

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 54 (2014)

Artikel: Gibt es den Elch? : Aufsätze 1969-2011 zur neueren skandinavischen Lyrik = Fins elgen? : Essays 1969-2011 om nyere skandinavisk lyrikk
Autor: Baumgartner, Walter
Kapitel: Das Geheimnis des Mondes - oder des Windes? : Ein Gedicht von Edith Södergran
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858041>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Geheimnis des Mondes – oder des Windes?

Ein Gedicht von Edith Södergran

Der Mond leuchtet, aber er wärmt nicht.

(Sprichwort)

*Durch uns ertönt das Horn der Zeit in der
Wortkunst. Die Vergangenheit ist
erstickend.*

(Klebnikow/Majakowski, 1912)

I

Es soll mir im Folgenden um die Interpretation eines Gedichts gehen, das mich durch seine Kürze, seine Schwierigkeit und seine ethisch-ästhetische Provokation zu einer näheren Beschäftigung reizte: Edith Södergrans „Månens hemlighet“ aus dem Gedichtband *Septemberlyran* von 1918.

Månen vet... att blod skall gjutas här i natt.
På kopparbanor över sjön går en visshet fram:
lik skola ligga bland alarna på en underskön strand.
Månen skall kasta sitt skönaste ljus på den sällsamma stranden.
Vinden skall gå som ett väckarehorn mellan tallarna:
Vad jorden är skön i denna ensliga stund.

Ursprünglich war dieses Gedicht für mich nur ein instruktives Beispiel in einem didaktischen Projekt. Ich legte den Studierenden eine Reihe von Mond-Gedichten vor. In einem *brainstorming* versuchten wir anhand der historisch und weltliterarisch weitgestreuten Texte einzukreisen, was moderne Lyrik ist, wie sich ihre Verfahren und Inhalte, gerade bei einem sehr traditionellen Bild, wie es der Mond ist, untereinander und von älteren Gedichten unterscheiden.

Dieses didaktische Verfahren funktionierte gut, und es ist auch keineswegs originell. In Maria Langs Kriminalroman *Vitklädd med ljus i hår* (1967) heißt es an einer Stelle:

Sen skrev människan tjugonio sidor om två fullkomligt knasiga mändikter. Mändikter bland alla upptänkliga ämnen! Git som antingen inte hadde varit närvarande, när Kurre höll utläggningar om Endymion och Sub luna, eller också varit för trött att plita ner den obetydligaste lilla anteckning, hon hoppade på räddningsplanken om Bostadsbristen, dess orsaker och virkningar.

Das Verfahren in meinem didaktischen Projekt kann motivgeschichtlich, intertextuell und kontextuell genannt werden. Die Södergran-Philologie wendet es schon lange an, aber meist bloß, um Einflüssen nachzuspüren.

Der Kontext wird oft sehr eng definiert und nur in anderen motivisch verwandten Gedichten von Södergran selbst gesucht oder in solchen, die sie nachweislich gekannt hat. Ein Gedicht aktualisiert jedoch Konnotationen und Assoziationen paralleler und kontrastiver Art in einem ganzen weltliterarischen Text- und Ideologieuniversum: vor, um – und auch nach! – Edith Södergran. Diese „intertextuelle Echokammer“ (Roland Barthes) hat Einfluss auf die Sinnentfaltung des aktuellen kleinen Textes – ob die Autorin nun alle die Mond-Gedichte, die z. B. mir einfallen, gekannt hat oder nicht.

Das Gedicht, das ich mir vorgenommen habe, ist nie für sich und textimmanent genau interpretiert worden. Es hat sich sehr bald eine Ansicht darüber durchgesetzt, die mehr auf dem ersten Eindruck denn auf einer Textanalyse beruht.

Nur ganz kurz will ich skizzieren, welche Ausgangslage ich in der Forschung vorgefunden habe. Gunnar Tideström, 1949, restituierte den historischen Entstehungskontext, den Anlass zu unserem Gedicht. Im finnischen Bürgerkrieg nahmen Ende April 1918 Mannerheims Truppen, die Weißen, das von den Roten besetzte Raivola ein. „Striden rasade omkring damerna Södergrans hus“ (S. 164). Offiziere von Mannerheims Brigadestab quartierten sich bei Södergrans ein – sie sind im Gästebuch Ediths verewigt. Am 26. April erging der Befehl, die gefangenen Roten zu erschießen. An diesem Tag war Vollmond. Am See von Raivola wachsen Erlen. Mond und Erlen gehören zur äußerst knapp ausgestatteten Szenerie unseres Gedichts. Tideström postuliert mit einer Plausibilität, die ich nicht anzweifle, einen direkten Zusammenhang zwischen diesen Ereignissen und dem Gedicht „Månens hemlighet“. Was uns als Leser dann aber beschäftigen muss, ist die Frage, warum im Gedicht jegliche konkrete Lokalisierung, ja die Identifizierung der Toten als Soldaten fehlt. Waren es Rotgardisten oder Weiße? Was machen wir aus der durch bewusste Reduktion erzeugten Unbestimmtheit dieses Textes? Tideströms Wertung des Gedichts lautet:

I sin blandning av brutalaste verklighet och romantiskt-estetiskt avnjutande är denna dikt skrämmande. Men konstnärligt är den ju utomordentligt stark – en av de få dikter i svensk litteratur som Baudelaire knappast skulle ha haft något emot att vara fader till (Enckell). Skaldinnan själv har sedan dömt den hårt: ‚förstulen begärighet efter liklukt, som bör hava publiktycke‘ (S. 165).

George Schoolfield (1995) spricht von „the famous (or infamous) ‚Månens hemlighet‘“.

Die zwiespältige Auffassung hat sich also bis heute, in ihren Grundzügen unverändert, tradiert. Dabei wurden die beiden Hauptkomponenten, makaberer Ästhetizismus und künstlerische Vollendung, nie genauer spezifiziert, wohl aber mit literarischen Parallelen von der Jahrhundertwende emphatisch abgestützt: Decadance!

Olof Enckells Urteil ist noch radikaler. Er spricht von „dekadent perversitet“ und „njutningslysten sadism“, versucht aber gleichzeitig mit literarischen und biographisch-psychologischen Argumenten mildernde Umstände für die Autorin geltend zu machen (S. 80). Ernst Brunner (S. 308) und Staffan Bergsten bemerken, dass die Symbolik des Gedichts unklar sei. „Månen är visserligen inte direkt identifierad med

döden men de båda kommer varandra ju ytterst nära“ (Bergsten, S. 136). Bergsten meint, dass Tideströms Lokalisierung und Enckells Baudelaire-Assoziation nicht weiterführten. Es sei deshalb „naturligt att gå till Nietzsche“, um brauchbarere Deutungshilfe zu erhalten. Das ist nicht falsch, aber natürlicher ist es für mich, erst einmal textimmanent der „unklaren Symbolik“ des Gedichts selbst nachzugehen: Erstens will ich genauer dafür argumentieren, dass das Gedicht „Månens hemlighet“ tatsächlich formvollendet ist. Zweitens komme ich zu überraschenden Resultaten, was die Symbolik und damit die ideologische Aussage des Gedichts betrifft. Ich halte es nicht für dekadent und makaber, wohl aber nach wie vor für provozierend, was für mich zu seinem ästhetischen Wert gehört.

II

Zuerst zum Rhythmus, zur Lautgestalt und zur künstlerischen Ökonomie unseres Gedichts. Olof Enckell schreibt in einer Anmerkung, „Månens hemlighet“ sei „nästan metrisk bunden“ (S. 49). Das reimlose Gedicht ist hart gefügt. Jeder der sechs Zeilen entspricht ein Satz. Die ersten vier Zeilen weisen je sechs Hebungen auf. Mit nur wenigen und kleinen Unregelmäßigkeiten haben wir in den ersten beiden Zeilen Trochäen, in den Zeilen 3 und 4 Daktylen. Die ersten drei Zeilen haben männlichen Ausgang, sie enden auf einer betonten Silbe, die jeweils ein ganzes Wort ausmacht: „natt“, „fram“, „strand“. Zusammen mit der harten Fügung entsteht so ein Staccato mit einem semantisierenden Effekt. Die Zeilenaussagen wirken apodiktisch, sie gleichen dem, was Brunner das Staccato der expressionistischen Machtsprache nennt (S. 315). Die Zeile 4, mit der ersten eigentlich schockierenden Aussage, ist die längste des Gedichts. Sie hat einen weiblichen Ausgang: „stranden“. So wird etwas von der Provokation zurückgenommen, als wolle die Autorin – übrigens darin ganz anders als die deutschen Expressionisten – nicht zu dick auftragen. Die Zeilen 5 und 6 zeigen eine abnehmende Zahl an Hebungen, von fünf zu vier in der letzten Zeile. Der daktylische Rhythmus ist beibehalten, aber Zeile 6 hat wieder den apodiktischen männlichen Ausgang. Es ist inhaltlich die zweite und letzte Provokation – das Schönheitspostulat, diesmal ohne rhythmisches Versöhnungsangebot! Meine Inhaltsanalyse wird zeigen, dass das Sinn macht.

Auch die Lautgestalt des Gedichts zeugt von einem ausgeprägten Stilisierungswillen. Den rhythmischen Regularitäten entsprechen zwar keine Endreime, aber durchaus auffällige lautliche Rekurrenzen, die ebenfalls zur Semantisierung einladen.

Die Zeilen 1 und 4 fangen wortidentisch mit „Månen“ an. Die Zeilen 5 und 6 fangen mit identischen Buchstaben an: „Vinden“, „Vad“. Wo wir in dem Gedicht fast Anaphern (die Södergran sonst häufig anwendet) und fast Anfangsreim haben, bilden die bei den letzten Zeilen außerdem fast einen Stabreim: „Vinden“ ... „väckarehorn“ ... / „Vad“.

Ich wage nicht zu behaupten, dass die Dominanz des Lautes „a“ in dem Gedicht gewollt oder gar sinn-mittragend ist; einen Stilisierungseffekt hat sie dennoch. Die partielle lautliche Rekurrenz in „alarna“ ... „tallarna“ dagegen kann semantisiert

werden – dazu später mehr. Relevant ist sicher die vierfache Rekurrenz der Lautung „skön“, wobei eine davon von einem Homophon erzeugt wird: „skön“ (= schön) und „sjön“ (= der See). Sie verteilen sich auf die Zeilen 2, 3, 4 und 6. Als formales Leitmotiv auf der Signifikantenebene sind diese Lautungen isomorph zum offenbar zentralen Thema (Signifikat) des Gedichts, dem Schönheitspostulat, der vorgenommenen Umwertung des primo facie hässlichen Eindrucks von Leichen.

Interessant ist noch die Zeile 4, die ja schon auffiel, weil sie die längste und die erste mit weiblichem Ausgang ist. Dass dieser weibliche Ausgang sich künstlerischem Taktgefühl verdankt und gleichzeitig doch gerade diese Zeile hervorhebt, bestätigt sich, wenn man realisiert, dass der provozierende Satz von dem ungerührt schönen Licht über den Leichen lautlich untermalt ist von einer auffälligen Rekurrenz von „s“ und „s“ plus Konsonant: „skall kasta sitt skönaste ljus ... sälsamma ... stranden“. Auch ohne Tideströms Restitution einer tatsächlichen Erschießung setzen die Leichen am Strand ja doch eine gewaltsame Verursachung, etwa Krieg, voraus. Bilden die vielen Zischlaute nicht das Zischen der in der Semantik des Gedichts ausgesparten Gewehrkugeln ab?

Eine erste denotative Bildbetrachtung, die ich noch zur Formanalyse des Gedichts schlage, zeigt ebenfalls wohlberechnete künstlerische Ökonomie. Die Szenerie besteht aus nur ganz wenigen Elementen: See, Strand, Bäume. Sie ist beleuchtet vom Mond und akustisch belebt vom Wind. Der Mond zeichnet eine Vertikale, der Wind zeichnet eine Horizontale in das Bild. Die Wörter Blut und Leichen, je einmal erwähnt – im Gegensatz zu Mond, Strand und den Bäumen, die je zweimal erwähnt sind, stechen ab von dieser Idyllenschablone. Dass der Wind nur einmal genannt ist, und dass die Bäume bei der zweiten Erwähnung andere sind, dürfte wichtig für die Interpretation sein.

Wir haben es tatsächlich mit einem außerordentlich dicht durchgestalteten lyrischen Text zu tun. Seine formale Komplexität bei größter Ökonomie genügt den Ansprüchen von *l'art pour l'art* in höchstem Maße. Die Formvollendung, im Kontrast zur inhaltlichen Provokation, soll mir aber Anlass sein, den aufgezeigten Spannungen in einer Inhaltsanalyse nachzugehen. Was sich im Lautlichen und Rhythmischen an kühnen Innovationen und Abarbeitungen an der Tradition zeigt (z. B. bei der Isotopiemodulation über die Homophone „skön“ und „sjön“, oder wenn in einem Satz, der von Schönheit spricht, gleichzeitig (Kugel-)Zischen zu vernehmen ist, das den Wohlklang der in derselben Zeile maximal gehäuften „a“ aufhebt), dürfte als Grundlage für die Hypothese ausreichen, dass sich auch im konnotierten oder evozierten Ideologischen entsprechende Komplikationen und Prozesse finden lassen. Was dort ästhetisch konstruktiv ist, dürfte hier erkenntnisproduktiv sein.

III

Signale im Text, wie die Personifizierung des Mondes (er hat ein Geheimnis, er weiß, er wirft sein schönstes Licht) und der Wind, der mit einem Erweckungshorn verglichen wird, zeigen an, dass wir den Text nicht als bloße Situationsbeschreibung

dessen, was Tidenström als seinen Anlass restituiert hat oder dessen, was das Gedicht in all seiner Knappheit an Landschaft denotiert, zu verstehen haben. Wir sollen ihn als Symbol, als komplexes Bild für etwas anderes lesen. D. h. wir müssen, wie Jürgen Link es in seiner *Theorie des literarischen Symbols* vorschlägt, die Subscriptio finden, die zur Pictura gehört und die mit solchen Signalen fragmentarisch angedeutet ist. Das ist hier nicht so leicht wie in dem barocken Emblem mit dem Hund, der den Mond anklafft. Dort ist die Pictura graphisch realisiert. Die Subscriptio erklärt den ideologischen Sinn des Bildes in Klartext und vollständig:

Lunarem noctu, ut speculum, canis inspicit orbem:
Seque videns, alium credit inesse canem
Et latrat; sed frustra agitur vox irrita ventis,
Et peragit cursus surda Diana suos.
(Andreas Alciatus)

Månen i tysthet går sin gång, och achtar ey Hund-glafs,
Så gör Last-lös Man, som ährliga lefwer i stillo;
Leer åt gabbara-glantz; och klaffare-tunga förachtar.
(Georg Stiernhielm)

Die Pictura in Edith Södergrans Gedicht ist, anders als in der klassischen Emblemantik, rein sprachlich und bewusst unbestimmt – sie kann vieles bedeuten. Wenn überhaupt die erwähnten Signale Fragmente einer zu suchenden Subscriptio oder Hinweise auf eine solche sind, dann sind sie hier immer noch bildlich. Sie verweisen auf eine Bedeutungsebene, die erst gefunden werden muss.

Ich stelle nun einfach eine Reihe von Fragen und formuliere Beobachtungen zu dem schwierigen Text. Weil er so kurz ist, kann ich Wort für Wort vorgehen.

1. Was ist das Geheimnis des Mondes? Was und warum „weiß“ er? Folgt man Tidenström, müssen ja viele Menschen gewusst haben, was an diesem Abend geplant war. Konventionell ist der anthropomorphisierte Mond stoischer Zeuge nächtlicher, das heißt sonst verborgener Ereignisse. Aber findet sich in dem Gedicht die Charakterisierung eines Geheimnisinhalts über das hinaus, dessen Zeuge das Sprechersubjekt des Textes ja offensichtlich ist? Es wird eher als mit dem Faktum der Leichen etwas mit der Schönheit zu tun haben, die der Szenerie zugesprochen wird. Oder ist es eine Suggestion, die ihren Inhalt ganz woanders findet als mit dem Mond?

2. Das Aussagesubjekt dieses Textes ist nicht manifest. Es kommt kein „Ich“ vor. Warum nicht? Und wo ist es dennoch fassbar? Dieses verborgene Ich kann es natürlich nur sein, das „weiß“. Es beschreibt die Szenerie und verrät seine eigene Betroffenheit durch seine Wertungen: „en underskön strand“, „skönaste ljus“ und, nun eher mit einem Vorbehalt: „den sällsamma stranden“. In der letzten Zeile, deren Sinn noch lange nicht geklärt ist, konstatiert es noch einmal: „Vad jorden är skön...“. Außerdem verantwortet das versteckte Ich den Vergleich zwischen dem Wind und einem „väckarehorn“. Aber es nimmt sich, soweit ihm dies möglich ist, zurück und projiziert sich und sein Wissen in den Mond, d. h. in eine höhere Instanz. Es unterstellt ihr eine immoralistische, ästhetizistische, überlegen-distanzierte

Haltung, zu der es selbst sich erst in der Schlusszeile zu bekennen scheint. Dass ihm der Strand mit den Leichen „seltsam“ vorkommt, zeigt seinen anfänglichen Widerstand – das Gedicht ist also keineswegs sadistisch oder unangefochten ästhetizistisch. Doch warum dieses Versteckspiel?

3. Was bedeuten die drei Punkte nach „Månen vet...“? Sollen sie die traditionellen romantischen Erwartungen einer „mondbeglänzten Zaubernacht“ (Tieck) aufrufen; „Guter Mond, du gehst so stille“ (Claudius), usw.? Ich nehme es an. Diese Erwartung wird dann noch in der gleichen Zeile brutal durchbrochen.

4. Was sind das für Kupferbahnen, auf denen die Gewissheit kommt? Wenn wir vom konkreten Anlass des Gedichts ausgehen, könnte es sich um Telegraphendrähte handeln, über die der Befehl zur Erschießung kommt. Schoolfield (1984), der als einziger solche Detailfragen an unser Gedicht stellt, sie aber nur sehr improvisiert beantwortet, assoziiert Geschosswurfbahnen und Kupfer-Patronenhülsen. Das geht aber nicht auf. Es ist ja nicht der Mond, der schießt. Und außerdem steht die Erschießung erst bevor. Wenn wir in der *Pictura* bleiben und uns z. B. an Edvard Munchs Mondbilder erinnern, handelt es sich dabei um den Reflex des Mondes auf dem See. Vielleicht führt die Deutung der typischen Mondreflexe auf Edvard Munchs Bildern als Phallussymbole zu einem brauchbaren *Inscriptio*-Element?

Und – oder, wenn es sich nicht um Mondreflexe handeln sollte: Könnte die Assoziation von Kupferbahnen zu Telegraphendrähten als Übertragungs- und Kontaktmedium im weitesten Sinne gehen? Wir haben es in diesem Gedicht in jedem Fall mit dem typischen Södergran-Muster zu tun, das Finn Stein Larsen und andere nach ihm aufgezeigt haben: Unten vs. Oben, plus ein vertikales verbindendes Element (oft ein Baum, ein Blitz, etc.).

In unserem Gedicht hätten wir das versteckte Ich unten bei den Leichen am Strand, oben den Mond, bzw. die konkrete, ursächliche Instanz, die für das Blutvergießen verantwortlich ist (letztlich Mannerheim), und die Kupferbahnen als Verbindung. Diese Verbindung wäre insofern ein realistischerer Ausdruck für die Beziehung des Ich zum Mond, als es die stillschweigende Identifikation ist.

5. Warum wirft der Mond sein schönsten Licht auf die unmenschliche Szenerie? Erst durch diese unterstellte intentionale Ästhetisierung entsteht der *Affront*. Der wunderschöne Strand in Zeile 3 ist ein bloßes Faktum. Ist die ästhetisierende Handlung des Mondes zynisch oder tröstlich gemeint? Naiv tröstlich wohl nicht, denn Erwartungen, wie wir sie an Mondgedichte von Claudius, Goethe, Eichendorff herantragen dürfen, sind ja bereits in der ersten Zeile abgewehrt worden. Auch das Ich wertet die Haltung des Mondes vorerst offensichtlich als zynisch.

6. Ganz wichtig scheint mir der Wind zu sein, der jetzt plötzlich in dem sonst so einheitlichen Bild auftaucht. Hier kommt nicht nur Akustisches, sondern zum ersten Mal Bewegung in das Bild. Der Vergleich mit einem Horn deutet an, dass auch der Wind Träger einer Intention ist. Von irgendwoher bringt er eine Botschaft, die für die Bewertung der *Pictura* wichtig ist und die in der evozierten *Subscriptio* eine Wende auslöst. Ein „väckarehorn“ assoziiere ich am ehesten mit einer alttestamentlichen Posaune, wie sie in der Apokalypse, bei Jericho usw. ertönt, oder dem Gjal-

larhorn der nordischen Mythologie. Die rhetorische Figur des Vergleichs führt als solche prinzipiell in die Subscriptio, nur dass diese hier eben noch immer bildlich ist. Wird hier ein biblischer Mythos als Sinnebene eingeführt, in der die Fragen lösbar würden, die der Text bis jetzt aufwarf?

Interessant ist, dass das Bildelement Wind/Horn wie die Kupferbahnen oben eine Verbindung, einen Transfer bezeichnet – hier aber nicht vertikal, sondern horizontal. Das hieße, die Lösung für die Anfechtungen des Ich, das sich mit dem Mond nur zögernd identifizieren kann, wäre womöglich von ganz woanders her als von „Oben“, in der Identifikation mit dem Mond, zu lösen? Dies würde bestätigt durch die Singularität dieser Zeile formal (als einzige fünf Hebungen plus weiblicher Ausgang; lautliche Rekurrenzen gemeinsam nur mit Zeile 3; „alarna“ durch „tallarna“ ersetzt) und semantisch (Wind kommt nur hier vor, alle anderen Bildelemente – Mond, Strand, Bäume – und Tote – blod, lik – erwähnt der Text zweimal). Wenn aus den breiten, optisch eher niedrigen „alarna“ hier die schlanken, hohen „tallarna“ wird, ist dies eventuell eine Kompensation für die verworfene kosmische Vertikale zum Mond. Was könnte dies bedeuten?

7. Was bedeutet der Doppelpunkt am Ende der fünften Zeile? Wer spricht überhaupt die Worte der letzten Zeile? Ich habe oben unter Vorbehalten angenommen, es sei das verdeckte Ich des Gedichts. So scheinen es auch alle Interpreten von Tjederström bis zu Brunner ohne weiteres aufgefasst zu haben. Ihr Sadismus-Befund, gemünzt auf die Dichterin selbst, beruht darauf. Der Doppelpunkt wird so gelesen, dass nach ihm das Fazit aus allem vorher Gesagten kommt, und zwar ausgesprochen und verantwortet vom unsichtbaren, direkt mit Edith Södergran gleichgesetzten Ich. Die grammatisch nächstliegende Lesart ist jedoch, dass es der Wind ist, der spricht. Die letzte Zeile wäre dann der Inhalt der Horn-Botschaft, die beim Ich als Erweckung fungiert. Dann kann der letzte Satz gleichzeitig auch schon eine neue Haltung, nämlich die des erweckten Ich ausdrücken. Beide Lesarten des Doppelpunktsatzes überlagern sich. Von der Aufschlüsselung der fünften Zeile hängt offenbar sehr viel ab. Das eigentliche Geheimnis in dem Gedicht scheint der Wind zu enthalten.

8. Bis jetzt war die Rede von einem einzigen, eng begrenzten Schauplatz: einem See mit Bäumen am Strand. Warum heißt es jetzt in der letzten Zeile plötzlich „jorden“? Offensichtlich ist nach der Intervention des Windes/Erweckungshorns die Szenerie ausgetauscht worden. Oder sie erscheint erweitert und verabsolutiert zur ganzen Erde. Ist dann die Schönheit, von der in dieser Zeile die Rede ist, noch dieselbe wie in Zeile 3 (faktische, natürliche Eigenschaft des Sees) beziehungsweise in Zeile 4 (ästhetisierende Versilberung eines durch Leichen „sällsam“ gewordenen entfremdeten Strandes)?

9. Letzte Frage. Wieso heißt es in Zeile 6 „ensliga stund“? Damit wird noch einmal problematisch, wer hier eigentlich spricht. Aber noch mehr, wie die Zeitverhältnisse in diesem Gedicht überhaupt sind. Die Pictura durchläuft auf jeden Fall zwei Zeitstufen, d. h. es gibt einen narrativen Verlauf, der einer Bewusstseinsänderung des Aussagesubjekts entsprechen könnte. Wohl steht die ganze Szenerie im Präsens, das Geschehen wird als futurisch imaginiert. Aber innerhalb der ersten fünf

Zeilen mache ich eine Ereignisfolge aus. Zuerst weiß der Mond (eigentlich das Ich), dass Blut vergossen wird. Ab Zeile 3 ist dies geschehen, und zwei unterschiedliche Reaktionen darauf werden mitgeteilt: Der Mond verschönert nach wie vor, oder erst recht, ungerührt die Landschaft. Aber ein Wind erhebt sich und nimmt die Situation zum Anlass einer Erweckung. Ich glaube nicht wie Schoolfield (1984), dass diese Erweckung den Toten gilt, sondern dem Ich, das, sich verbergend, Zeuge des Ganzen ist. Der Wind steht für eine Alternative zum Immoralismus des Mondes. Erweckung, Hornsignale haben etwas mit Aufbruch, Moral, Appell, Aufruf zum Umdenken und situationsveränderndem Handeln zu tun. (Edith Södergran hat das Manifest der russischen Futuristen, dem ich mein zweites Motto entnommen habe, gekannt.) Die Frage bleibt, zu welcher Zeitstufe die Aussage der letzten Zeile gehört. Ich kann sie nicht eindeutig beantworten. Es gibt zwei Möglichkeiten, und das Gedicht verändert seinen Sinn entscheidend, je nachdem, welche man wählt.

Bedeutet „ensliga stund“, dass wir uns in der ersten Zeitstufe befinden? Dann gehörte die letzte Zeile chronologisch an den Anfang. Das Gedicht spräche von einer einsamen Idylle, die bald durch ein Blutvergießen gestört werden wird. Streng grammatisch kann nur dies gemeint sein. Die drei Sätze des Textes, die im Präsens stehen (Zeilen 1, 2 und 6), konstituieren den Ausgangspunkt der Zukunftsperspektive. Das Gedicht wäre dann jedoch bloß nostalgisch. (Matthias Claudius um 1918 ist aber nicht mehr möglich, dies hat der Text schon klargemacht: Es geht um mehr als um die Nachtruhe des „kranken Nachbarn“. Ganz zu schweigen davon, dass eine Edith Södergran je einen so unsäglichen Kitsch wie das Gedicht „Mänenstralar“ von Carl David af Wirsén verbrechen könnte: „Och månen silfver stånker/På susande fors och lund [...] / Af strålar, som flyr och bäfva, / Ett skimrande nät de väfva / och draga dig hem till sig“.)

Und der Satz steht nun einmal nicht am Anfang, sondern am Schluss. Oder bedeutet „ensliga stund“ die Situation des Ich nach dem Blutvergießen, allein mit den Leichen und dem Wind am Strand. Das Präsens wäre dann, ähnlich wie der Doppelpunkt davor, ein Signal für die Verabsolutierung des Resultats der futurisch gedachten Bewegung im Gedicht.

Eine kühne Lesart, die mit einer kühnen Dichterin rechnet, könnte auch hier eine Überlagerung, ein doppelt exponiertes Bild eines grammatischen, nostalgischen Präsens (erste Zeitstufe) und – in und mit demselben Satz, der nun aber manifest am Schluss eine andere Bedeutung hat, – des absoluten Präsens annehmen. D. h. derselbe und nur einmal geäußerte Signifikant hätte je nachdem, ob man ihn sich am Anfang oder am Schluss des Geschehens denkt, ein anderes Signifikat. Am Anfang: Einstellung auf ein nostalgisches Bedauern, dass der schöne Strand bald – d. h., wenn er nicht mehr „enslig“ ist – geschändet werden wird. Am Schluss: Ergebnis einer Erweckung, einer neuen historisch-moralischen Perspektive auf die ganze Erde = Menschheit. Die Schönheit in Zeile 4 wäre eine ästhetizistische Haltung, die als falscher Versuch abgewiesen wird, der Nostalgie der ersten Zeitstufe Dignität zu verleihen und sich durch eine Projektion des Ich in den Mond dem schieren Entsetzen zu entziehen. „Schön“ in der letzten Zeile dagegen wäre in einem anderen,

neuen Sinn zu verstehen. Die Bedeutung der Homophone gleitet von „skön“ = ästhetisch über „sjön“ = naturschön zu „skön“ = ethisch schön. Das überraschende Resultat meines Gedankenspiels lautet, dass das Gedicht eine dialektische Auseinandersetzung mit und eine Überwindung von sowohl Nostalgie als auch Ästhetizismus und nietzscheanischen Immoralismus auslöst.

IV

Der Mond in unserem Gedicht birgt nun kein so großes Geheimnis mehr. Der lunare Phallus, die Vergötzung der phallischen Macht wird abgewiesen, das Ich will kein *lunatic* sein. Es ist durch die Erfahrung der realen Brutalität aus seinem schönen Traum gerissen worden. Umso größer erscheint das Geheimnis des Windes, der nur einmal, aber sehr exponiert auftritt. Mit anderen Worten: Was ist denn nun der Inhalt der Erweckungsbotschaft, die eine so entscheidende Rolle in dem Gedicht spielt? Bis jetzt blieb sie leer bzw. führte zu sehr abstrakten Konnotationen (Semen) wie Horizontale, moralische Dimension, mythisch.

Hier nun stößt die textimmanente Analyse an ihre Grenze. Es böte sich der „Gang zu Nietzsche“ und das Befragen des Södergranschen und weltliterarischen, inklusive biblischen Kontexts an. Man kann so das kleine Gedicht amplifizieren und mit identischen und strukturverwandten Bildelementen anderer, verwandt erscheinender Gedichte interfolieren, in denen die *Subscriptio* deutlicher ist, das Gedicht also neu konstruieren. Ein solches Vorgehen, das ist mein methodischer Vorbehalt und meine Kritik am Kontextualisierungsverfahren, wie ich es in der Södergran-Forschung gefunden habe, muss von einer vorgängigen textimmanenten Analyse geleitet sein. Man darf die einzelnen Bildelemente nicht isoliert deuten. Sie erhalten ihre aktuelle Funktion erst in der aufgezeigten Spannungs- und Verlaufsstruktur. Zum Beispiel muss die Opposition Mond vs. Wind, die wir gefunden haben, dabei zentral sein. Denn es ist ja keineswegs sicher, dass Mond, Strand, Tote, Wind, Horn, Schönheit, Geheimnis in dekadenten oder expressionistischen Gedichten – ja nicht einmal in allen Gedichten Södergrans in ein und demselben Gedichtband – stets dasselbe bedeuten. Hier liegen Fallgruben, denen die Forschung nicht immer entgangen ist. Wenn man mit Hilfe von Symbollexika (laut denen der Mond sowieso alles mögliche Widersprüchliche bedeuten kann) und etwa anderer Gedichte von Nietzsche, Steiner, Mombert sowie von Södergran selbst den Mond mit Tod assoziiert, dann führt dies zu dem Interpretationszusammenbruch, den Bergsten und Brunner zugeben, wenn sie von undeutlicher Symbolik in unserem Gedicht sprechen. Das Gedicht wäre ohne Dynamik, lediglich rhetorisch redundant.

Die Symbolik in „Månens hemlighet“ ist nicht undeutlicher als in anderer modernistischer Lyrik. Aber sie ist anders als in den von den genannten Interpreten zur Entschlüsselung herangezogenen Gedichten. (Das Motiv des toten Soldaten gibt es auch bei Rimbaud und bei Tarjei Vesaas, es stellt wahrscheinlich ein besseres Suchwort dar als „Mond“! Und übrigens: Ein Gedicht von Theodor Däubler, das den Södergran-Komparatisten bisher nicht aufgefallen ist, heißt „Geheimnis“. Es enthält

die Motive Mond, Tod, Kupfer und Wind: „Der Vollmond steigt auf steilen Kupferstufen/ [...] Ein Tier, das starb, hat ihn emporgerufen/ [...] nun ist es bloß der Wind.“ Doch anders als im Södergran-Gedicht steht bei Däubler der Wind nicht für eine Alternative, sondern ist ein Äquivalent für den Mond! Dynamischer ist eine Stelle bei Mombert, und ein Horn spielt dabei eine Rolle: „Es war zur Nacht, da ich ins Meerhorn stieß./ Es war zur Nacht, da ich zum Aufbruch blies./ Es war zur Nacht, da ich den Strand verließ.“)

Ich meine, dass der Mond in „Månens hemlighet“ strukturell die Position einnimmt, die in dem Unten-Oben-Muster so vieler Södergran-Gedichte aus ihrer sogenannten Elevations- oder Nietzsche-Phase die Sonne, der Adler, die Wolke, die großen Bäume und die großen Männer (Dr. Muralt, oder hier Mannerheim?) etc. einnehmen. Er stellt also die Folie dar für die ideologisch zweifelhafte und später von Edith Södergran selbst zurückgenommene kosmische und/oder Übermensch-Projektion. Konkreter Anlass, in unserem Gedicht an diesen strukturellen Ort nun stattdessen den Mond einzusetzen, wird das von Tideström bezeichnete Faktum einer Erschießung am 26. April 1918 gewesen sein, als eben Vollmond war. Aber einmal in den Text eingesetzt, „denkt das Bild“ (Brunner), besser gesagt, es hilft denken, es bewirkt etwas in der Sinnstruktur, lenkt die Semiose in andere Bahnen. Die vom Symbollexikon bezeugte Mehrdeutigkeit von Mond setzt einen selbstkritischen Erkenntnisprozess frei. Gewisse fragwürdige positive Konnotationen des Oben werden eingeklammert. So folgt auf Elevation zwangsläufig der Fall, die Ernüchterung, das nur noch größere Leiden an der schlechten Wirklichkeit, von der man sich abstoßen wollte. Stagnelius in „Endymion“ und Schack-Staffeldt in „Indvielsen“, zwei berühmten romantischen Mondgedichten, wussten dies: „När han vaknar en gång, vad ryslig tomhet / skall hans lågande själ ej kring sig finna!“ Und: „Dog blev fra nu for Tanke og Trang / Jorden et Fængsel!“ Diese Bild- und Sachlogik wird in Gedichten überspielt, in denen Edith Södergran die Sonne als zentrales Pictura-Element für das Oben einsetzt. Aber: „Du schaust so kalt herunter, / O Mond, als wäre ich tot“, heißt es in einem in deutscher Sprache geschriebenen Gedicht Södergrans von 1908. In ihren Sonnenhymnen kam Edith Södergran Nietzsche näher als in ihren Mondgedichten, bemerkt Bergsten etwas ratlos (S. 137).

Man kann sich fragen, warum eigentlich die ethische Provokation durch ein Gedicht wie „O mina solbrandsfärgade toppar ...“ geringer ist als die des m. E. sowieso bisher falsch verstandenen „Månens hemlighet“? Weil dort die Sonnenmetaphorik den Immoralismus und den darauffolgenden Absturz durch Konnotationen wie Wärme, Fruchtbarkeit, Gott, etc. verdeckt oder überspielt. Negative Konnotationen wie Verbrennungstod und Vereinsamung dagegen werden leicht ausgeblendet.

Mein Ergebnis lautet nun: In „Månens hemlighet“ ist mit Hilfe der Mondmetapher der Immoralismus und die ideologische Dysfunktionalität des Södergranschen Elevationsdrangs in seiner Fragwürdigkeit unterstrichen. Das Gedicht bearbeitet das Problem dialektisch-bildlogisch. Angesichts des Bildelements ‚Mond‘ kann die Einsicht „stjärnorna är ovevkliga“ („Ett Liv“, in *Landet som icke är*) festgehalten werden: Die Differenz, die absolute Distanz zwischen Mensch und Kosmos muss aus-

gehalten werden. Das Gedicht „Aftonvandring“, das in Tideströms Ausgabe der gesammelten Gedichte in *Septemberlyran* unmittelbar vor „Månens hemlighet“ steht und laut Herausgeber die gleichen Ereignisse zum Anlass hat, versucht noch die Elevation: „Jag är triumfatorn“. Die „gyllenstjärnor“ werden als Zeichen des Auserwähltseins des Ich vom Himmel heruntergeholt. Mit Sternen lässt es sich nicht so gut denken! Edith Södergran hat dieses Gedicht denn auch gar nicht in die Erstausgabe aufgenommen.

In „Månens hemlighet“ versteckt sich das Ich, projiziert sich anstelle der offenen Selbst-Apotheose nur heimlich und widerstrebend auf das Oben, das hier nun ein Mond ist: kalt, fern, teilnahmslos leuchtend. Die Elevation, die der Mond ermöglicht, ist eine rein ästhetizistische. Ihm fehlen Konnotationen wie Lebensspender, wie sie die Sonne hat. Und deshalb musste der Wind eingeführt werden. Er ergänzt nun aber nicht die fehlenden Eigenschaften des Mondes, sondern hebt die Projektion auf und stellt das Ich vor eine persönliche Entscheidung im Hier-Unten. In einem anderen Gedicht von 1918, „Visan från molnet“, das Gunnar Tideström in der Standardausgabe von 1949 hinter unserem Gedicht einfügte, wird trotzdem die Elevation wieder gesucht. Dieses Gedicht provoziert mich viel mehr als „Månens hemlighet“. Es wäre, wenn Tideströms Chronologie richtig ist, ein Rückfall in die Position, die in unserem Text meiner Ansicht nach überwunden ist. Das Gedicht steht tatsächlich nicht in der Erstausgabe von *Septemberlyran*: „Svagare dikter eller sådana vilka genom förmätenhet kunde väcka anstöt ber jag Eder vänligen utesluta“, schrieb die Dichterin an ihren Verleger.

Die Überwindung der vermessenen Erhabenheits-Ideologie geschah sicher unter dem Eindruck der ganz konkreten brutalen Unmenschlichkeit im Anlass des Gedichts. Aber sie war zu dunkel in ihrer Bildlichkeit und wohl auch psychologisch-literarisch zu diesem Zeitpunkt in Södergrans Entwicklung noch unerwünscht – deshalb die Verkennung des Gedichts durch die Autorin selbst („förstulen begärlighet efter liklukt“). In „Visan från molnet“ herrschten Trotz und Überheblichkeit (wie immer auch durch Södergrans persönliches Schicksal entschuldbar und durch Nietzsche-Einfluss sanktioniert): „Uppa molnet sitter jag och sjunger./ Ned på jorden droppar det kvicksilverhanskratt“. Diese buchstäblich giftige Arroganz ist anstößiger noch als das schöne Licht des Mondes in unserem Gedicht. (Schoolfield deutet das Gedicht 1995 harmlos als Abrechnung Södergrans mit der Literaturkritik.) Was solche Überlegenheit verbürgen soll und inhaltlich so zweifelhaft ausfällt, wird allerdings in „Visan från molnet“ mit rhetorischen Mitteln als fragwürdig sichtbar gemacht, dekonstruiert – vielleicht gerade unter dem Eindruck der humaneren Einsicht, die „Månens hemlighet“ textlich hervortrieb. „Uppa molnen bor allt vad jag behöver“, heißt es – aber dann folgen zwei Antinomien oder Oxymora, d. h. sich selbst dementierende „Präzisierungen“: „mina dagsljussäkra aningar, mina blyxtljussnabba vissheter“. (Im Unten-Oben-Muster anderer Södergran-Gedichte kann die energetische Vertikalverbindung, die ich in den „koppabanor“ von „Månens hemlighet“ sehe, ebenfalls textintentional problematisiert erscheinen, wenn sie bild-

lich als Blitz realisiert ist. Blitz konnotiert bloß momenthafte Erhellung, kaltes Licht, vor allem aber Zerstörung.)

Der genaue und konkrete Inhalt der Alternative, die der Wind in „Månens hemlighet“ ins Bild bringt, muss jetzt noch aus geeigneten Kontexten interpoliert werden. Ich denke, man darf das Gedicht, das Tيدهström drei Stellen vor unserem plazierte (in der Erstausgabe liegen 26 Gedichte dazwischen), als Inhalt der Horn-Botschaft, als Geheimnis des Windes also, einsetzen: „Världen badar i blod för att Gud måtte leva/ ... Hans skaparehänder krama jorden (!) med kraft“. „Den sällsamma stranden“ wäre dann strukturidentisch mit „sällsamma afton“ im späteren Gedicht „Stjärnorna vimla“: „Tusen händer lyfta duken från den nya tidens ansikte“ (*Framtidens skugga*, 1920)! Und dieser seltsame Augenblick ist schön nicht an sich, sondern weil er aus übergeordneter geschichtsspekulativer Perspektive richtig ist, weil er eine bessere Zukunft einzuleiten verspricht.

Nun ist dieser Gottes- und Teleologiebegriff seinerseits nicht unproblematisch. Aber er ist nicht immoralistisch oder ästhetizistisch. Zumindest ist er ambivalent. Wenn meine Schaltung von „väckarehorn“ zur Posaune des Jüngsten Gerichts relevant ist, dann verweist das Gedicht anstatt auf einen kosmisch-mystischen Ausweg in leere Transzendenz, die das Ich isoliert – „oåtkomligt lycklig vinkande farväl“, wie in „Visan från molnet“ – auf einen historischen und historisch über zweitausend Jahre wirksamen Mythos, also auf eine horizontale, sozialisierende geschichtliche Kraft. Hedberg (1992) und Schoolfield (1992) haben gezeigt, wie wichtig der Mythos bei Södergran ist. Eine relevante Bibelstelle, diesmal aus dem Neuen Testament, lautet etwa:

Sogleich nach dem Drangsal jener Tage wird die Sonne sich verfinstern und der Mond nicht mehr geben seinen Schein, die Sterne werden herabfallen vom Himmel, und die Kräfte des Himmels werden erschüttert werden (...) Und er wird aussenden seine Engel mit lautem Posaunenschall, und sie werden zusammenführen seine Auserwählten von den vier Winden (Mt. 24, 28–31).

Vier Bildelemente aus „Månens hemlighet“ finden sich hier: Mond, Drangsal (lik), Posaune (-horn), Wind!

Dass der Wind zwischen „tallarna“ – hohen Bäumen – zum Tönen und Sprechen kommt, deute ich als Anzeichen einer von kosmischen Dimensionen auf den Boden der irdischen Realität zurückgeholten Utopie, die allerdings immer noch eine gewisse Höhenperspektive aufweist, wie sie eine Utopie trotz allem haben muss. Ich möchte sie im Sinne Sartres als immanente Transzendenz auffassen, die hier die pseudoreligiöse oder die notorisch leere Transzendenz der Moderne ersetzt. Tatsächlich ist es in dem späteren Gedicht „Stjärnorna vimla“ nicht Gott, der eingreift, sondern es sind tausend Hände, die die neue Zeit bringen. (In einem Gedicht in *Nya sidor och dagsljus*, 1952, von Ragnar Thoursie, das Olof Palme gerne zitierte, heißt es: „Över tidens sus i tallar, (...) trår från natt till dag, från nöd till / frihet ifrån fruktan den strävan / som är lika för oss alla. En öppen stad, / ej en befästad, bygger vi gemensamt.“)

Die Begrenzung dieser Utopie, die das Gedicht in Edith Södergrans Bilddenken auch bei meiner Lesart noch aufweist, liegt im Fehlen historischer Konkretisierung. „Vad han skapar vet ingen“, heißt es in „Världen badar i blod“. Es bleibt hier doch wieder Gottes – eigentlich des Gedichtes – Geheimnis. Bei welcher historisch-politischen Entwicklung die Leichen am Strand teleologisch richtig und schön im Dienste eines neuen (und, gewiss, immer noch auserwählten) Menschen und einer neuen Welt erscheinen, kann man nicht wissen, wenn der Text sich nicht einmal dafür interessiert, ob es die Leichen von Roten oder Weißen sind. (Mannerheims Truppen haben noch über das Kriegsende hinaus unter den Rotgardisten ein entsetzliches Blutbad angerichtet – 16.000 Tote – die meisten durch Gefangenenhinhaltungen.) Spätestens beim Zweiten Weltkrieg hätte Edith Södergran auch eine solche Utopie verworfen. Nach Auschwitz, My Lai und Bosnien kann man noch Gedichte schreiben, aber nicht mehr solche.

*

Eine so einfache und eindeutige Subscriptio wie zu einem barocken Emblem ließ sich zu dem modernistischen Gedicht nicht formulieren. „En text blir ju konstnärlig bland annat genom att den gör motstånd mot de interpretationer som söker lägga fast en bestämd betydelse och genom att den öppnar för många delvis oförenliga kontextualiseringar“, schrieb Johan Hedberg anlässlich Edith Södergrans „Dagen svalnar ...“. Es geht um „det spel med tecken och mening som den metaforiska situationen alstrar“ (1988, S. 62, 63).

In ihrem Gestus der Wahrheitssuche und der Kraft, sich die Welt verändert vorzustellen (Jørgensen), von der sie zeugen, sind Edith Södergrans Gedichte revolutionär. In ihren Inhalten verbleiben sie zweifelhaft oder schwebend. Aber das „wissen“ ihre besten Texte selbst. Sie halten ihren Widerspruch aus und machen ihn erkenntnisproduktiv für den Leser. Die besten Gedichte sind nicht die späten, christlich-regressiven, anthroposophischen und naturlyrischen, auch wenn diese unschöner, sympathischer und vernünftiger vorkommen sollten – z. B. „Månen“ mit dem illusorischen Trostangebot des natürlichen Jahreszeitenzyklus. Die besten sind die der Elevationsphase mit all ihren Ungeheuerlichkeiten, z. B. „Månens hemlighet“. Die eindeutige ästhetizistische und nietzscheanische Festschreibung ihrer Ideologie ist gar nicht so sehr der Sinn der Texte an sich, als vielmehr Effekt ihrer bisherigen Rezeption und Interpretation. Es ist nicht die einzig mögliche Lektüre, wie ich habe zeigen wollen. Was die Schönheit der Södergranschen Gedichte und auch die Schönheit betrifft, die am Schluss des Gedichts, das ich analysiert habe, beschworen wird, gilt absolut der Dichterin eigenes Wort: „Skönhet är inte den tunna såsen i vilken diktare servera sig själva.“

Literatur

- Södergran, Edith, *Samlade Skrifter 7. Dikter och aforismer*, red. Holger Lillqvist, Helsingfors 1990.
- Södergran, Edith, *Samlade Dikter*, red. Gunnar Tideström, Stockholm 1949.
- Bergsten, Staffan, *Jaget och världen. Kosmiska analogier i svensk 1900-talslyrik*, Uppsala 1971.
- Broich, Ulrich/Manfred Pfister, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.
- Brunner, Ernst, *Till fots genom solsystemen*, Stockholm 1985.
- Enckell, Olof, *Esteticism och nietzscheanism i Edith Södergrans lyrik*, Helsingfors 1949.
- Hedberg, Johann, „Om diktinterpretationens problematik: Några reflexioner i anslutning till Edith Södergrans ‚Dagen svalnar ...‘“, in: *Edda* 1988, S. 61–64.
- Hedberg, Johann, „Edith Södergrans mytvärld“, in: *Historiska och litteraturhistoriska studier* 67, Helsingfors 1992, S. 181–191.
- Jørgensen, Bo Hakon, „Visionernes dialektik i Edith Södergrans digtning“, in: *Kritik* 24 (1972), S. 5–30.
- Larsen, Finn Stein, „Et grundmønster i Edith Södergrans første digtning“, in: *Edda* 1958, S. 298–309.
- Link, Jürgen, *Die Struktur des literarischen Symbols*, München 1975.
- Link, Jürgen, „Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes“, in: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.), *Literaturwissenschaft, Grundkurs 7*, Reinbek 1981, 2. überarbeitete Fassung 1994, S. 15–29.
- Schoolfield, George C., *Edith Södergran: Modernist Poet in Finland*, Westport, Conn. 1984.
- Schoolfield, George C., „En Edith Södergran-myt“, in: *Historiska och litteraturhistoriska studier* 67, Helsingfors 1992, S. 289–304.
- Schoolfield, George C., „Blasting and Bombardiering: Tentative Suggestions on Edith Södergran's ‚Visan från molnet‘“, in: *Festskrift til Johan Wrede*, Helsingfors 1995, S. 145–150.
- Tideström, Gunnar, *Edith Södergran*, Helsingfors 1949.

