen um Vokalwerke und damit um textgebundene Musik handelt. Martin hat verschiedentlich auf die Bedeutung von Texten für sein Komponieren hingewiesen. Zum einen diente ihm Dichtung als Inspirationshilfe, als kreativer Impuls gewissermaßen, zum anderen sah er im Text eine vermittelnde Instanz zwischen avancierter Musik und dem Publikum<sup>34</sup>, dem gegenüber Martin sich zu Verständlichkeit verpflichtet fühlte, wenn auch in ganz anderer Weise als etwa Richard Strauss<sup>35</sup>, dessen letzte Werke ja in zeitlicher Nähe entstanden.

Im Gegensatz zu Strauss reflektierte Martin die kompositorischen Entwicklungen seiner Zeit, ohne sich jedoch einer Richtung zu verschreiben, weder dem Neoklassizismus noch der dodekaphonen Schreibweise. Mit dieser, insbesondere mit dem Werk Schönbergs, hatte Martin sich seit den frühen dreißiger Jahren auseinandergesetzt<sup>36</sup>. Angeregt hatte ihn offenbar ein Vortrag des mit ihm eng vertrauten Dirigenten Ernest Ansermet, der indessen ein vehementer Gegner der Dodekaphonie war, da er davon überzeugt war, daß die Tonalität zu den unumstößlichen Wurzeln der Musik gehörte. Ähnliche Vorbehalte lassen auch Martins Äußerungen über Schönberg erkennen, ohne daß Martin dessen Musik aber grundsätzlich ablehnte.

In ihrer rigoros-dogmatischen Anwendung, so Martin in seinem Aufsatz *Schönberg et nous* aus dem Jahr 1947, schränke die Lehre Schönbergs die Freiheit des Komponisten ungebührlich ein. Eine große Gefahr bestehe darin, daß man sich beim Komponieren dem Gefühl der Sicherheit überlasse, welches das strenge Regelwerk suggeriere,

<sup>32</sup> Frank Martin, *Warum ich Rilkes „Cornet“ vertont habe*, in: *DU/Schweizerische Monatsschrift* 4 (1944), Nr. 2, S. 52ff, zitiert nach Simon, S. 307f. Sacher unterstützte Martin, indem er das Werk als Auftragskomposition bei ihm bestellte und die Aufführung mit dem Basler Kammerorchester zusagte. Bei der Uraufführung am 9. Februar 1945 sang Elsa Cavelti den Solopart für die schwer erkrankte Elisabeth Gehri.

<sup>33</sup> Zum folgenden vgl. Bernhard Billeter, *Frank Martin. Ein Außenseiter der neuen Musik*, Frauenfeld/Stuttgart 1970.

<sup>34</sup> Vgl. Fr. Martin, *Le compositeur et l'opinion publique*, in: *Un compositeur médite sur son art. Écrits et pensées recueillis par sa femme*, Neuchâtel 1977, S. 172ff.

<sup>35</sup> Vgl. Richard Strauss, *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?*, in: *Dokumente*, hrsg. von Ernst Krause, Leipzig 1980, S. 82ff.

<sup>36</sup> Vgl. Billeter, Giselher Schubert, *Frank Martin: Violinkonzert*, in: *Melos* 48 (1986), H. 4, vor allem S. 25; André Baltensperger, *Fragen des Métiers bei Frank Martin. Untersuchungen zu den Skizzen des Violinkonzerts*, in: *Quellenstudien I. Gustav Mahler — Igor Strawinsky — Anton Webern — Frank Martin*, hrsg. von Hans Oesch, Winterthur 1991 (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 2), S. 157ff.

und diese Gefahr sei im Grunde mit jener zu vergleichen, der ein „artiste académique“ ausgesetzt sei, der sich beim Komponieren allein auf den traditionellen Regelkanon verläßt. Trotzdem habe Schönberg einen wichtigen Beitrag für die Musik geleistet.

„C'est ainsi que les règles établies par Schönberg peuvent enrichir notre écriture musicale en rendant notre sensibilité plus aiguë. Cette technique parlera alors une autre langue que celle de son initiateur, chacun la façonnera selon son tempérament. Car il faut prendre ces règles pour ce qu'elles sont: une difficulté de plus à ajouter à toutes celles que comporte la composition, quelque chose comme ces cadres que se donnent les joueurs de billard trop habiles pour jouer la partie ordinaire. Encore faut-il garder, vis-à-vis d'elles, sa pleine liberté d'action, se réserver le droit d'en violer tout ou partie, dès que l'esprit l'exige“<sup>37</sup>.

Was Martin also faszinierte, war die Möglichkeit, sich durch eine Reihenanzordnung des chromatischen Totals selber Grenzen zu ziehen, die der schöpferischen Arbeit eine Richtung zu geben vermögen, zugleich aber wollte er seine Entscheidungsfreiheit als Komponist durch eine zu strenge Determinierung des Materials nicht grundsätzlich einschränken lassen — was Schönberg im übrigen auch nicht wollte —, vor allem aber war er nicht bereit, die Verbindung zur Tonalität aufzugeben, die für ihn (wie für Ansermet) unantastbar war. Ansermet war es, der Martins eigenwilligen Gebrauch der Zwölftontechnik auf die vielleicht kürzeste Formel brachte:

„[. . .] wenn er auch die Reihe im melodischen Verlauf verwendet, so beläßt er in seiner Musik doch die Funktion des Basses, den er ähnlich wie Bach in den Reziativen seiner Kantaten behandelt, in denen über einem gegebenen Baß alle möglichen Klänge erscheinen können [. . .] Er benutzt also diese Technik nicht im vertikalen Klangaufbau und hält an der tonalen Harmonik fest“<sup>38</sup>.

Dieses Verfahren einer melodischen Zwölftönigkeit mit tonaler gebundener Harmonik erprobte Martin in mehreren Werken der dreißiger Jahre, in keinem jedoch so intensiv wie in *Le vin herbé*, dessen glühende Expressivität sich diesem Martinschen „style chromatique“<sup>39</sup> verdankt. *Le vin herbé* markiert zugleich einen Kulminationspunkt in Martins Bemühungen, nach dem anfänglichen Anknüpfen an die musikalische Sprache der französischen Moderne um 1900 und einer Phase stark modal geprägter Werke zu einer farbigeren Harmonik zu gelangen, deren Grundlage die chromatische Tonleiter darstellt. In den Werken nach dem Oratorium ist der Gebrauch der Reihentechnik zwar noch zu beobachten, er ist jedoch nicht mehr so exzessiv, sondern wird als ein kompositorisches Verfahren neben anderen Techniken eingesetzt, als „Bereicherung“ einer komplexen musikalischen Sprache. Das gilt auch bzw. gerade für den *Cornet*, dessen Beginn Kurt von Fischer<sup>40</sup> als Muster der Martinschen Reihenbildung analysiert hat.

<sup>37</sup> Frank Martin, *Schönberg et nous*, in: *Compositeur*, S. 110f.

<sup>38</sup> Ernest Ansermet/Jean-Claude Piquet, *Gespräche über Musik*, München 1973, S. 20.

<sup>39</sup> Bernhard Billeter, *Die Harmonik bei Frank Martin*, Bern 1971 (= *Publikationen der Schweizer Musikforschenden Gesellschaft* II, 23), S. 90.

<sup>40</sup> Kurt von Fischer, *Frank Martin: Überblick über Werk und Stil*, in: *SMZ* 91 (1951), S. 94f.



**Lento**  $\text{♩} = 56$   
*mezza voce* ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨

Rei-ten, rei-ten, rei-ten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag.

Rei-ten, rei-ten, rei-ten, und der Mut ist so mü-de ge - wor-den und die

Sehn-sucht so groß.

Klarinette *p dolce*

Fagott

Notenbeispiel 1: Abschnitt 1, Beginn

Zu Recht macht von Fischer darauf aufmerksam, daß die hier exponierte Reihe „nicht nur linear-melodisch, sondern in höchstem Maße auch harmonisch“<sup>41</sup> wirkt, wie aus den Dreiklangsgruppierungen *cis'-a'-e'* (= A-dur) und *a'-f'-c'* (= F-dur) zu erkennen ist. Eine Lizenz, die der Komponist sich zugesteht, ist die Wiederholung eines Tons, bevor alle zwölf Töne einmal erklingen sind. Es handelt sich um das *b'* in Takt 10, das Teil einer sequenzierten Wiederholung der ersten drei Takte ist. Das Bedürfnis nach einer melodisch sinnvollen Gestaltung dominiert über die Regelerfüllung, und damit ist zugleich ein kompositorisches Programm formuliert, das für das ganze Werk verbindlich bleibt und sich aus der von Martin proklamierten Handlungsfreiheit des Komponisten ableiten läßt, eine Auffassung vom Komponieren im übrigen, die an die Kompositionsästhetik Schönbergs in dessen freiatonaler Phase erinnert.

Die Erwartung jedoch, daß das gesamte Werk in dieser frei gehandhabten Dodekaphonie komponiert sei, wird durch genaueres Betrachten nicht bestätigt, vielmehr konstituiert sich das Werk durch das ständige Abweichen von diesem Prinzip, das wiederum eine kompositorische Strategie zur Individualisierung der einzelnen Teile des Werkes darstellt. Die Harmonik des achten Abschnitts<sup>42</sup> etwa ist in ganz anderer Weise aus dem chromatischen Total abgeleitet.

<sup>41</sup> Ebda., S. 95.

<sup>42</sup> Martin untergliedert sein Werk analog zur Dichtung in durchnummerierte Stücke, die im folgenden ‚Abschnitt‘ genannt werden.

**Andante con Moto**  
♩ = 100

a) b)

Notenbeispiel 2: Abschnitt 8, a) Beginn, b) Ziffer 1

Der erste Takt exponiert ein Zwölftonfeld, das akkordisch strukturiert ist, bei Ziffer 1 dagegen sind die zwölf Töne der chromatischen Skala zu einem melodischen Motiv aufgefächert, das aber, typisch für Martin, deutlich erkennbar an einen Zentralton (*h*) gebunden ist. Hier erscheint Zwölftönigkeit in vergleichsweise rigoroser Form, aber nur hier, in einem Abschnitt, der vom Text her dem Expressionismus nahe steht<sup>43</sup>.

Ganz anders ist dagegen die harmonische Organisation des zweiten Abschnitts, dessen harmonischer Rahmen von der Akkordfolge *H*-dur — *F*-dur und deren Umkehrung gebildet wird. Aus dem Tritonusverhältnis dieser Akkorde, das als verfremdetes Tonika-Dominant-Verhältnis interpretiert werden könnte<sup>44</sup>, entwickelte Martin die wesentlichen Motive dieses Abschnitts, deren Rahmenintervall jeweils ein Tritonus darstellt. Harmonik und Melodik entwickeln sich hier also nicht aus dem chromatischen Total, das Martin eine Möglichkeit und keine Verpflichtung ist.

**Allegretto** ♩ = 100

a) b)

Notenbeispiel 3: Abschnitt 2, a) Beginn, b) 3 Takte vor Ziffer 1

<sup>43</sup> Die von Martin stammende Überschrift „Der Schrei“ unterstreicht den expressionistischen Charakter zusätzlich. Zur Verwendung des chromatischen Totals im neunten Abschnitt (*Der Brief*) vgl. Harald Kaufmann, *Frank Martins Cornet schreibt einen Brief*, in: *Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik*, hrsg. von Werner Grünzweig und Gottfried Krieger, Hofheim 1993, S. 104ff.

<sup>44</sup> Anton Weber und Alban Berg verwendeten in der Frühzeit des dodekaphonen Komponierens den Terminus „Dominant-Form“ für die Tritonustransposition der Reihe. Vgl. Hans Oesch, *Webern und das SATOR-Palindrom*, in: *Quellenstudien I. Gustav Mahler — Igor Strawinsky — Anton Webern — Frank Martin*, hrsg. v. Hans Oesch, Winterthur 1991 (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 2*), S. 101ff, vor allem S. 116.

Martins Entscheidung für Rilkes Dichtung war eine Entscheidung gegen den ursprünglichen Plan eines Liederzyklus. Was für eine Art von Werk aber ist Martins *Cornet*? Die Zuordnung zu nur einer Gattung ist genau so unmöglich wie bei Rilkes Dichtung, und Martin selbst verzichtet bezeichnenderweise auf jede Gattungsbezeichnung und gab seiner Komposition den Titel *Die Weise von Liebe und Tod des Cornet Christoph Rilke. Nach dem Gedicht von Rainer Maria Rilke für tiefe Stimme und Kammerorchester*<sup>45</sup>. Am ehesten erinnert das Werk wohl an die Gattung des Orchestergesangs, die ihre Blütezeit im frühen 20. Jahrhundert erlebte<sup>46</sup>. Doch über die Besetzung (Singstimme plus Orchester bzw. Instrumentalensemble) hinaus lassen sich im Grunde kaum Gemeinsamkeiten aufweisen. Martins Gesänge sind keine Lieder, und seinem Werk liegen Texte zugrunde, die zwar „versinfiziert“ sind, zum größten Teil aber unrhythmische Prosa darstellen, was Konsequenzen für die Komposition hatte; zudem fehlt ihnen ein spezifischer melodischer Gestus, der noch in den deklamatorischsten Liedern etwa Hugo Wolfs die Zugehörigkeit zur Gattung des Liedes gewährleisten. Martins Ansatz ist ein anderer, wie schon sein Vergleich mit der *Chanson de geste* erkennen läßt. Ihm geht es um den Erzählcharakter der Dichtung, den er in seiner Komposition erhalten möchte. Für die Konzeption des Werkes hatte dies zur Folge, daß Martin den Gesangspart fast ausnahmslos syllabisch gestaltete und seinen Rhythmus ganz aus der Deklamation entwickelte. Daß ihm, der der deutschen Sprache nicht mächtig war, dies fast durchweg ausgezeichnet gelang, verdankte Martin der Zusammenarbeit mit seiner Frau, die ihm den Text vorsprach und übersetzte und auch die bereits komponierten Teile im Hinblick auf die Deklamation überprüfte<sup>47</sup>.

Programmatisch für diesen Ansatz ist der Beginn des Werkes, der der Solistin allein überlassen ist. Anders als etwa Pászthory und von Klenau, die zunächst mittels Klavier- bzw. Orchestervorspiel ein musikalisches Ambiente schaffen, bevor der Text einsetzt, läßt Martin die Dichtung als unbegleitete ‚Weise‘ in mittelalterlichen Sinn beginnen (vgl. Notenbeispiel 1). Von einer zusammenhängenden Melodie ist hier kaum zu sprechen, eher von einem taktweisen musikalischen Rezitieren, das gleichwohl nicht zusammenhangslos ist. Eine Kohärenz übergeordneter Art schafft die schon besprochene Zwölftönigkeit, strukturell bedeutsam ist aber auch der melodische Neuanfang in den Takten 8 bis 10, in denen Martin den Beginn sequenziert wiederholt. Andere für den Zusammenhang verantwortliche Elemente sind die tonalen Implikationen des diastematischen Verlaufs. Kurt von Fischer hat das *ais* des ersten Taktes als Leitton zum *h* des zweiten Taktes gedeutet und dieses wiederum als Tonika des ersten Abschnitts (und im übrigen des ganzen Werkes) erkannt<sup>48</sup>. In der Tonfolge *a'-f'-c'* (Takt 11 und 12) ist der *F*-dur-Akkord vorbereitet, mit dem, nach Hinzutreten von Klarinette und Fagott, die erste Gesangsphrase einen Abschluß findet.

<sup>45</sup> Das Werk ist 1944 bei der Universal Edition Wien erschienen. Die Notenbeispiele folgen dem Klavierauszug (UE 11491), der ein Faksimile von Martins Handschrift darstellt.

<sup>46</sup> Vgl. Hermann Danuser, *Der Orchestergesang des Fin de siècle*, in: *Mf* 30 (1977), S. 425ff; Elisabeth Schmierer, *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*, Kassel 1991 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 38). Eine gewisse Verwandtschaft mit Martins *Cornet* zeigen Othmar Schoecks große Liederzyklen mit Orchester *Elegie* op. 26 (1922/23) und *Lebendig begraben* op. 40 (1926).

<sup>47</sup> Für diesen Hinweis danke ich Frau Maria Martin sehr herzlich.

<sup>48</sup> v. Fischer, S. 95.

Martin behält den hier angeschlagenen Erzählgestus bei, auch die Verwendung kleiner Intervallschritte — wie die Syllabik ein Charakteristikum seines Vokalstils — prägen weiterhin die Gestaltung der Gesangsstimme. Um aber der Gefahr der Monotonie zu entgehen, der ein fast einstündiges Werk durch die Beibehaltung des rezitativen Gestus ausgesetzt ist, hat Martin eine Fülle von Variationsmöglichkeiten im Zusammenspiel von Solisten und Orchester entwickelt. So ist beispielsweise der siebte Abschnitt, die Szene vor dem „großen General Spork“, fast vollständig bestimmt von einer Klangflächenstruktur, deren harmonisches Charakteristikum ein Akkord aus Quinte, großer Septime und Oktave darstellt. Martin verwendet diesen Akkord in verschiedenen Transpositionen sowie in unterschiedlichen rhythmischen Gestalten, dazu deklamiert die Sängerin gleichsam wie in einem opernhafte *Accompagnato-Rezitativ*.

Molto Largo  $\text{♩} = 36$

Endlich vor Spork. Neben seinem Schimmel ragt der Graf.

*f* — *mf*

Notenbeispiel 4: Abschnitt 7, Beginn

Die strukturelle Dominanz der gesungenen Sprache ist hier eindeutig. Ganz anders verhält es sich dagegen im neunzehnten Abschnitt, in dem das Erwachen des Cornets aus der Liebesversunkenheit und der Brand des Schlosses geschildert werden. Hier dominiert ein motivisch durchstrukturierter Orchestersatz, der den Gehalt der Dichtung, die erregte Atmosphäre mit den hektischen Rufen, aufgreift und auch vor ton-

Allegro Molto  $\text{♩} = 152$

Ist das der Mor - gen?

*p* *mf* *crescendo*

Notenbeispiel 5: Abschnitt 19, Beginn

malerischen Ausbrüchen (Hornsignale, Trommelwirbel) nicht Halt macht. Nach Art des Musikdramas Wagnerscher Provenienz ist die Singstimme in den Orchestersatz integriert, tritt also nicht führend hervor.

Nur ein einziges Mal verläßt Martin den rezitierenden Tonfall, und das nur, weil der Text es zwingend suggeriert. Im vierten Abschnitt geht die Deklamation bei der Stelle „Und das ist ein altes trauriges Lied, das zu Hause die Mädchen auf den Feldern singen“ in eine zusammenhängende Melodielinie über. Martin komponiert dies als „altes Lied“, dessen Archaik von der Harmonik (mit altertümlichen Quartvorhalt in der Kadenz) und der Instrumentation (einem reinen Bläserensemble) mitgeprägt wird.


In seinem Einführungstext zum Werk weist Martin auch darauf hin, daß jeder Abschnitt der Rilkeschen Dichtung „seine eigene Farbe, seinen eigenen Rhythmus“ habe. Der erklärten Absicht des Komponisten, der Dichtung so weit wie möglich zu folgen, entspricht rein äußerlich die Einteilung in separate Abschnitte, die deutlich voneinander abgesetzt sind<sup>49</sup>. Martin hat die Eigenbedeutung der Abschnitte, über deren Grenzen Pászthory und von Klenau geradezu bedenkenlos hinweg komponiert haben, noch dadurch unterstrichen, daß er jedem eine eigene Überschrift gab, die zum Teil aus Textzeilen abgeleitet ist, zum Teil den Inhalt des jeweiligen Abschnitts kurz charakterisiert. Auch die Abschnitte, die aufgrund des dramatischen Zusammenhangs attacca ineinander übergehen (elfter bis fünfzehnter, siebzehnter bis zwanzigster Abschnitt), sind in der musikalischen Faktur voneinander unterschieden, so daß die dichterische Intention, die auf das Fürsichstehen der Abschnitte gerichtet ist, bewahrt bleibt<sup>50</sup>.

Martins Meisterschaft offenbart sich darin, daß es ihm gelingt, die zum Teil sehr heterogenen Gestaltungselemente zu einer künstlerischen Einheit zu binden. Wichtigstes Bindeglied ist die Singstimme mit ihrem beibehaltenen deklamatorischen Erzählgestus. Zusätzlich bedient Martin sich aber einer Fülle von motivischen, harmonischen und rhythmischen Referenzmitteln<sup>51</sup>. Das „alte Lied“ etwa kehrt in einer ‚militärisch‘ verzerrten Gestalt an verschiedenen zentralen Stellen wieder<sup>52</sup>, zuletzt in dem Moment, in dem der Cornet durch die Säbel der Heiden den Tod findet (im zweiundzwanzigsten Abschnitt). Martin läßt auf diese Weise überaus eindringlich deutlich werden, wie der Krieg eine nur noch in der Erinnerung intakte Welt, wie sie im Lied evoziert wird, zunächst verzerrt und schließlich ganz zerstört, eine Erfahrung, die während der Entstehungszeit des Werkes bittere Gegenwart darstellte.

Weniger auffällig ist die Wiederkehr bestimmter Akkordfolgen, die Verbindung von *fis*-moll und *F*-dur etwa (vgl. Notenbeispiel 1, Takt 13/14), die mehrfach in transponierter Gestalt begegnet<sup>53</sup> und den besonderen ‚Ton‘ des Werkes mitprägt, am eindrücklichsten wohl am Schluß, der insgesamt eine Reprise von bereits Gehörtem bringt. So erklangen etwa die chromatischen Akkordfolgen (vgl. Notenbeispiel 6).

<sup>49</sup> Martin streicht allerdings Rilkes Abschnitte 4, 5, 7 und 19.

<sup>50</sup> Vgl. die bereits besprochene Behandlung der Harmonik.

<sup>51</sup> Hierzu gehört etwa der im zweiten Abschnitt eingeführte lombardische Rhythmus  der sehr häufig als Klangsymbol kriegerischen Geschehens begegnet.

<sup>52</sup> Z. B. Abschnitt 5, Ziffer 1, Abschnitt 6, Ziffer 10, Abschnitt 10, Schluß; Abschnitt 12, Ziffer 2 sowie Abschnitt 22, Ziffer 5.

<sup>53</sup> Vgl. Abschnitt 2 bei „Aber man ist so müd“

**Più Lento** ♩ = 66

*dolce, non troppo*

## Notenbeispiel 6: Abschnitt 23, Ziffer 1

— auch sie ein Beispiel für Martins differenzierte und vielfältige Verwendung des chromatischen Totals — bereits bei Ziffer 1 des ersten Abschnitts sowie im zehnten Abschnitt, in der Mitte des Werkes also, vor dem für den Handlungsverlauf so wichtigen Eintritt ins Schloß. Die Wiederaufnahme dieses Motivs führt das Werk auf seinen Beginn zurück und evoziert noch einmal die schmerzliche Tristesse des Beginns. Die diatonische Akkordfolge *cis*-moll — *C*-dur (dann *c*-moll — *H*-dur), eine Transposition der oben erwähnten Akkordprogression, erhält in diesem Zusammenhang eine neue, gleichsam ungehörte Expressivität, die nicht ohne weiteres aus dem Traditionsbezug auf die Tonalität zu erklären ist, sondern eine genuine Eigenleistung Martins darstellt. In ihrer lapidaren Schlichtheit bildet diese Art der Harmonik den kongenialen Hintergrund zu letzten Worte der Dichtung: „Dort hat er eine alte Frau weinen sehen“.

Auch Martins Vertonung hat aus Rilkes *Cornet* ein neues Werk werden lassen, und durch die Musik werden auch hier (wie in anderen Vertonungen) Freiräume der Phantasie in einer Weise ausgefüllt, die der Dichter wohl als unzulässige Einengung seines Werkes empfunden hätte. Martin war sich dessen bewußt und hat sich daher dem Text mit Respekt genähert, doch hatte er bei aller Hochachtung vor Rilke doch den größten Mut zur Eigenständigkeit, ohne den wahre Kunst nicht gelingen kann:

„Ohne es zu wollen, halte ich mich an meinen Text, und das zwingt mich, unbedingt nur wertvolle Texte und folglich auch bekannte Texte zu wählen. Muß ich mich deshalb entschuldigen? Tatsächlich trage ich allein das Risiko der Stoffwahl. Man bringt keinen Menschen um, wenn man sein Porträt malt. Und je bekannter das Modell ist, um so weniger kann man ihm schaden, wenn man es auf seiner Leinwand entstellt: der Maler allein muß die Folgen tragen. Darum also habe ich Rilkes ‚Cornet‘ gewählt [...]“<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Martin, *Warum ich Rilkes „Cornet“ vertont habe*, S. 308.