

Nō als Oper. Paavo Heininens *Silkkirumpu*

Dissertation  
zur Erlangung der Würde des  
Doktors der Philosophie

des Fachbereichs Kulturgeschichte und Kulturkunde

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Juliane Weigel-Krämer

aus Berlin

Hamburg 2012

1. Gutachterin      Prof. Dr. Dorothea Schröder
2. Gutachter        Prof. Dr. Friedrich Geiger

Datum der Disputation: 19. Dezember 2009

Tag des Vollzugs der Promotion: 07. Januar 2010

## Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	4
2.	Nō	27
2.1	Geschichte	27
2.1.1	Vorläufer und Entstehung	27
2.1.2	Kanami (1333-1384)	27
2.1.3	Zeami (1363-1443)	28
2.1.4	Weitere Entwicklung und Geschichte bis heute	30
2.2	Die Dramen	32
2.2.1	Aufbau, Besetzung, Kategorien	32
2.2.2	Das <i>Jo-Ha-Kyū</i> -Prinzip	35
2.2.3	Erzählperspektive	36
2.2.4	Bühne, Kostüme, Masken und Requisiten	37
2.2.5	Darstellungsweise	38
2.3	Zeitstruktur und musikalische Struktur	39
2.3.1	Zeitstruktur	39
2.3.2	Musikalische Struktur	41
2.3.2.1	Text	42
2.3.2.2	Instrumente	46
2.3.2.3	<i>Ma</i>	49
2.4	Kulturelle Hintergründe des Nō	50
	Zusammenfassung	53
2.5	<i>Aya no tsuzumi</i>	54
3.	<i>Silkkirumpu</i>	59
3.1	Von der Idee bis zur Aufführung	59
3.1.1	Erste Ideen	59
3.1.2	Textbearbeitung und Komposition	61
3.1.3	Aufführungsgeschichte	64
3.2	Libretto und Nō-Text im Vergleich	66
3.2.1	Veränderung der Erzählperspektive	67
3.2.2	Die Trommelszene	71
3.2.2.1	Erzählperspektive	71
3.2.2.2	Zeitstruktur	76
3.2.3	Der reflektierende Handlungsrahmen	77
3.2.3.1	Die Interudien Nummer IV und XII	77
3.2.3.2	Das Finale	81
3.2.4	Fazit: Libretto und Nō-Text	85

3.3	Die Musik von <i>Silkkirumpu</i>	86
3.3.1	Die Position von <i>Silkkirumpu</i> in Paavo Heininens Schaffen	86
3.3.2	Musikalische Analyse	88
3.3.2.1	Struktur und Besetzung	88
3.3.2.2	Chor	91
3.3.2.3	Musikalische Charakteristik	98
3.3.2.4	Orchesterfunktionen	103
3.3.2.5	Das Orchester als Erzähler	106
3.3.2.6	Zeitstruktur	126
3.3.3	<i>Silkkirumpu</i> und <i>Aya no tsuzumi</i>	137
3.3.3.1	Erzählperspektive	137
3.3.3.2	Allgemeingültigkeit	141
3.3.3.3	Zeitstruktur	145
3.3.4	Fazit: Die Musik von <i>Silkkirumpu</i>	153
3.4	Die Uraufführungs-Inszenierung von <i>Silkkirumpu</i>	154
3.4.1	Umstände und Beteiligte	154
3.4.2	Die Inszenierung	156
3.4.2.1	Bühne	156
3.4.2.2	Kostüme und Maske	158
3.4.2.3	Darstellungsweise	160
3.4.3	Elemente des Nō und ihre szenische Umsetzung	162
3.4.3.1	Erzählperspektive	162
3.4.3.2	Allgemeingültigkeit	164
3.4.3.3	Zeitstruktur	166
3.4.3.4	Rezeption	168
3.4.4	Fazit: Die Uraufführungs-Inszenierung von <i>Silkkirumpu</i>	169
3.5	<i>Silkkirumpu</i> im Kontext des europäischen Musiktheaters der 1980er Jahre	171
3.5.1	Deutschland	171
3.5.2	Frankreich	174
3.5.3	Italien	176
3.5.4	England	178
3.5.5	Nordeuropa	182
3.5.6	Fazit: <i>Silkkirumpu</i> und die europäische Oper in den 1980er Jahren	185
4.	<i>Silkitromman</i>	187
4.1	Atli Heimir Sveinsson	187
4.2	Yukio Mishimas Fassung des Nō-Dramas <i>Aya no tsuzumi</i>	189
4.3	Das Libretto von <i>Silkitromman</i>	199
4.4	Die Musik von <i>Silkitromman</i>	206
4.4.1	Struktur und Besetzung	206
4.4.2	Musikalische Charakteristik	207
4.4.3	Orchesterfunktionen	209

4.4.4	Chor	218
4.4.5	Zeitstruktur	220
4.5	Fazit: <i>Silkitromman</i>	231
5.	Schlussbemerkung	235
Bibliographie		238
Danksagung		254
Anhang		I

## 1. Einleitung

### *Fragestellung und Aufbau der Arbeit*

Die vorliegende Arbeit widmet sich einem Werk, das in der westeuropäischen Musik- und Operngeschichtsschreibung bisher kaum Beachtung gefunden hat: Paavo Heininens *Silkkirumpu* (Die Seidentrommel), uraufgeführt am 5. April 1984 in Helsinki. Als eine der ersten finnischen Opern, die sich nicht auf eine finnische historische oder mythologische Vorlage stützen, und als die erste, die musikstilistisch in der Tradition der mitteleuropäischen Avantgarde zu verorten ist, besitzt das Werk für die Entwicklung der finnischen Oper zentrale Bedeutung.

Neben der Tatsache, dass das finnische – und allgemein das nordeuropäische – Musiktheater in der Standardliteratur nur eine bescheidene Rolle spielt (s. Forschungsbericht), haben im Fall von *Silkkirumpu* mutmaßlich zwei weitere Faktoren dazu beigetragen, dass das Werk außerhalb Finnlands kaum bekannt geworden ist: Ein Faktor ist die Sprachbarriere, die im Fall des Finnischen ungleich höher ist als etwa im Fall des Dänischen oder Schwedischen. Der andere ist die Tatsache, dass das Werk bisher noch nicht außerhalb Finnlands zur Aufführung gekommen ist.

Kann eine musikwissenschaftliche Arbeit auch am letztgenannten Umstand schwerlich etwas ändern, so soll hier zumindest der Versuch gemacht werden, die Oper *Silkkirumpu* durch eine ausführliche Untersuchung einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Die vorliegende Arbeit versteht sich somit als Werkmonographie, die mit der Fokussierung auf ein zentrales Werk der finnischen Oper im 20. Jahrhundert ein Schlaglicht in ein hierzulande noch weitgehend unerforschtes Gebiet werfen möchte.

Der Schwerpunkt der Untersuchung wird dabei durch die Stoffwahl Paavo Heininens bestimmt: Mit *Aya no tsuzumi* (Die Seidentrommel) vertonte der Komponist ein Nō-Drama, einen japanischen Theatertext aus dem 14. Jahrhundert. Nō ist eine Form des Theaters, die oft mit der Oper verglichen wird, da sich in ihr Musik, Tanz und Gesang zu einem theatralen Gesamtkunstwerk verbinden. Gleichzeitig jedoch ist Nō eine in der Kultur des Zen verwurzelte Theaterform, geprägt von stark formalisierter und ritualisierter Darstellung und eigenen, jahrhundertlang tradierten Gesetzmäßigkeiten. In

der vorliegenden Arbeit soll daher die Frage im Mittelpunkt stehen, welche Rolle die besonderen Wesenszüge des Nō in Paavo Heininens *Silkkirumpu* spielen und inwieweit diese den Gesamtcharakter der Oper beeinflussen.

In der Einleitung werden kurz die Geschichte des finnischen Musiktheaters sowie Leben und Schaffen Paavo Heininens beschrieben. Darüber hinaus widmet sich ein Abschnitt weiteren Vertonungen von Nō-Dramentexten. Nach einer detaillierten Einführung zum Nō-Theater im zweiten Kapitel stellt der Hauptteil der Arbeit dann die Oper *Silkkirumpu* umfassend vor. Dabei wird zunächst die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Werks ausgeführt. Dem folgt eine Textanalyse, welche die Entstehung des Librettos nachzeichnet und es in Bezug zu seiner Vorlage setzt. Im Anschluss folgt eine musikalisch-dramaturgische Analyse der Oper unter ausgewählten Gesichtspunkten, welche die Grundlage für den abschließenden Vergleich zwischen *Silkkirumpu* und dem ihr zugrunde liegenden Nō-Drama bildet. Da beide Werke in erster Linie zur Aufführung auf der Bühne konzipiert sind, ist ein Abschnitt zudem der Uraufführungs-Inszenierung von *Silkkirumpu* und der Frage gewidmet, ob und inwieweit die Ästhetik des Nō Eingang in diese gefunden hat.

Im vierten Kapitel schließlich wird eine weitere Nō-Vertonung aus dem nordeuropäischen Raum zum Vergleich herangezogen: Atli Heimir Sveinsson's *Silkitromman* (Die Seidentrommel) basiert ebenfalls auf *Aya no tsuzumi* sowie einer modernisierten Fassung des Dramas aus der Feder von Yukio Mishima, erschienen 1956. Die Oper kam am 5. Juni 1982 in Reykjavík zur Uraufführung. Eine Analyse der Oper unter ausgewählten Gesichtspunkten ermöglicht einen stichprobenartigen Vergleich zwischen *Silkkirumpu* und *Silkitromman*, der die unterschiedlichen Herangehensweisen der Komponisten bei der Vertonung ihrer Vorlagen aufzeigt und die Besonderheiten in der Arbeitsweise Paavo Heininens unterstreicht.

## *Das Musiktheater in Finnland und die Stellung von Silkkirumpu*

Die Geschichte des finnischen Musiktheaters und des Musiktheaters in Finnland<sup>1</sup> ist eng verbunden mit der Geschichte des Landes selbst. Diese lässt sich grob periodisieren in die Zeit vor den Kreuzzügen (bis ins 12./13. Jh.), die Zeit der schwedischen Herrschaft (bis 1809), die Zeit als russisches Großfürstentum (Autonomiezeit, bis 1917) und die Zeit der Unabhängigkeit (seit 1917).

Durch die jahrhundertelange Zugehörigkeit Finnlands zu Schweden gab es vor dem 19. Jahrhundert kaum ein originär finnisches Kulturleben. Die „finnische Musikgeschichte [war] lediglich eine Ländergeschichte, die von der schwedischen nicht zu trennen ist.“<sup>2</sup> Erst die politische Sonderstellung, die Finnland ab 1809 als russisches Großherzogtum genoss, führte zum Erstarren einer nationalen Kultur und gleichzeitig zu wachsenden Unabhängigkeitsbestrebungen.

Einen entscheidenden Beitrag zum Entstehen der kulturellen Identität Finnlands leistete Elias Lönnrot (1802-1884) mit dem Nationalepos *Kalevala*, einer Sammlung alter finnischer Sagen und Lieder, die 1835 erschien. Lönnrot hatte diese auf ausgedehnten Reisen durch die ländlichen Gebiete Finnlands, vor allem Kareliens (heute teilweise zu Finnland, teilweise zu Russland gehörend), selbst zusammengetragen. Das Epos gab den Finnen erstmals ein Gefühl von nationaler Eigenheit und spielte auch für das Wachsen einer spezifisch finnischen Musikkultur eine bedeutende Rolle: Inspiriert vom *Kalevala* entstanden sowohl instrumentale als auch vokale und musikedramatische Kompositionen in großer Zahl, darunter *Kullervo*, *En saga (Satu)* und *Lemminkäinen, neljä legendaa Kalevalasta* von Jean Sibelius. Durch die Verbindung von Eigentümlichkeiten des Runengesangs mit einer Symphonik in der Tradition Beethovens und Bruckners entwickelte Sibelius in diesen Werken seine charakteristische Tonsprache, die als typisch finnisch wahrgenommen wurde. Den Grundstein für Literatur und Theater in einer speziell finnischen Ausprägung legte im 19. Jahrhundert der Autor Aleksis Kivi (1834-1872), der erstmals Finnisch als Literatursprache verwendete.

---

<sup>1</sup> Sofern nicht anders ausgewiesen, stammen die Informationen in diesem Abschnitt aus: Hako 2002, Oramo 1995, Oramo 2001 und Arni 1992.

<sup>2</sup> Oramo 1995, Sp. 490.

Entscheidend beeinflusst wurde das finnische Musikleben durch den aus Deutschland stammenden Violinisten und Komponisten Fredrik Pacius (1809-1891), der ab 1835 als Musikdirektor der Universität Helsinki das Musikleben der Stadt gestaltete und ausbaute. Er erweiterte das Konzert-repertoire, das bis dahin vornehmlich aus Werken der Wiener Klassiker be-standen hatte, um Kompositionen von Rossini, Spohr, Mendelssohn, Weber, Bellini und um eigene Werke. Daneben veranstaltete er bis 1853 regelmäßig Sinfoniekonzerte und begründete die Tradition, jedes Jahr um die Osterzeit ein Oratorium aufzuführen. Des Weiteren verdankt Finnland Pacius seinen ältesten, bis heute bestehenden Männerchor, eine Reihe von Chor- und Sololiedern sowie Arrangements von Volksliedern. Das bekannteste Lied von Pacius ist die Vertonung von Johan Ludvig Runebergs Gedicht *Vårt Land*, mittlerweile mit dem ins Finnische übersetzten Text *Maamme* („unser Land“) die finnische Nationalhymne. Trotz seiner Herkunft wird Pacius heute als ‚Vater der finnischen Musik‘ bezeichnet und schuf sogar die erste finnische Oper (allerdings in schwedischer Sprache): *Kung Karls Jakt* (König Karls Jagd), eine romantische Rettungsoper, die 1852 zur Uraufführung kam. Das musikalisch in der Tradition der deutschen Romantik und des Biedermeier stehende Werk konnte sich bis heute im finnischen und schwedischen Re-pertoire behaupten.<sup>3</sup>

Trotz des großen Erfolges von *Kung Karls Jakt* entstand erst 1908 mit *Pohjan Neiti* (Mädchen des Nordens) von Oskar Merikanto (1868-1924) eine weitere Oper in Finnland. *Pohjan Neiti* erlebte einige Aufführungen, erlangte jedoch bei weitem nicht die Popularität von *Kung Karls Jakt*. Mit Erkki Melar-tins (1875-1937) *Aino* (1909) entstand die erste finnischsprachige Oper, die eine größere Bedeutung gewinnen sollte. Die erste komische Oper Finn-lands, *Seitsemän veljestä* (Die sieben Brüder, 1913), schrieb Armas Launis (1884-1959) nach dem gleichnamigen Roman von Aleksis Kivi. Launis gelang es in diesem Werk erstmals, die finnische Sprache adäquat in Rezita-tiven zu vertonen.

---

<sup>3</sup> Geisler-Baum 2004.

Neben den genannten Werken entstanden in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Finnland weitere Opern<sup>4</sup>, überwiegend basierend auf historischen, mythologischen oder folkloristischen Themen. Die Musik dieser Opern ist „firmly rooted in a 19-century nationalist-romantic tradition“<sup>5</sup>, was auch mit dem Wunsch der erst 1917 unabhängig gewordenen Finnen nach nationaler Selbstvergewisserung zusammenhängt.

In den 1920er Jahren kamen in Finnland eine Reihe zeitgenössischer europäischer Werke zur Aufführung – so waren in diesem Jahrzehnt in Helsinki u.a. Křenek's *Jonny spielt auf*, Jaromír Weinbergers *Švanda dudák* (Schwanda, der Dudelsackpfeifer), Max Schillings *Mona Lisa*, Erich Korngolds *Ring des Polykrates* und Robert Planquettes *Les Cloches de Corneville* in der Finnischen Nationaloper zu sehen.<sup>6</sup> Gleichzeitig wuchs im Land selbst eine neue Komponistengeneration heran, die mit ihren Werken an die aktuellen europäischen Entwicklungen in der Musik anschließen wollte. Als Repräsentanten dieser Generation sind heute Ernest Pingoud (1887-1942), Väinö Raitio (1891-1945) und Aarre Merikanto (1893-1958), der Sohn Oskar Merikantos, bekannt – die letzten beiden auch als Opernkomponisten. Alle drei stießen jedoch beim Publikum ihrer Zeit auf wenig Verständnis, „who, still captivated by nationalistic ideals, received [their music] with ignorance, if not hostility.“<sup>7</sup>

Während zwei von Raitios fünf Opern, wenngleich keine großen Publikumserfolge, doch immerhin Anklang bei den Kritikern fanden, ereilte die einzige Oper seines Generationsgenossen Aarre Merikanto ein ungleich dramatischeres Schicksal: Die Aufführung der 1922 vollendeten *Juha* wurde von der Finnischen Nationaloper abgelehnt, da die Musik den Entscheidungsträgern zu modern erschien. Nach einer Rundfunkübertragung im Jahr 1958 (!) kam das Werk erst 1963 in Lahti zur szenischen Uraufführung. In dieser Zeit wurden die Kompositionen Merikantos wiederentdeckt, und nach der 1967 erfolgten Aufführung an der Finnischen Nationaloper war der Status von *Juha* als eines der bedeutendsten Musiktheaterwerke Finnlands allge-

---

<sup>4</sup> U.a. Oskar Merikantos *Elinan surma* (Elinas Tod, 1910), Selim Palmgrens *Daniel Hjort* (ebenfalls 1910) und weitere Werke von Armas Launis, z.B. *Kullervo* (1917).

<sup>5</sup> Arni 1992, Zitat S. 209.

<sup>6</sup> Hirvensalo 1993.

<sup>7</sup> Oramo 2001, Zitat S. 861.

mein anerkannt.<sup>8</sup> Die Ablehnung des Werks in den 1920er Jahren sieht man heute als eine der folgenreichsten Fehleinschätzungen der finnischen Musikgeschichte: Merikanto wandte sich nicht nur enttäuscht vom Genre der Oper ab, sondern auch von seinem zwischen Verismus und Expressionismus angesiedelten, oft mit Janáček verglichenen Kompositionsstil. Er zerstörte eine Reihe seiner Werke und kehrte zu einer neoklassizistischen Kompositionsweise zurück.

Im Gegensatz zu Merikantos *Juha* hatte die etwa gleichzeitig entstandene nationalromantische Oper *Pohjalaisia* (Die Ostbottnier, 1924) von Leevi Madetoja (1887-1947) gewaltigen Erfolg. Die Oper wurde zur finnischen Nationaloper und zog eine Reihe ähnlicher Werke anderer Komponisten nach sich. Auch im Bereich der reinen Instrumentalmusik hinterließ das in den 1920er Jahren kurz aufgeflackerte Interesse an aktuellen Entwicklungen in der europäischen Musik keinen bleibenden Eindruck. Schon in den 1930er Jahren waren „das Einfache, Volkstümliche und Nationale“ erneut die „Werte, auf die die [finnische] Musik verpflichtet wurde.“<sup>9</sup> Der Durchbruch der musikalischen Moderne in Finnland sollte erst nach dem Zweiten Weltkrieg gelingen.

Eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des finnischen Musiktheaters spielten die Aufführungsmöglichkeiten im Land. Mittelpunkt des nationalen Kulturlebens ist seit dem 19. Jahrhundert Helsinki. Dort etablierten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gleich zwei Spielstätten, die Opern zur Aufführung brachten – das Finnische und das Schwedische Theater. Der Grund hierfür liegt im aufkommenden Nationalismus des 19. Jahrhunderts und der damit einhergehenden Konkurrenz zwischen der damaligen Amtssprache Schwedisch und dem Finnischen als der Sprache eines Großteils der einfachen Bevölkerung. Bereits 1873 entstand im ein Jahr zuvor gegründeten Finnischen Theater eine Gesangsabteilung, die bis 1879 Bestand hatte und in dieser Zeit eine große Zahl europäischer Repertoireoper in finnischer Sprache zur Aufführung brachte. Als das Schwedische Theater kurz nach dem Finnischen (1875) mit dem Aufführen von Opern in schwedischer Sprache begann, führte die Konkurrenz der Häuser in einer Stadt mit knapp

---

<sup>8</sup> Salmenhaara 1992.

<sup>9</sup> Oramo 1995, Zitat Sp. 501.

35.000 Einwohnern zum Konkurs der Opernzweige beider Theater. Gastspiele ausländischer Opernkompanien und einzelne Opernaufführungen fanden jedoch weiterhin im Alexander-Theater – dem russischen Garnisonstheater – und im Finnischen Nationaltheater statt.

1911 gründete die Sängerin Aino Ackté gemeinsam mit anderen Theaterpersönlichkeiten die Einheimische Oper, die ab 1919 im Alexander-Theater eine Heimat fand. Das Unternehmen, die spätere Finnische Nationaloper, zog erst 1993 in ein neues Haus um. Ein eigenes Orchester bekam die Finnische Nationaloper im Jahr 1963; zuvor hatte das Philharmonische Orchester Helsinki zusätzlich als Opernorchester fungiert.<sup>10</sup>

Der Zweite Weltkrieg bedeutete einen tiefen Einschnitt für das finnische Kulturleben: Finnland befand sich im Winter 1939/40 und von 1941 bis 1944/45 im Krieg und erlitt großen Schaden durch Kämpfe auf dem eigenen Territorium. Die Erschütterung der finnischen Gesellschaft durch den Krieg versetzte die Komponisten der Nachkriegszeit in Aufbruchstimmung: Die Werke Schostakowitschs, Strawinskys und Bartóks, in den 1950er Jahren dann auch die Zwölftonmusik, beeinflussten das Schaffen bedeutender finnischer Tonkünstler wie Einar Englund (1916-1999), Joonas Kokkonen (1921-1996) und Usko Meriläinen (1930-2004). Das finnische Operschaffen wiederum spiegelt diese Entwicklung nur bedingt wider. Sein bedeutendster Protagonist in dieser Zeit war Tauno Pykkänen (1918-1980), dessen neun zwischen 1937 und 1967 entstandene Opern nationalromantische Klänge mit den Idealen der italienischen Oper des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Verdi, Puccini) verbinden.<sup>11</sup>

Einer der ersten, der sich nach dem Zweiten Weltkrieg einer aktuellen musikalischen Sprache in der Oper bediente, war Einojuhani Rautavaara (\*1928), der eine zentrale Gestalt des finnischen Musiktheaters nach dem Zweiten Weltkrieg werden sollte. Sein – unaufgeführt gebliebener – Opernerstling *Kaivos* (Die Grube, 1957, eine Fernsehversion wurde 1963 ausgestrahlt) ist streng seriell komponiert; in späteren Werken<sup>12</sup> kombinierte er

---

<sup>10</sup> Oramo 1996.

<sup>11</sup> Forsius 1992.

<sup>12</sup> *Apollo contra Marsyas* (1973), *Runo 42 „Sammon Ryöstö“* (Rune 42 „Der Raub des Sampo“, 1983), *Marjatta matala neiti* (Marjatta, die niedrige Maid, 1977), *En dramatisk scen* (Eine dramatische Szene, 1975-76, nicht aufgeführt), *Thomas* (1985), *Vincent* (1990), *Auringon talo* (Das Haus der Sonne, 1991), *Tietäjien lahja* (Das Geschenk der Weisen,

verschiedene Musikstile und Kompositionstechniken miteinander.<sup>13</sup> Rautavaara trug mit seinen auch im Ausland häufig aufgeführten Opern maßgeblich dazu bei, die finnische Oper international bekannt zu machen.

Die Komposition und Aufführung von Rautavaaras Opern *Thomas* (1985) und *Vincent* (1990) fiel zeitlich mit dem Höhepunkt des Opernbooms in Finnland zusammen. Ausgelöst wurde dieser durch die im Jahr 1975 kurz nacheinander erfolgten Uraufführungen von Aulis Sallinen (\*1935) erster Oper *Ratsumies* (Der Reitersmann) bei den Opernfestspielen in Savonlinna und Joonas Kokkonens *Viimeiset kiusaukset* (Die letzten Versuchungen) an der Finnischen Nationaloper. Beide Werke entlockten dem Publikum wahre Begeisterungstürme. 1978 kam eine weitere Oper von Sallinen – *Punainen viiva* (Die rote Linie) – zur Uraufführung und festigte die Opernbegeisterung in Finnland weiter. Alle drei genannten Opern behandeln finnische Themen, zudem bedienten sich die Komponisten einer leicht verständlichen musikalischen Sprache. Dennoch gilt als wahrscheinlich, dass der Erfolg der drei Werke nicht nur auf diese Faktoren zurückzuführen ist: vielmehr nährten sie „Finnish self-esteem under political pressures of the cold war era and at the same time gained international attention.“<sup>14</sup> In den Folgejahren gaben die Festspiele in Savonlinna und die Finnische Nationaloper zahlreiche Neukompositionen in Auftrag, u.a. bei Rautavaara, Sallinen und Kalevi Aho (\*1949), so dass eine lange Reihe neuer finnischer Opern entstand.

Angespornt durch die rasch zunehmende Beliebtheit finnischer Opern wurden in den 1970er Jahren auch außerhalb Helsinkis Opern- und Musikfestivals gegründet. Vor allem die Opernfestspiele in Ilmajoki verdienen als finnische Besonderheit Erwähnung: Dort finden seit der Eröffnung mit Made-tojas *Pohjalaisia* (1975) Freiluft-Opernaufführungen statt. Die riesige Bühne ermöglicht es, ganze Schlachtenszenarien mit Pferden und Armeen darzustellen. Das Repertoire der Festspiele besteht hauptsächlich aus Volksopern

---

1996), *Aleksis Kivi* (1997), *Rasputin* (2003) (o.A., Werkliste Einojuhani Rautavaara, in: Finnisches Musikinformationszentrum (Hg.): [http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Rautavaara,%20Einojuhani&cat=contemporary\\_-\\_classical](http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Rautavaara,%20Einojuhani&cat=contemporary_-_classical), [13. Oktober 2011]).

<sup>13</sup> Sivuoja-Gunaratnam 2005.

<sup>14</sup> Oramo 2001, Zitat S. 861f.

mit historischem oder historisierendem Inhalt und starken Anklängen an die Volksmusik, die sich bis heute großer Beliebtheit erfreuen.<sup>15</sup>

Auf die umfassende Rezeption moderner und avantgardistischer Kompositionstechniken in Finnland in den 1960er und 1970er Jahren folgten schnell diverse Gegenreaktionen, so dass „in der finnischen Musik seit den 1980er Jahren ein Nebeneinander von ganz verschiedenen Kompositionsstilen und Entwicklungstendenzen herrscht.“<sup>16</sup> Als Speerspitze der finnischen Avantgarde verstand sich in dieser Zeit eine Gruppe von Komponisten, die sich um die 1977 gegründete Gesellschaft *Korvat auki!* (Ohren auf!) versammelten, unter ihnen Kaija Saariaho (\*1952), Esa-Pekka Salonen und Magnus Lindberg (beide \*1958). Fast alle von ihnen waren Schüler Paavo Heininens gewesen; gemeinsam war ihnen vor allem „die postserielle Kompositionsästhetik – sie vermieden konsequent alle Kontakte zu neoromantischen oder freitonalen Strömungen.“<sup>17</sup> So trugen sie maßgeblich dazu bei, auch avantgardistische Kompositionstechniken fest in der finnischen Musiktradition zu verankern.

Diese Komponisten bezeichneten die seit den 1970er Jahren entstandenen finnischen Opern verächtlich als ‚Pelzmützentheater‘ und lehnten das Genre als provinziell und veraltet ab.<sup>18</sup> Erst die Uraufführung von Paavo Heininens *Silkkirumpu* (1984) gab der musikalischen Moderne auch in der finnischen Oper einen neuen Stellenwert. Infolge dieses Wendepunkts entwickelte sich in der Gattung bis heute eine beeindruckende Bandbreite von Musikstilen und Themen. Auch international gewann die finnische Oper an Bekanntheit. Besonders die Werke von Kaija Saariaho stehen heute auf den Spielplänen beispielsweise der Salzburger Festspiele (*L'amour de loin*, 2000) oder der Pariser Opéra Bastille (*Adriana Mater*, 2006).<sup>19</sup>

In Finnland selbst gab die Eröffnung des von den Architekten Eero Hyvämäki, Jukka Karhunen und Risto Parkkinen entworfenen Opernhauses in Helsinki 1993 der Opernszene einen neuen Impuls. Die erste Uraufführung an der neuen Spielstätte war Erik Bergmans (1911-2006) psychologisches

---

<sup>15</sup> Hako 2002, Ankündigungen auf der Festspielhomepage [www.ilmajoenmusiikkijuhlat.fi](http://www.ilmajoenmusiikkijuhlat.fi), [19. Januar 2011].

<sup>16</sup> Oramo 1995, Zitat Sp. 502.

<sup>17</sup> Aho / Jalkanen 1996, S. 141.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Iltti 2005.

Märchen *Det sjungande trädet* (Der singende Baum, 1995) nach einem schwedischen Märchen, das auf dem Mythos von Amor und Psyche basiert. Etwa zur gleichen Zeit gewann auch die Kammeroper in Finnland an Beliebtheit, ausgelöst durch den Ehrgeiz kleiner Opernkompanien, ebenfalls moderne Werke aufzuführen. Diese Entwicklung gab wiederum jungen Komponisten die Möglichkeit, sich in kleinerem Rahmen mit dem Genre vertraut zu machen.<sup>20</sup>

Insgesamt entstanden bis 2002 257 finnische Opern, deren erstes Drittel zwischen 1817 und 1974 entstand, das zweite 1975-1990 und das letzte 1991-2002.<sup>21</sup> Neben den o.g. Werken Kaija Saariahos entstanden im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts eine Reihe weiterer erwähnenswerter Opern in Finnland, darunter Sebastian Fagerlunds (\*1972) *Döbeln* (Der Teufel, 2009), Veli-Matti Puumalas (\*1965) *Anna Liisa* (2008), Olli Kortekangas' (\*1955) *Isän tyttö* (Vaters Mädchen, 2007), Mikko Heiniös (\*1948) *Käärmeen hetki* (Die Stunde der Schlange, 2006) und *Eerik XIV* (2011) sowie Jukka Linkolas (\*1955) *Rockland* (2011). Darüber hinaus erfreuen sich Opern für Kinder und Familien in Finnland großer Beliebtheit. So entstanden in den vergangenen Jahren u.a. Markus Fagerudds (\*1961) *Seitsemän koiraveljestä* (Die sieben Hundeb Brüder, 2008), Jukka Linkolas *Hui kauhistus* (In einer unheimlichen Nacht, 2006) sowie Jaakko Kuusistos (\*1974) *Koirien Kalevala* (Das Hundekalevala, 2004) und *Makuukamariooppera* (Schlafzimmeroper, 2010).<sup>22</sup> Selbst die Vertonung eines Nō-Dramas findet sich unter den aktuellen finnischen Opern: Im August 2010 kam in der Korjaamo Kulturfabrik in Helsinki Juha T. Koskinens *Madame de Sade* nach dem gleichnamigen ‚modernen Nō‘ von Yukio Mishima zur Uraufführung.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Hako 2002, S. 185.

<sup>21</sup> Ebd., S. 8.

<sup>22</sup> Mail des Finnischen Musikinformationszentrums vom 30. November 2009 sowie Homepage des finnischen Musikinformationszentrums ([www.fimic.fi](http://www.fimic.fi)), [19. Januar 2011].

<sup>23</sup> Liste der uraufgeführten Werke auf der Startseite der Ooppera Skaala Helsinki: <http://www.oopperaskaala.fi/>, [13. September 2010].

## *Paavo Heininen*

Paavo Heininen<sup>24</sup> ist einer der wichtigsten Repräsentanten der musikalischen Moderne in Finnland. Geboren 1938 in Helsinki, genoss Heininen eine umfassende musikalische Ausbildung, zuerst in Finnland, dann auch im Ausland bei international renommierten Lehrern. Anfangs studierte er privat Komposition bei Usko Meriläinen, später – an der Sibelius-Akademie – bei Aarre Merikanto, Einojuhani Rautavaara, Einar Englund und Joonas Kokkonen. Nach Erhalt seines Diploms 1960 setzte er seine Studien bei Bernd Alois Zimmermann in Köln und bei Vincent Persichetti und Eduard Steuermann an der New Yorker Juilliard School of Music fort. Nicht zuletzt hielt er sich 1971 für kurze Zeit in Polen auf und arbeitete dort mit Witold Lutosławski. Neben seiner Ausbildung als Komponist studierte Heininen Klavier, Dirigieren und Musikwissenschaft und arbeitete ebenso als Pianist und Dirigent wie als Kompositionslehrer in Turku und an der Sibelius-Akademie (1966-1992 als Dozent, 1993-2001 als ordentlicher Professor). Eine Reihe bedeutender jüngerer finnischer Komponisten absolvierte ihre Ausbildung bei ihm, darunter Kaija Saariaho, Magnus Lindberg, Jukka Tiensuu (\*1948) und Eero Hämeenniemi (\*1951). Auch als Musikwissenschaftler genießt Paavo Heininen einen guten Ruf in Finnland und veröffentlichte eine Reihe von Artikeln und Essays, beispielsweise über das zeitgenössische finnische Musikleben.

Paavo Heininens Arbeitsweise als Komponist ist von einem fortwährenden Streben nach der Ausweitung seiner kompositorischen Möglichkeiten geprägt. So isolierte er in den ersten Jahren seiner Karriere – bis zur Mitte der 1970er Jahre – systematisch zentrale kompositorische Probleme, die er in einzelnen Werken ‚laborartig‘ bearbeitete. Seit er Mitte der 1970er Jahre zu einer eigenen musikalischen Sprache gefunden hatte, widmete er sich gezielt der Aufgabe, sich nach und nach mit den unterschiedlichen musikalischen Gattungen vertraut zu machen. Bis heute stellt er sich immer wieder neue kompositorische Aufgaben, um sein Können weiter zu vervollkommen und stets neue Wege zu seinem künstlerischen Ziel zu beschreiten.

---

<sup>24</sup> Soweit nicht anders angegeben, stammen die Informationen in diesem Abschnitt aus Aho 1993 und Mäkelä 2002a.

In Bezug auf sein Gesamtschaffen ist Heininen sehr planvoll darauf bedacht, ein Gleichgewicht zwischen allen Gattungen herzustellen. Konzentrierte er sich in den 1950er und 1960er Jahren vorrangig auf Orchesterkompositionen, so spielten seit den 1970er Jahren zunehmend auch Vokalwerke eine Rolle. Die 1980er Jahre waren von der Komposition seiner beiden Opern geprägt, zudem schrieb er in diesem Jahrzehnt bedeutende Solokonzerte: sein Drittes Klavierkonzert op. 46 (1981), sein Saxophonkonzert op. 50 (1983) und sein Cellokonzert op. 53 (1985). Seit den 1990er Jahren hat sich Heininens kompositorischer Fokus zunehmend der Solo- und Kammermusik sowie seit der Jahrtausendwende auch wieder der elektroakustischen Musik zugewandt. Dabei stehen neben Werken in den etablierten Genres ungewöhnliche Kompositionen, beispielsweise für die Glocken im Kirchturm von Heininens Heimatstadt Järvenpää.<sup>25</sup>

Charakteristisch für Heininens Musik ist ihre große Detailfülle, die für den Komponisten eine zentrale ästhetische Qualität seiner Werke darstellt, da „selbst das schönste sinfonische Konstrukt in meinen Ohren versagt, wenn es nicht im Maßstab von Sekunden persönliche und anziehende Reize bietet.“<sup>26</sup> Diese Detailfülle beeinflusst zugleich maßgeblich die kompositorische Arbeit, denn, so Heininen:

„Mein Problem ist es immer gewesen, im Material, das von seinem Umfang und von seinem Reichtum an Details droht, die Kohäsion zu sprengen, eine Homogenität zu schaffen. Die Menge des Materials radikal zu beschränken und es zu konzentrieren und in einfache Formen zu zwingen, wäre eine negative Lösung. Ich habe positive Lösungen gesucht, also solche, in denen die Form den Reichtum an Inhalt zähmt, ohne ihn zu ersticken.“<sup>27</sup>

Von Beginn seiner Komponistenkarriere an verschrieb sich Heininen ganz der musikalischen Moderne. Nach wenigen neoklassizistischen Frühwerken – *Toccata* op. 1 (1956) und *Sonatina* op. 2 (1957) – komponierte Heininen lange Zeit dodekaphon, wobei Kimmo Korhonen seinen Stil als „grounded in a dodecaphonic brand of Expressionism whose roots go back to Alban Berg“<sup>28</sup> bezeichnet – ein Verweis auf Heininens nicht rein intellektuell, sondern eben auch sinnlich geprägte Schaffensweise. Er selbst drückte dies

---

<sup>25</sup> Quellen: Telefongespräch mit Paavo Heininen, 7. Juli 2011 und Werkliste Heininens auf der Homepage des Finnischen Musikinformationszentrums: [http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Heininen,%20Paavo&cat=contemporary\\_-\\_classical](http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Heininen,%20Paavo&cat=contemporary_-_classical), [9. August 2011].

<sup>26</sup> Heininen 1976, S. 51.

<sup>27</sup> Ebd., S. 58.

<sup>28</sup> Korhonen 2003, S. 97.

so aus: „[E]s wäre ziemlich schön, ein reiner Theorikomponist zu sein, aber mein wählerisches Ohr zwingt mich, fleißig Lösungen zu suchen, die sich einfach gut anfühlen“<sup>29</sup>. Ein zentrales Werk dieser Zeit ist seine Erste Sinfonie op. 3 (1958), deren schwierige Umstände der Uraufführung und negative Rezeption als symptomatisch für den Anfang von Heininens Karriere gelten können: Das Orchester hatte so große Schwierigkeiten mit der Umsetzung der Musik, dass der zweite der drei Sätze kurzerhand weggelassen wurde.<sup>30</sup> Auch das Publikum stand dem Werk ratlos und tendenziell ablehnend gegenüber; „it remained an incomprehensible oddity.“<sup>31</sup> Erst 1964, nach einer umfassenden Revision, kam die Sinfonie vollständig zur Aufführung. Als Reaktion auf diese erste enttäuschende Erfahrung versuchte sich Heininen an einer leichter zugänglichen musikalischen Sprache, wie sie in seiner *Petite symphonie joyeuse* op. 9 (1962) zutage tritt. Diese entstand während seines Aufenthalts an der New Yorker Juilliard School und kam noch im Jahr ihrer Komposition zur Uraufführung.

In den folgenden Jahren trennte Heininen nach eigener Aussage in seinem Schaffen zwischen Werken, die seine ganze Komponistenpersönlichkeit zum Ausdruck bringen und solchen, die nur „von Weitem auf die Welt meiner innerlichen Kompositionsvorstellungen“<sup>32</sup> verweisen. Diese Werke, zu denen neben der *Petite symphonie joyeuse* unter anderem auch sein Zweites Klavierkonzert op. 15 (1966), *Arioso* op. 16 (1967) für Streicher, die Sonate für Violine und Klavier op. 25 und *The Autumns* op. 22 (beide 1970) zählen, bezeichnet Heininen selbst als „klassizistisch“<sup>33</sup>. Sie sind meist von kürzerer Dauer und „play with traditional forms and techniques [...] without relinquishing an opulence of stimuli or [Heininen’s] own integrity of style“<sup>34</sup>.

Wenn auch der Publikumserfolg noch auf sich warten ließ, so konnte sich Heininen doch zumindest in Fachkreisen auch mit seinen ‚kompromisslosen‘ Kompositionen Anerkennung verschaffen. Aufmerksamkeit erregte er vor allem mit *Adagio* op. 12 (1963, rev. 1966), dem „magnum opus of his

---

<sup>29</sup> Heininen 1976, S. 54.

<sup>30</sup> Korhonen 2003, S. 97.

<sup>31</sup> Kaipainen 1986, S. 32.

<sup>32</sup> Heininen 1976, S. 62.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Oramo 2001, Zitat S. 321.

youth“<sup>35</sup> und „one of the seminal Finnish orchestral works of the 1960s“<sup>36</sup>. Das etwa 20-minütige einsätzige Werk besteht aus einer Introduction, zehn Variationen und Coda und besticht besonders durch seine reichen Orchesterfarben.<sup>37</sup> Die Schaffensphase, der *Adagio* zuzurechnen ist, beschreibt Paavo Heininen als Versuch, „ein einheitliches musikalisches Weltbild zu schaffen, in dem die von Serialismus und Aleatorik gegebenen technischen und melodischen Mittel Teilfaktoren sein sollten.“<sup>38</sup> So erweiterte er in *Adagio* seine dodekaphone Technik um Klangflächenkomposition und Aleatorik. In *Soggetto* op. 10 (1963) experimentierte Heininen zudem mit Mikrotonalität.<sup>39</sup>

Dieses Streben nach Integration scheinbar widersprüchlicher kompositorischer Ansätze ist typisch für Paavo Heininens Schaffen. Schon früh kam er zu dem Schluss, der strenge Serialismus führe in eine Sackgasse<sup>40</sup> und kombinierte in seinen Werken eine serielle Struktur mit anderen Kompositionstechniken. Dem strengen Serialismus kommt in Heininens Schaffen das Vorgängerwerk des *Adagio* am nächsten: *Musique d'été* op. 11 (1963, rev. 1967) für Kammerensemble.<sup>41</sup> In diesem Werk verbindet sich eine klare symmetrische Struktur mit instrumentalen Farbenspielen, die der Komposition einen luftig-flirrenden und doch hochenergetischen Charakter verleihen.

Ein weiterer Meilenstein in Heininens kompositorischer Entwicklung nach *Adagio* ist seine Dritte Sinfonie op. 20 (1969, rev. 1977). Dieser war zunächst das gleiche Schicksal beschieden wie der Ersten: Im Jahr der Entstehung kamen nur zwei der vier Sätze zur Aufführung, erst Anfang 1978 erklang das – überarbeitete – Werk in Gänze.<sup>42</sup> Die Sinfonie mit ihrer vieldeutigen Struktur (je nach Betrachtungsweise besteht sie aus einem, zwei, drei oder vier Sätzen) und ihrer phantasievollen Instrumentation bezeichnet Guy Rickards als – gemeinsam mit der Vierten Sinfonie – „two of the most

---

<sup>35</sup> Kaipainen, Jouni, *Paavo Heininen in Profile*, in: Finnisches Musikinformationszentrum (Hg.): [http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/0/7997850401BFA2FCC2257522003BBEDD?opendocument&cat=contemporary\\_-\\_classical](http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/0/7997850401BFA2FCC2257522003BBEDD?opendocument&cat=contemporary_-_classical), [10. August 2011].

<sup>36</sup> Rickards 1996, S. 19.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Heininen 1976, S. 61f.

<sup>39</sup> Korhonen 2003.

<sup>40</sup> Telefongespräch mit Paavo Heininen, 8. Juli 2011.

<sup>41</sup> Korhonen 2003.

<sup>42</sup> Parsons 1978.

significant contributions to the genre from Finland since the last War“<sup>43</sup>; für Tomi Mäkelä ist sie eines „der raffiniertesten Meisterwerke nordischer Symphonik seit Sibelius“<sup>44</sup>.

Der Komposition der Vierten Sinfonie folgte eine mehrjährige Phase, in der sich Heininens Schaffen auf die Solo- und Kammermusik konzentrierte. Das herausragende Opus dieser Zeit ist das vier Kompositionen umfassende op. 32: Mit der Klaviersonate *Poesia squillante ed incandescente* op. 32 a (1974) schuf Heinininen ein großformatiges, hochvirtuoses Werk, das bis heute als sein Hauptwerk für Klavier solo gilt. Die dreisätzigte Sonate dauert etwa 40 Minuten; ihre detailreiche und vielfarbige Tonsprache bezeichnete ein Rezensent als „reminiscent of Messiaen at his most severely ornithological.“<sup>45</sup> Die zweite große Komposition des op. 32, das Streichquartett op. 32 c (1974), basiert auf dem gleichen musikalischen Material wie op. 32 a.<sup>46</sup> Begonnen hatte Heinininen die Komposition 1965 als Klavierwerk. Das Material wurde jedoch im Verlauf des Entstehungsprozesses so kompliziert, dass er es selbst nicht mehr spielen konnte und zur Seite legte. Erst Jahre später entstand aus den „nostalgischen“ (Heinininen), kantablen Anteilen der ursprünglichen Musik das Streichquartett op. 32 c. Nachdem der Schaffensprozess so wieder in Gang gekommen war, vollendete Heinininen auch die Klaviersonate op. 32 a. Die Klavierminiaturen op. 32 b (*Préludes – Etudes – Poèmes*, 1974) und op. 32 d (*Poésies – Périphrases*, 1975) basieren auf den ‚Resten‘ des Materials.<sup>47</sup>

Einen Wendepunkt in der Rezeption von Heininens Schaffen markiert *Maiandros* op. 37 (1977). Das Werk entstand für den Finnischen Rundfunk, der eine Reihe von Klavierwerken bei verschiedenen Komponisten in Auftrag gab. Nicht zufrieden damit, die gestellte Aufgabe buchstabengetreu zu erfüllen, schuf Heinininen eine Komposition, die er spezifisch den Bedürfnissen des Mediums Radio angepasst hatte.<sup>48</sup> Das musikalische Material von *Maiandros* wurde auf zwei unterschiedlich gestimmten Flügeln eingespielt und elektronisch nachbearbeitet, so dass die Komposition weder eindeutig

---

<sup>43</sup> Rickards 1996, S. 19.

<sup>44</sup> Mäkelä 2002a, Sp. 1193.

<sup>45</sup> Anderson 1993, Zitat S. 57.

<sup>46</sup> Heinininen 1976, S. 60.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Parsons 1978.

Instrumentalmusik noch eindeutig elektroakustische Musik ist.<sup>49</sup> Bei der Aufführung ergibt sich durch den Einsatz der beiden unterschiedlichen Tonbänder eine räumliche Klangwirkung. Das Werk bescherte Heininen seinen ersten größeren Erfolg: Es wurde in ganz Europa ausgestrahlt und beim International Rostrum of Composers empfohlen.<sup>50</sup>

Weitere künstlerische Erfolge schlossen sich an; die Uraufführung der überarbeiteten Dritten Sinfonie Anfang 1978 und zwei weitere Siege bei Wettbewerben: Den Wettbewerb zum 50. Geburtstag der TEOSTO (finnische Verwertungsgesellschaft, entspricht der deutschen GEMA) gewann Heininen mit dem Orchesterwerk *Tritopos* op. 38 (1977), einen weiteren, von der Stadt Tampere ausgerichteteten, mit *Deux chansons* op. 31 (1976) für Cello und Orchester.<sup>51</sup> Die zunehmende Wertschätzung für Paavo Heininens Schaffen hatte vermutlich zwei Ursachen: Zum einen wuchs in den 1970er und 1980er Jahren generell die Akzeptanz moderner Kompositionsmethoden beim Publikum. Zum anderen trat in dieser Zeit eine Reihe seiner Schüler sehr erfolgreich an die Öffentlichkeit.<sup>52</sup>

Auch kompositionstechnisch markiert *Maiandros* einen Wendepunkt für Heininen: „From [...] *Maiandros* onwards, Heininen has abandoned the use of hidden serial construction and striven instead for a formulation of unity from diversity.“<sup>53</sup> Heininen selbst spricht davon, dass er alles Wiederkehrende in jeder Hinsicht wegzulassen begonnen habe. Stattdessen experimentierte er in größerem Ausmaß als zuvor mit klanglichen und harmonischen Farben.<sup>54</sup> Repräsentativ für diese „koloristische“ (Heininen) Phase sind das Orchesterwerk *Dia* op. 36 (1979), das Dritte Klavierkonzert op. 46 (1981) und die Oper *Silkkirumpu* op. 45 (1981-1983). Mit der Oper *Veitsi* op. 55 (1985-1988) gab Heininen die rein ‚farborientierte‘ Kompositionsweise wieder auf und begab sich auf die Suche nach neuen Ausdrucksmitteln.<sup>55</sup> 1983 schuf er

---

<sup>49</sup> Kaipainen, Jouni, *Paavo Heininen in Profile*, in: Finnisches Musikinformationszentrum (Hg.): [http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/0/7997850401BFA2FCC2257522003BBEDD?opendocument&cat=contemporary\\_-\\_classical](http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/0/7997850401BFA2FCC2257522003BBEDD?opendocument&cat=contemporary_-_classical), [10. August 2011].

<sup>50</sup> Parsons 1978.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Otonkoski 1991.

<sup>53</sup> Oramo 1983.

<sup>54</sup> Telefongespräch mit Paavo Heininen, 8. Juli 2011.

<sup>55</sup> Heininen selbst gibt als zumindest teilweise Erklärung für diesen Schwerpunktwechsel das Aufkommen von Computerprogrammen zum Komponieren an. Mit diesen sei die Notation

mit dem „nonette avec milieu“ *Dicta* op. 49 (für 9 + 14 Spieler, die im Publikum verteilt sind) seine erste Computerkomposition.

Nach der Initialzündung von *Maiandros* etablierte sich Heininens bis heute gültige Kompositionsweise in *Dia*. Paavo Heinen selbst sagt zu dieser Technik, dass dabei „all parameters are of equal value as directions of musical argument, and all their combinations equally probable.“<sup>56</sup> In gewisser Weise stellte diese Entwicklung eine Rückkehr Heininens zur seriellen Kompositionsweise seiner frühen Werke dar, wobei er „the stereotypical precision with which classical 1950s serialism translated the parameters yielded by mathematical progressions into notes on the page“<sup>57</sup> vermied:

„Heinen seems to have been more concerned with what the basic principles of serialism had to offer the contemporary listener, i.e. the musical events of different independent parameters, either alone or in combination with the events of others.“<sup>58</sup>

Am Beginn des Schaffensprozesses<sup>59</sup> stehen ein musikalischer Einfall und dessen Vervielfältigung im Sinne von „Varianten, Kontrasten und anderen Ableitungen“<sup>60</sup>. In diesem Stadium kristallisiert sich auch heraus, zu welchem Werk das musikalische Material verarbeitet werden soll. Als nächster Schritt entwickelt sich das „Kohäsionsgesetz“ der einzelnen musikalischen Ideen – Heinen vergleicht diesen Schritt mit dem Entstehen einer Syntax, die es ermöglicht, Vokabeln und deren Deklinationen sinnvoll zu einem sprachlichen Ausdruck zu formen.<sup>61</sup> Erst an diesem Punkt des Entstehungsprozesses wird der Gesamtverlauf, die Struktur des Werks, von Heinen genau festgelegt. Dies geschieht oftmals in Form einer Zeichnung, einer „Wellenlinie“ (Heinen), in deren Ausgestaltung der genaue Werkverlauf bereits determiniert ist. Diesem Verlauf folgend, arbeitet Heinen nun sein bereits vorhandenes musikalisches Material „von Punkt zu Punkt“ aus, indem nicht die einzelnen musikalischen Parameter – wie Tonhöhe, Lautstärke etc. – auf getrennten Ebenen weiterentwickelt werden, sondern

---

von speziellen Spielweisen auf den Instrumenten vergleichsweise aufwendig, während die Notation beispielsweise zahlreicher und schneller Tonwiederholungen wesentlich schneller ginge als mit der Hand. So wandelte sich die Kompositionsweise auch mit den Mitteln der Notation (Telefongespräch, 8. Juli 2011).

<sup>56</sup> Zit.n. Oramo 2001a, S. 321.

<sup>57</sup> Kilpiö 2004, S. 4.

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Die folgenden Ausführungen basieren auf Heinen 1976 sowie dem Telefonat mit Paavo Heinen am 8. Juli 2011.

<sup>60</sup> Heinen 1976, S. 52.

<sup>61</sup> Ebd.

alle Parameter sich auf der gleichen Ebene fortentwickeln. Jeder einzelne musikalische „Punkt“ wird durch die wechselnde Gewichtung aller Parameter definiert, so dass die Fortentwicklung der Musik – entlang der zuvor konstruierten „Wellenlinie“ – vergleichbar ist mit einer mehrdimensionalen Melodie, in Paavo Heininens Worten „ein erweitertes Verständnis von Intervallen: die Beziehung eines multidimensionalen Charakterpunktes zu einem anderen.“<sup>62</sup> Heininens bezeichnete diese Kompositionsweise als „polyparametric or metamodernistic.“<sup>63</sup> In der Fachliteratur wird sein Schaffen seit spätestens dem Ende der 1970er Jahren dem Postserialismus zugerechnet.<sup>64</sup>

Zu Heininens bedeutenden Kompositionen der 1990er Jahre<sup>65</sup> zählen im Bereich der Kammermusik sein zweites Streichquartett *Anadyr.mpl* op. 64 (1992/94) und das Saxophonquartett *Anadyr.img* op. 63 (1993). Unter den Solowerken sind insbesondere die Zweite Klaviersonate (1956/1992) und die *Exercises* op. 60 (1991) für Akkordeon hervorzuheben. In den Jahren 1996/97 beschritt Heininens mit den Kompositionen *Bookends* und *Wolfstock* für Big Band erneut kompositorisches Neuland. In der jüngeren Vergangenheit entstanden seine Fünfte Sinfonie op. 80 (2001/2002), sein Viertes Klavierkonzert op. 81 (2001/2005), das Flötenkonzert *Autrefois* (2008/2010) sowie zahlreiche Kammermusik- und Solowerke.

Neben seinen eigenen Werken widmete sich Heininens auch der Rekonstruktion von Kompositionen seines Lehrers Aarre Merikanto, die dieser aus Enttäuschung über die Ablehnung des Publikums verstümmelt oder ganz vernichtet hatte (s.o.).

Seit der Komposition von *Maiandros* ist Paavo Heininens ein bedeutender Platz im finnischen Musikleben sicher. Im Jahr 1983 erhielt er das für 15 Jahre vergebene Künstlerstipendium des finnischen Staates und bis zum Beginn der 1990er Jahre eine Reihe von Auszeichnungen und Preisen für sein kompositorisches Schaffen. Heute zählt Paavo Heininens zu den bedeutendsten finnischen Komponisten.

---

<sup>62</sup> Heininens 1976, S. 63.

<sup>63</sup> Kilpiö 2004, S. 4.

<sup>64</sup> z.B. Oramo 2001.

<sup>65</sup> Kaipainen, Jouni, *Paavo Heininens in Profile*, in: Finnisches Musikinformationszentrum (Hg.): [http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/0/7997850401BFA2FCC2257522003BBEDD?opendocument&cat=contemporary\\_-\\_classical](http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/0/7997850401BFA2FCC2257522003BBEDD?opendocument&cat=contemporary_-_classical), [10. August 2011].

## *Nō und Musiktheater*

Wie bereits erwähnt, war die Wahl der Vorlage für *Silkkirumpu* in Finnland zu Beginn der 1980er Jahre mehr als ungewöhnlich, wurden dort doch in der Regel nach wie vor volkstümliche Libretti vertont. Heininens Stoffwahl gab daher den finnischen Opernkomponisten einen starken Impuls, ihr Blickfeld bei der Themensuche zu erweitern. Gleichzeitig war die Wahl eines Nō-Dramas als Vorlage für eine Oper nicht so wenig naheliegend, wie es zunächst den Anschein hat; denn neben den vielseitigen Anregungen, die das europäische Sprechtheater aus dem Nō bezog<sup>66</sup>, beeinflusste die traditionelle japanische Theaterform auch die Oper.

Die Ähnlichkeiten zwischen Nō und Oper fielen bereits dem japanischen Minister Iwakura auf, als er auf seiner Europa-Reise (1871-1873) einigen Opernaufführungen beiwohnte.<sup>67</sup> Auch europäische Künstler zu Besuch in Japan stellten fest, dass in Japan eine uralte, der Oper verwandte Theaterform heimisch war.<sup>68</sup> So verwundert es nicht, dass Komponisten aus Europa die Nō-Dramen schließlich als Vorlagen zur Vertonung entdeckten.

Die heute wohl bekannteste Adaption eines Nō-Stücks ist Benjamin Britten's Kirchenparabel *Curlew River* (1964) nach dem Nō-Drama *Sumidagawa* (Der Fluss Sumida), dessen Aufführung der Komponist im Rahmen seines Japan-Besuchs 1956 beiwohnte. In seiner Bearbeitung des Dramas verband Britten Charakteristika des Nō mit denen des mittelalterlichen Mysterienspiels. Er ersetzte den buddhistischen Hintergrund der Handlung durch einen christlichen und verlegte den japanischen Schauplatz nach England, ohne dabei jedoch wesentlich in die Handlung einzugreifen. Die stark formalisierte Musik und Darstellungsweise sind klar vom Nō beeinflusst, und auch den Text des Original-Dramas übernahm Britten's Librettist William Plomer sehr exakt – teilweise Wort für Wort übersetzt.

*Aya no tsuzumi* (Die Seidentrommel) vertonten neben Paavo Heininens der Isländer Atli Heimir Sveinsson (Uraufführung 1982 in Reykjavík) und der Engländer Alexander Goehr (Uraufführung 1999 in Dortmund). Letzterer schuf aus den Nō-Dramen *Kantan* und *Aya no tsuzumi* und einem anschlie-

---

<sup>66</sup> Lee 1983.

<sup>67</sup> Pantzer (Hg.) 2002.

<sup>68</sup> z.B. die Sängerin Minnie Hauk 1894: „We had thought that we in Europe were the first to create operas, but now that I know that the art existed in Japan before we even became civilized, I am struck all the more with admiration.“, zit.n. Lee 1983, S. 15.

Benden *kyōgen* seine ‚Doppeloper‘ *Kantan and Damask Drum* op. 67, deren zweiter Teil sowohl auf der ursprünglichen Fassung von *Aya no tsuzumi* als auch auf der Modernisierung des Dramas durch Yukio Mishima basiert.<sup>69</sup> Außerdem existieren noch zwei frühere Vertonungen der *Seidentrommel*, von Yoshirō Irino (1921-1980) und Orazio Fiume (1908-1976), beide 1962 uraufgeführt.<sup>70</sup> Yoshirō Irinos Vertonung als Fernsehoper gewann in Salzburg den Fernsehoper-Preis und trug so möglicherweise zur weiteren Verbreitung des Stoffs bei.<sup>71</sup>

Ein denkbarer Grund für die relative Häufung von Nō-Opern in den 1960er bis 1990er Jahren ist sicher zum einen die Tatsache, dass Nō erst im 20. Jahrhundert in Europa bekannt wurde und daher zuvor als Vorlage für Komponisten, die nicht selbst nach Japan reisten, schwer oder nicht zugänglich war. Zum anderen gab es in den späten 1950er sowie den 1960er und 1970er Jahren eine Reihe von Tournées professioneller Nō-Gruppen durch Europa, die so Stoffe, Musik und Ästhetik des Nō in Europa bekannt machten.<sup>72</sup>

### *Stand der Forschung*

Wie eingangs erwähnt, finden die nordischen Länder – Finnland eingeschlossen – verhältnismäßig wenig Raum in der Standardliteratur zum Musiktheater, wenn auch aktuellere Werke der lebendigen finnischen Opernszene ausführlicher Rechnung tragen. So widmete Ulrich Schreiber der finnischen Oper im 2006 erschienenen fünften Band seiner populärwissenschaftlichen *Kunst der Oper* ein recht ausgedehntes Kapitel, das auch einige Werke bis hin zu Kaija Saariahos *L'Amour de loin* im Detail beschreibt.<sup>73</sup> Im Gegensatz dazu lässt Hanns-Werner Heister im vierten Band von Silke Leopolds im gleichen Jahr erschienener mehrbändiger *Geschichte der Oper* das finnische Musiktheater quasi gänzlich außen vor. Lediglich in einem Abschnitt *Folklore-Nachhall ohne Innovation*<sup>74</sup> geht er kurz auf das Schaffen Aulis Sallinen ein. Hierbei stellt er allerdings lediglich den Mangel an musi-

---

<sup>69</sup> Hoddick 1999.

<sup>70</sup> Mäkelä 2002.

<sup>71</sup> Kanazawa 1992.

<sup>72</sup> Lee 1983.

<sup>73</sup> Schreiber 2006, S. 433-477.

<sup>74</sup> Mauser 2006, S. 451f.

kalischer Neuerung in den Mittelpunkt: „Die Aneignung des Nationalen kann sich auch mit einer Fortsetzung traditionaler Idiome begnügen.“<sup>75</sup> Ein größerer Überblick über die finnische Oper ist nicht zu finden, was neben dem inhaltlichen Fokus auf die mitteleuropäischen musiktheatralen Traditionen wohl auch dem Aufbau des Werks geschuldet ist, der sich mehr mit formalen Tendenzen des Musiktheaters als mit nationalen Traditionen befasst. Die Abschnitte über Finnland und Helsinki im *New Grove Dictionary of Opera* sind ebenfalls äußerst knapp gehalten und erwähnen gerade einmal die wichtigsten Werke.<sup>76</sup>

In der Nachschlageliteratur lässt sich bei einem aktuelleren Werk wie dem *Lexikon der Oper* des Laaber Verlags im Vergleich zum *New Grove Dictionary of Opera* oder *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* eine umfangreichere Berücksichtigung finnischer Komponisten und ihrer Werke feststellen. Dennoch: Während Komponisten wie Oskar und Aarre Merikanto, Leevi Madetoja sowie Einojuhani Rautavaara, Aulis Sallinen und Joonas Kokkonen ebenso wie ihre zentralen Werke in der Regel verzeichnet sind, zeigen sich gerade bei den weniger allgemein bekannten Komponisten erhebliche Lücken. So sucht man im *New Grove Dictionary of Opera* vergeblich einen Eintrag zu Erik Bergman, Grandseigneur der finnischen Musik und Komponist der gefeierten Oper *Det sjungande trädet* (s.o.). Paavo Heininen wiederum ist im *Lexikon der Oper* nicht zu finden – was ob der überraschend großen Anzahl der in diesem Werk vorgestellten finnischen Komponisten besonders erstaunt. Es ist jedenfalls festzustellen, dass eine ausführlichere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Werken des finnischen Musiktheaters keineswegs redundant ist.

Die Literatur über das Nō hingegen ist Legion: Ob Japanologie, Theater- oder Literaturwissenschaft – die Zahl der veröffentlichten Werke zum Nō im Allgemeinen sowie zu speziellen Gesichtspunkten dieser Theaterform ist schier unüberschaubar. Nach einer möglichst umfassenden Recherche und Lektüre (s. auch Bibliographie) der Verfasserin beruft sich die vorliegende Arbeit bei der Beschreibung der Eigenheiten des Nō in erster Linie auf die

---

<sup>75</sup> Mauser 2006, S. 451.

<sup>76</sup> Vgl. Arni 1992 und Arni 1992b.

allgemein anerkannten Standardwerke von Kunio Komparu<sup>77</sup>, Donald Keene<sup>78</sup> und Benito Ortolani<sup>79</sup>, gelegentlich zudem auf die Übersetzung der Originalschriften Zeamis<sup>80</sup>.

Zur Musik des Nō gibt es nicht allzu viele Veröffentlichungen: Nach dem aktuellen Kenntnisstand der Verfasserin wurden alle relevanten Schriften berücksichtigt. In der Regel bezieht sich die vorliegende Arbeit bei den Beschreibungen der Musik des Nō auf die ausführlichste Veröffentlichung zum Thema von Akira Tamba<sup>81</sup>, die auch in anderen Werken als verlässliche Quelle genannt wird.

Über Paavo Heininen, sein Gesamtwerk und seine Oper *Silkkirumpu* gibt es eine Reihe von – zumeist kurzen – Veröffentlichungen<sup>82</sup>, in der Regel handelt es sich dabei jedoch um Verlagspublikationen, Komponistenporträts oder allgemeine Informationen zu *Silkkirumpu* in – meist finnischen – Musikzeitschriften. Umfangreichere Werke über die Musik der nordischen Länder wie das von John D. White<sup>83</sup> hingegen sind eher die Ausnahme; auch konnte der Abschnitt über Heininen in dieser Publikation angesichts der inhaltlichen Breite des Gesamtwerks nicht allzu ausführlich gehalten werden. Lediglich Tomi Mäkelä analysiert in seinem Artikel „Lyrisches Überindividuum’ oder Spiegel eines mythischen Daseins“<sup>84</sup> ausführlich und unter musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten die Rolle des Chors in *Silkkirumpu*, auch unter Bezugnahme auf den Einfluss des Nō.

Noch spärlicher sind die Veröffentlichungen zu Atli Heimir Sveinsson und seiner Oper *Silkitromman*. Lässt man die Artikel in den einschlägigen Nachschlagewerken<sup>85</sup> und Rezensionen der Uraufführung von *Silkitromman* unberücksichtigt, dann bleiben nur kurze Abschnitte über den Komponisten in den wenigen Publikationen zu nordischer (John D. White, s.o.) und isländischer Musik<sup>86</sup>.

---

<sup>77</sup> Komparu 1983.

<sup>78</sup> Keene 1975.

<sup>79</sup> Ortolani 1990.

<sup>80</sup> Benl (Hg.) 1986.

<sup>81</sup> Tamba 1974.

<sup>82</sup> Otonkoski 1991, Otonkoski 1993, Kaipainen 1986, Mäkelä 2002a, Rickards 1996, Oramo 1983, Oramo 2001a, Parsons 1978, Korhonen 2003, Kilpiö 2004.

<sup>83</sup> White (Hg.), 2002.

<sup>84</sup> Mäkelä 2002.

<sup>85</sup> Dreyer 1992, Hillenstedt 1992, Podhajski 2006.

<sup>86</sup> Bergendal 1991, Podhajski 1997.

Allein diese dürftige Basis an Publikationen überhaupt, insbesondere aber an solchen, die sich ausführlich und im Detail mit dem Schaffen der beiden Komponisten befassen, rechtfertigt eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Paavo Heininen und Atli Heimir Sveinsson. Insbesondere bietet sich hierbei die fast gleichzeitige Arbeit beider Komponisten an einem verwandten Opernstoff als Basis für eine umfangreichere Untersuchung der beiden Opern *Silkkirumpu* und *Silkitromman* an.

## 2. Nō

### 2.1 Geschichte

#### 2.1.1 Vorläufer und Entstehung

Das japanische/chinesische Zeichen für *Nō* (chin. *Neng*) bedeutet wörtlich: „können/Kunst/Kunststück“ in jedem Sinne. Die Bezeichnung ist die Kurzform für *Sarugaku no Nō* und war schon zur Blütezeit des Nō gebräuchlich.<sup>87</sup>

Vorläufer des Nō<sup>88</sup> waren unterschiedliche Musik-, Tanz- und Theaterformen. Die wichtigste unter ihnen ist *sarugaku*, eine volkstümliche (aus China importierte) Theaterkunst mit vorwiegend akrobatischen Elementen. Diese erfreute sich während der Heian- und Kamakura-Periode (794-1192 und 1192-1333) vor allem in den Provinzen Japans großer Beliebtheit. Das *sarugaku* entwickelte sich von einer hauptsächlich von Akrobatik, Magie und Tricks bestimmten Volkskunst hin zu einer realistischer dargestellten – meist komischen – Theaterform. Im Verlauf der Kamakura-Periode wurden Masken für die Darstellung von Geistern und Dämonen hinzugefügt.

Tempel- oder Schreinrituale wie Exorzismen und vor allem das Okina-Spiel – ein Weihstück, das sowohl in den Schreinen der altjapanischen Götter als auch in buddhistischen Tempeln gespielt wurde –, können ebenfalls als Vorläufer des Nō betrachtet werden. Neuere Erkenntnisse leiten Elemente des Nō auch aus dem schamanistischen Ritual her.<sup>89</sup>

#### 2.1.2 Kanami (1333-1384)

Der Autor und Schauspieler Kanami hatte neben seiner Ausbildung zum *sarugaku*-Darsteller auch die Kunst des *kusemai* erlernt. Über diese Tanzform ist heute nur noch wenig bekannt, außer dass es sich um „eine ‚Tanzkunst‘, die durch den rezitativisch-gesanglichen Vortrag epischer Texte

---

<sup>87</sup> Bohner 1959, S. 15 ff.

<sup>88</sup> Vgl. Ortolani 1990, S. 55 ff.

<sup>89</sup> Ebd., S. 90ff.

begleitet wurde<sup>90</sup>, handelte. *Kusemai* erfreute sich zur Zeit Kanamis größter Beliebtheit und wurde zugleich von den konservativen Höflingen sehr distanziert betrachtet: „[...] such dances and their music had a reputation, in the eyes of conservative courtiers, similar to that of jazz in conservative society during the early decades of [the 20th] century.“<sup>91</sup> Kanami integrierte Elemente des *kusemai* in das *sarugaku* und vollzog so einen wichtigen Entwicklungsschritt hin zum späteren Nō.<sup>92</sup> Die Tänze des *kusemai* wurden zuerst nur als Intermezzi in das Drama eingeschoben, später verbanden sich beide Elemente: „The process of assimilation resulted in a musical revolution and in a new textual structure, with the *kuse* becoming a key part, a kind of spine of *nō* dramaturgy.“<sup>93</sup>

Zudem gelang es Kanami, die auf möglichst genauer Nachahmung (*monomane*) beruhende Schauspielkunst des *sarugaku* mit dem erhabeneren Darstellungsideal des Adels (*yūgen*) zu verbinden.<sup>94</sup> Durch diese Neuerungen vermochte er es als einer der wenigen seiner Zeit – unter ihnen auch seine Lehrer Inuō und Itchū –, Anerkennung beim Adel und schließlich sogar beim Shōgun zu finden.<sup>95</sup> Damit ebnete er seinem Sohn Zeami den Weg, der heute als Vollender der Nō-Kunst gilt.

### 2.1.3 Zeami (1363-1443)

„He [Zeami] was the best actor of his time, the foremost playwright of the *nō* tradition, the first – and to the present time – most important theoretician of theatre esthetics in the intellectual history of Japan, a powerful and innovative theatre manager and artistic director, and an acclaimed musician and choreographer responsible for making the *nō* a continuing success for centuries. All these achievements give him a unique place as one of the very few great geniuses in the history of world theatre.“<sup>96</sup>

Über Zeamis Leben ist wenig bekannt, auch können nicht alle Informationen darüber als gesichert gelten. Sein erster überlieferter Bühnenauftritt fand 1372 statt<sup>97</sup>, die entscheidende Wende in seinem Leben ereignete sich zwei Jahre später: 1374 sah ihn der Shōgun Ashikaga Yoshimitsu bei einem

---

<sup>90</sup> Watanabe 1993, Zitat S. 27.

<sup>91</sup> Ortolani 1990, S. 75.

<sup>92</sup> Ebd., S. 95.

<sup>93</sup> Ebd., S. 77.

<sup>94</sup> Ebd., S. 93f.

<sup>95</sup> Ebd., S. 94.

<sup>96</sup> Ebd., S. 98.

<sup>97</sup> Komparu 1983, S. 347.

Auftritt im Imagumano-Schrein in Kyoto und zeigte sich von der Kunst des Zwölfjährigen und seines Vaters so beeindruckt, dass er beide an seinen Hof holte und bis zu seinem Tod Förderer Zeamis blieb.<sup>98</sup>

Durch das Leben am Hof bekam Zeami Gelegenheit „to learn [...] a great deal about poetry and classical culture in general [...]. [...] witness the performances of the best contemporary artists and study with eager attention the taste, moods and expectations of the court audience.“<sup>99</sup> Diese Bildung und die Vertrautheit mit dem Geschmack des Adels waren die Voraussetzungen, die es Zeami ermöglichten, Nō zu einer hochverfeinerten höfischen Theaterform weiterzuentwickeln.

Nach dem Tod seines Vaters übernahm Zeami die Leitung von dessen Theatertruppe, die unter ihm immer größere Erfolge erzielte und andere bis dahin führende Truppen beinahe vollständig verdrängte.<sup>100</sup> Im Jahr 1408 starb Yoshimitsu und sein Sohn Yoshimochi – offiziell bereits seit 1394 Shōgun, als sein Vater ihm das Amt übertrug und „sich selbst zum Großkanzler“<sup>101</sup> machte – übernahm die Macht. Für Zeamis Truppe bedeutete das noch keine wesentliche Veränderung. Erst der folgende Shōgun Yoshinori (im Amt von 1429 bis 1441) hegte eine Abneigung gegen Zeami und seine Kunst. Er gab ihm nur noch selten Gelegenheit für Auftritte, verbot ihm und seinem ältesten Sohn Motomasa den Zugang zum kaiserlichen Palast und enthob letzteren des Amtes als musikalischer Leiter des Kiyotaki-Schreins. Stattdessen favorisierte Yoshinori Zeamis Neffen Onami, der nach dem Tod Motomasas – entgegen Zeamis Willen – die Leitung der Theatertruppe übernahm. Zeami selbst wurde 1434 auf die Insel Sado verbannt. Die Gründe für die Abneigung Yoshinoris gegen Zeami sind unklar. Möglicherweise handelte es sich um Streitigkeiten über die Ästhetik des Nō oder um Kanamis angebliche Abkunft von einem Gegner des Shōgunats (Kusunoki Masashige). Keine dieser Vermutungen kann jedoch eindeutig belegt werden. Zeami starb 1443, und es ist nicht sicher, ob er vor seinem Tod aus dem Exil zurückkehren durfte.<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> Ortolani 1990, S. 94.

<sup>99</sup> Ebd., S. 96.

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> Inoue 2003, S. 142.

<sup>102</sup> Blenman Hare 1986, S. 32ff.

Neben seiner Tätigkeit als Autor, Regisseur und Schauspieler verfasste Zeami im Laufe seines Lebens zahlreiche theoretische Schriften über Darstellungs- und Gesangskunst, das Verfassen und Komponieren neuer Dramen, Aufführungstechniken und die Ästhetik des Nō.<sup>103</sup>

Ein wichtiger Faktor für Zeamis Ästhetik war der Begriff des *yūgen*. Darunter verstand er vor allem „Anmut und Vornehmheit [...] im Liebreiz der Frauengestalt“<sup>104</sup>, als Prinzip beherrschte es jedoch nicht nur die Darstellungsweise, sondern auch die Stückwahl für ein Nō-Programm. Jede Rolle – so Zeami –, auch die eines Dämons, müsse mit einem Anteil von *yūgen* gespielt werden. Dadurch wurde verhindert, dass die Darstellung dem adligen Publikum zu roh erschien. „Zwar gab auch Zeami den Gedanken einer Volkskunst [dem sein Vater noch ganz verpflichtet gewesen war, JWK] nicht auf, er sah in dem Beifall der Zuschauer eine wesentliche Lebensbedingung des Nō, aber er hob dessen Niveau gleichzeitig so, daß es als edle Kunst auch vor erlesenstem Geschmack bestehen konnte.“<sup>105</sup>

#### 2.1.4 Weitere Entwicklung und Geschichte bis heute

Nach Zeamis Tod wurde die von seinem Neffen Onami praktizierte ‚volksnähere‘ Ausprägung des Nō dominant. Das wachsende Publikum verlangte nach dramatischen Effekten und einer realitätsnäheren Handlung, daher entfernten sich Inhalt und Darstellungsweise der Stücke von Zeamis „vision of the quiet, profound beauty of *yūgen*“<sup>106</sup>. Nō wurde zum „[...] undisputed principal entertainment, not only at court and at events organized by temples and shrines, but also as a theatrical form independently produced and performed for the public at large.“<sup>107</sup>

Nach der von Bürgerkriegen beherrschten Zeit zwischen 1534 und 1615 begann mit der Tokugawa-Periode (1615-1867) eine lange Zeit des Friedens in Japan. Um diesen Frieden zu wahren, brachen die Tokugawa-Shōgune den Kontakt zu den anderen Ländern der Welt beinahe vollständig ab. Innerhalb des Landes führten sie eine strikte Reglementierung aller

---

<sup>103</sup> Komparu 1983, S. 348f.

<sup>104</sup> Benl (Hg.) 1986, S. 24.

<sup>105</sup> Ebd., S. 27f.

<sup>106</sup> Ortolani 1990, S. 102.

<sup>107</sup> Ebd.

Lebensbereiche ein; auch das Nō wurde auf künstlerischer wie organisatorischer Ebene staatlich reguliert: Das *bakufu* (Regierungsorgan des Shōgun) bestätigte die vier ältesten sowie eine neue Nō-Familie, bestimmte die Beitrittsbedingungen zu den Familien (nur leibliche oder adoptierte Söhne) und die Erbfolge der Familienoberhäupter. Da das Tokugawa-Regime die traditionelle und ritualisierte Theaterform zu schätzen wusste, legte es großen Wert auf die Stabilisierung und Bewahrung des Nō:

„Importance was given to the detailed preservation of the sequence of dance movements and positions, to the faithful reproduction of interpretations by the great masters, and [...] to a slow, ceremonial tempo which favored the creation of an aura of loftiness aimed more at the approval of upper class initiates than at the pleasure of the general public.“<sup>108</sup>

Gerade aufgrund dieser strikten Konservierung erlebte das Nō nach der Meiji-Restauration (1868) eine schwere Krise. Mit der Abschaffung des Shōgunats waren seine traditionellen Geldgeber und Gönner verschwunden; Japan war nun vor allem auf Modernisierung bedacht, und man hatte wenig Interesse an der von vielen als veraltet empfundenen Theaterform. Dagegen wurde das westliche Theater mit Begeisterung rezipiert.<sup>109</sup> Erst die Bemühungen einiger Nō-Darsteller und Politiker, das erwachende Interesse der kaiserlichen Familie am Nō sowie die Begeisterung ausländischer Künstler und Staatsmänner (darunter der von 1869 bis 1877 amtierende amerikanische Präsident Ulysses S. Grant) ebneten dem traditionellen japanischen Theater schließlich den Weg zu einer neuen Existenzgrundlage.

Der wirtschaftliche Aufschwung in Japan nach dem Zweiten Weltkrieg ermöglichte nicht nur den Wiederaufbau der zerstörten Theatergebäude, sondern auch etliche Tournées von Nō-Truppen durch Europa und Amerika. Diese trugen dazu bei, dem Nō auch international zu größerer Bekanntheit und Anerkennung zu verhelfen.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Ortolani 1990, S. 103.

<sup>109</sup> Lee 1983, S. 12.

<sup>110</sup> Ortolani 1990, S. 106ff.

## 2.2 Die Dramen

### 2.2.1 Aufbau, Besetzung, Kategorien

„[Nō] is a dramatic poem concerned with remote or supernatural events, performed by a dancer, often masked, who shares with lesser personages and a chorus the singing and declamation of the poetry.“<sup>111</sup>

Dieser Versuch einer Definition von Donald Keene vermittelt einen Eindruck davon, wie sehr sich Nō vom europäischen Theater unterscheidet. Im Mittelpunkt der Aufführung steht allein der – meist maskierte – Hauptdarsteller; alle anderen Teilnehmer unterstützen ihn lediglich. Mit dem Verweis auf die Aufteilung der Deklamation bezieht sich Keene auf die Eigenart des Nō, dass gelegentlich der Nebendarsteller oder der Chor einzelne Textzeilen oder Passagen aus dem Text des Hauptdarstellers sprechen, wenn dieser beispielsweise tanzt.

Instrumental wird der Gesang der – ausschließlich männlichen – Darsteller und des Chors von zwei bis drei Trommeln und einer Flöte begleitet (Abbildungen der Instrumente, s. Anhang S. II/III). Wie die szenische Darstellung, so folgt auch die Musik einem festgelegten Schema. Sie besteht aus verschiedenen rhythmischen und melodischen Mustern für jedes Instrument, aus deren jeweiliger Kombination sich der musikalische Verlauf des Stücks ergibt. Die Musiker verständigen sich durch Zurufe (*kakegoe*), da sie sich in Tempo und Intensität dem Stückverlauf anpassen müssen.<sup>112</sup>

Die Handlung der Nō-Dramen ist stark schematisiert, und in groben Zügen ähnelt sich der dramatische Aufbau<sup>113</sup> der meisten Stücke. Üblicherweise tritt als erste Person der Nebendarsteller (*waki*) auf. Häufig spielt er einen Priester, seltener einen Hofbeamten. Er betritt den Steg, der zur Bühne führt (s.u.), bleibt kurz vor Erreichen der Bühne stehen und berichtet, wer er ist und wohin er unterwegs ist. Mit dem Betreten der Bühne signalisiert er sein Ankommen am bezeichneten Ort. Dort begegnet er einer Person – dem Hauptdarsteller (*shite*) –, die sich seltsam verhält und eine besondere Beziehung zu dem Ort zu haben scheint. Nach und nach kristallisiert sich die wah-

---

<sup>111</sup> Keene 1975, S. 25.

<sup>112</sup> Vgl. Tamba 1975.

<sup>113</sup> zum dramatischen Aufbau vgl. Lee 1983, S. 52ff.

re Identität des *shite* heraus, z.B. der Geist eines gefallenen Kriegers/einer Frau, der/die durch eine starke Emotion an die Erde gebunden ist und am Ort seines/ihres Todes oder einer Kränkung wandelt. Nach dieser Offenbarung geht der *shite* von der Bühne ab. Der *waki* unterhält sich nun mit einer Person, die am Ort lebt (*ai*) und lässt sich in einem Zwischenspiel die Geschichte des *shite* erzählen. Anschließend tritt der *shite*, neu kostümiert und maskiert, in seiner wahren Gestalt auf. Er berichtet den Grund für seine emotionale Bindung an die Erde – z.B. eine erlittene Kränkung – und stellt die traumatische Situation tanzend dar. Ist der *waki* ein Priester, so hilft er dem *shite* am Stückschluss häufig durch Gebete, seine irdische Bindung hinter sich zu lassen.

In manchen Nō-Dramen verkörpert der *shite* eine Gottheit oder einen Dämon. Auch in diesen tritt er zunächst unerkannt und erst später in seiner wahren Gestalt auf. Gelegentlich ist *waki* und/oder *shite* noch ein Begleiter (*tsure*) zur Seite gestellt. Zusätzlich tritt in einigen Stücken ein Kinderdarsteller (*kokata*) auf.

Die überwiegende Mehrzahl der Nō-Dramen besteht aus zwei Teilen<sup>114</sup> (*ba*), die durch die Verwandlung des *shite* voneinander getrennt sind. Ein Zwischenteil (*ai*) überbrückt die Zeit, die der *shite* braucht, um sein Kostüm zu wechseln. Das Gespräch des *waki* mit dem *ai* ist eine häufig vorkommende Variante dieses Zwischenteils. Die beiden *ba* setzen sich wiederum aus je fünf *dan* zusammen. Im ersten *dan* des ersten *ba* (A) tritt der *waki* auf, im zweiten (B) der *shite*, im dritten (C) unterhalten sich beide miteinander. In *dan* D steht der *shite* im Mittelpunkt, beispielsweise erzählt er dem *waki* eine Geschichte, die mit dem Ort zusammenhängt, an dem beide sich befinden. Auf Japanisch heißt dieser Abschnitt *shite no shigoto* (was der *shite* tut). In *dan* E verlässt der *shite* die Bühne. Im ersten *dan* des zweiten *ba* (A') ist der *shite* noch nicht wieder da, oft wartet der *waki* in diesem Abschnitt. In B' tritt der *shite* wieder auf, in C' folgt erneut ein Gespräch zwischen ihm und dem *waki*, diesmal mit dem *shite* in seiner wahren Gestalt. Wie in D, so steht auch in D' der *shite* im Mittelpunkt, in beiden Fällen bildet der *dan* den Höhepunkt des *ba*. In D' tanzt der *shite* meist seinen zentralen Tanz. E' ist der Schluss des Stücks.

---

<sup>114</sup> Hoff / Flindt 1973.

Die *dan* sind wiederum in *shō-dan* unterteilt, die sich in sieben Kategorien einordnen lassen, wobei die Zuordnung zu einer Kategorie von der Musik und der Textform abhängt. Einige *shō-dan* bestehen aus mehreren *setsu*, die ebenfalls durch Inhalt oder musikalische Charakteristika definiert sind. Die kleinste strukturelle Einheit des Nō ist *ku*, im Text ein Vers von meist 7+5 Silben, musikalisch eine Einheit von acht Schlägen (s.u.).

Die etwa 240 Nō-Dramen des heutigen Repertoires werden üblicherweise nach zwei Systemen kategorisiert.<sup>115</sup> Aus der Tokugawa-Zeit stammt die grobe Unterscheidung in *genzai nō* (die im Jetzt spielen und in denen der *shite* eine noch lebende Person verkörpert) und *mugen nō* (Dramen über Träume und Trugbilder, in denen er einen Gott, Geist oder Dämon verkörpert). Die klassische Einteilung kennt fünf Gruppen von Nō, die nach der Rolle unterschieden werden, die der *shite* spielt. Sie ist gebräuchlicher, da nach ihr auch die Auswahl für ein vollständiges Nō-Programm getroffen wird: Aus jeder Kategorie wird ein Stück gespielt.

Die erste Kategorie bilden die Götter- oder *waki-Nō*, in denen der *shite* eine Gottheit verkörpert. Die *waki-Nō* sind Weihespiele und besonders ruhig und feierlich im Gestus.

Die zweite Kategorie sind die Krieger-Nō, in denen der *shite* als Geist eines gefallenen Kriegers auftritt und über seinen Tod berichtet.

Die Frauen-Nō bilden die dritte Kategorie. Sie gelten als der Höhepunkt an *yūgen* in einem Programm. Der *shite* spielt in ihnen eine Frau, die z.B. von ihrem Geliebten verlassen wurde, sich aus Gram tötete und nun als Geist an einem bestimmten Ort wandelt.

Die vierte ist eine gemischte Kategorie, häufig ist die Hauptperson wahnsinnig oder ein rächender Geist.

In der fünften Kategorie spielt der *shite* nicht-menschliche Gestalten wie Dämonen oder Monster.

Im Laufe eines Nō-Programms steigert sich das Darstellungstempo der Stücke; die Dramen der fünften Kategorie sind die schnellsten. Um dem Zuschauer zwischen den meist feierlich-ernsten oder tragischen Stücken Er-

---

<sup>115</sup> Der Abschnitt über die Kategorisierung vgl. Ortolani 1990, S. 130f.

holung zu gönnen, werden abwechselnd mit den Nō komische Stücke (*kyōgen*) gespielt. So dauert ein vollständiges Programm mit fünf Nō mehrere Stunden und kann sich über einen ganzen Tag hinziehen. Solche vollständigen Programme sind heutzutage allerdings nur noch selten zu sehen.<sup>116</sup>

### 2.2.2 Das *Jo-Ha-Kyū*-Prinzip

Das vielleicht wichtigste ästhetische Konzept des Nō ist das *Jo-Ha-Kyū*-Prinzip<sup>117</sup>. *Jo* bedeutet ‚Einleitung‘ oder ‚Anfang‘, *Ha* ‚Bruch‘ oder ‚Zerstörung‘ und *Kyū* ‚schnell‘. Ursprünglich stammt das Prinzip aus der höfischen Musik *gagaku*, wo es die graduelle Temposteigerung im Verlauf eines Musikstücks bedeutete. In Bezug auf Nō wird es auf fast jeder Ebene wirksam. Schon die Auswahl der fünf Dramen für ein vollständiges Nō-Programm folgt dem Prinzip des *Jo-Ha-Kyū*. Am Beginn steht ein *waki*-Nō, mit linearer und feierlicher Handlung und ohne unnötige Details. Der Darsteller soll noch keine Gelegenheit haben, seine Virtuosität unter Beweis zu stellen, das Tempo ist sehr ruhig. Das zweite Stück leitet den *Ha*-Teil ein. Da dieser wiederum in *Jo-Ha-Kyū* unterteilt ist, hat es ebenfalls noch *Jo*-Charakter, soll sich aber visuell vom ersten Nō unterscheiden und in der Bewegung etwas energischer sein. Mit dem dritten Stück ist der eigentliche *Ha*-Teil erreicht. Nun muss der Darsteller sein Können durch verfeinertes Spiel und die genaue Charakterisierung der Figur zeigen. Das vierte Stück bildet den *Kyū*-Teil des *Ha*. Hier darf der Darsteller seine Vielseitigkeit ausstellen und zunehmend dynamisch und effektiv spielen. Das fünfte Stück schließlich, der eigentliche *Kyū*-Teil, „should be an exuberant spectacle of vigorous gestures, rapid dancing, and strenuous movements that fills the audience with wonder.“<sup>118</sup>

Die Handlung jedes einzelnen Dramas ist ebenfalls in *Jo-Ha-Kyū* unterteilt, wobei *Ha* wiederum aus *Jo-Ha-Kyū* besteht. Danach richten sich auch die Spielweise des *shite* und der Musiker. Selbst innerhalb einer gesungenen Strophe, einer Textzeile, eines Bewegungsmusters oder eines musi-

---

<sup>116</sup> Lee 1983, S. 50.

<sup>117</sup> Vgl. Komparu 1983, S. 24-29.

<sup>118</sup> Ebd., S. 26.

kalischen Kurzabschnitts kommt *Jo-Ha-Kyū* zum Tragen. Auch die Bühne ist nach diesem Prinzip strukturiert (s.u.).

### 2.2.3 Erzählperspektive

Die Erzählperspektive des Nō ist eine distanzierte, bestimmt von der Erinnerung an frühere Ereignisse und durchsetzt von reflektierenden Momenten. Schon die Handlung der Dramen selbst begünstigt diese Erzählweise, da die wichtigsten auf der Bühne dargestellten Geschehnisse zumeist Berichte aus der Vergangenheit sind. Doch auch in den Dramen – wie *Aya no tsuzumi* –, deren Handlung sich zumindest zum Teil in der Gegenwart abspielt, bleibt das reflektierende und berichtende Moment von erheblicher Bedeutung. Maßgeblich trägt dazu der Chor bei, der nicht nur Teile des Textes des *shite* übernimmt, sondern die Unmittelbarkeit der Bühnenaktionen immer wieder durch reflektierende Texte – beispielsweise über die Vergänglichkeit des Daseins – durchbricht. In vielen Nō-Dramen dienen diese reflektierenden Passagen dazu, dem Publikum die buddhistischen Lehren nahezubringen.<sup>119</sup> Auch durch die Nacherzählung zuvor auf der Bühne gezeigter Vorgänge, durch Kommentare und Deutungen<sup>120</sup> weist sich der Chor als Instanz aus, die außerhalb oder über der Handlung steht und etabliert so eine distanzierte Erzählweise, die betont, dass es sich beim Inhalt des Dramas um eine Nacherzählung vergangener Ereignisse handelt.<sup>121</sup>

Neben dem Chor trägt der *waki* ebenfalls dazu bei, eine nacherzählende Perspektive zu etablieren: Er „stellt [...] als Vermittler die Verbindung zwischen Bühnengeschehen und Publikum her. Er gibt zunächst eine Einführung in das Thema der Handlung und vertritt dann in seinen Gesprächen mit dem Shite gleichsam das Publikum [...]“<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Lee 1983, S. 88ff.

<sup>120</sup> Ebd., S. 76.

<sup>121</sup> Eine genauere Erörterung der Funktionen des Chors im Nō und ihrer Auswirkungen auf die Erzählperspektive s. Kapitel 3.3

<sup>122</sup> Lee 1983, S. 106.

#### 2.2.4 Bühne, Kostüme, Masken und Requisiten

Die Nō-Bühne<sup>123</sup> (Abbildungen s. Anhang S. IV-VI) beginnt bereits im Spiegelraum, in dem der schon kostümierte Darsteller vor einem großen Spiegel die Maske aufsetzt und sich in den Charakter verwandelt, den er gleich verkörpern wird. Von dort aus führt ein Steg zur quadratischen Hauptbühne. Dieser ist der Auftrittsweg für die Musiker und Darsteller. Zudem symbolisiert er den Verbindungsweg zwischen dem Diesseits/der Realität des Publikums und dem Jenseits/der Traumwelt, aus welcher der *shite* auftritt. Entlang des Stegs stehen in gleichmäßigen Abständen, zur Bühne hin größer werdend, drei Pinien, die den Darstellern als räumliche Anhaltspunkte dienen. In den Ecken der Hauptbühne stehen vier Pfeiler, die ein Dach tragen und dem durch die Maske nur eingeschränkt sehenden *shite* die Orientierung auf der Bühne erleichtern. Unter der Bühne befinden sich an bestimmten Stellen Tonkrüge, die das Stampfen des *shite* beim Tanzen akustisch verstärken. An die vom Zuschauer aus rechte Seite der Hauptbühne schließt sich die Nebenbühne an, wo der Chor sitzt; hinten grenzt die Hinterbühne, auf der die Musiker sitzen, an die Hauptbühne. Auf der Rückwand der Nō-Bühne sind immer eine Pinie und Bambus gemalt. Das Publikum kann vor der Bühne sowie rechts und links davon sitzen.

Die Hauptbühne ist in drei mal drei Quadrate eingeteilt, von denen jedes einen besonderen Namen hat. An diesen Quadraten orientieren sich die choreographischen Angaben für die Darsteller. Die hinteren drei Quadrate bilden den *Jo*-Abschnitt der Bühne, die mittleren drei den *Ha*-Abschnitt und die vorderen drei den *Kyū*-Abschnitt. Der Darstellungsstil des *shite* sollte mit seiner Position auf der Bühne harmonieren. Auch der Steg zur Bühne ist nach *Jo-Ha-Kyū* in drei Abschnitte gegliedert, wobei *Jo* der am dichtesten beim Spiegelraum liegende Abschnitt ist.

Im Gegensatz zu der schlichten und immer gleich aussehenden Bühne sind die Kostüme des *shite* im Nō sehr prächtig und farbenfroh (Abbildungen s. Anhang S. IV und VII). Dadurch hebt er sich deutlich von der Bühne und den anderen, wesentlich einfacher kostümierten Darstellern ab. Die

---

<sup>123</sup> Die Beschreibung der Bühne vgl. Komparu 1983, S. 109-149. Für eine knappe Zusammenfassung vgl. Lee 1983, S. 55-60; bei Komparu hingegen finden sich eine sehr ausführliche Beschreibung sowie Informationen zu Hintergründen, Maßverhältnissen und Symbolik.

Muster und Farben der Stoffe, die Art der Drapierung, die Auswahl der Kopfbedeckung (Hut oder Perücke) – jedes Detail des Kostüms erzählt etwas über die dargestellte Person: ihren Rang, ihren seelischen Zustand, ihr Alter.<sup>124</sup>

Die Kombination mit einer bestimmten Maske gibt weitere Informationen über die Figur. Die Besonderheit der japanischen Nō-Masken ist, dass sie, im Gegensatz zu den Masken beispielsweise des griechischen Theaters, selten überzeichnete Züge tragen und nicht größer, sondern teilweise sogar kleiner als das Gesicht des Darstellers sind (Beispiel für die Maske der Figur einer jungen Frau s. Anhang S. VIII). Daraus wird ersichtlich, dass die Maske weniger für sich selbst spricht, als dass sie die Verwandlung des Darstellers in einen Charakter anzeigt.<sup>125</sup>

Die im Nō verwendeten Requisiten sind selten naturalistisch. Größere Requisiten sind, wenn sie vorkommen, meist nur durch weiß umwickelte Bambusstäbe angedeutet. Kleinere Requisiten werden, sobald sie ihren Zweck erfüllt haben, von Assistenten von der Bühne entfernt. Als Universalrequisit dient dem Darsteller der Fächer.<sup>126</sup>

### 2.2.5 Darstellungsweise

Die Darstellungsweise des Nō ist nicht im geringsten naturalistisch, sondern versucht, durch die Reduktion auf zeichenhafte Gesten und festgelegte Bewegungsabläufe die Quintessenz des der Bewegung zugrunde liegenden Gefühls auszudrücken.

Die Bewegungsabläufe sind unterteilt in Bewegungseinheiten (*kata*). Entscheidende Bedeutung kommt den Momenten des Innehaltens zu, die wichtiger sind als die Momente der Bewegung. Jede *kata* verläuft nach dem *Jo-Ha-Kyū*-Prinzip und endet abrupt auf ihrem Höhepunkt. So wird der Moment des Stillstands zum spannungsvollsten Moment der Bewegung, bevor die nächste *kata* beginnt.

Jede *kata* zeigt eine Geste in überhöhter und abstrahierter Form. Man unterscheidet dabei realistische, symbolische und abstrakte Bewegungsmus-

---

<sup>124</sup> Komparu 1983, S. 240ff. und Hashi 1995, S. 53ff.

<sup>125</sup> Komparu 1983, S. 226ff.

<sup>126</sup> Ebd., S. 253ff.

ter. Die ersten stellen konkrete Aktionen dar, z.B. das Schwingen einer Hellebarde, die zweiten allgemeinere Gesten wie Weinen oder das Ansehen des Mondes. Abstrakte Bewegungsmuster sind zum Beispiel bestimmte Bewegungsabläufe, die Anfang oder Ende eines Tanzes markieren.

Im Nō werden sehr wenige persönliche Informationen über die Hauptfigur gegeben, im Zentrum steht lediglich ein bestimmtes Gefühl, das sie beherrscht. Durch diese Reduktion, gemeinsam mit der abstrakten Darstellungsweise, wird die Emotion so herausgearbeitet, dass sie unabhängig vom Individuum und seiner besonderen Situation universelle Bedeutung erlangt und dem Publikum in ihrer Quintessenz erfahrbar gemacht wird. Das Tragen der Maske trägt zur Realisierung dieses Konzepts bei.

## 2.3 Zeitstruktur und musikalische Struktur

### 2.3.1 Zeitstruktur

Im Nō stellt die Bühne keinen konkreten Ort dar, und der zeitliche Ablauf – gerade in den Traum-Nō – ist nicht immer chronologisch. Auch gibt es nicht die Möglichkeit, hinter dem Vorhang einen Szenenwechsel vorzunehmen. Daher werden Ortswechsel und vor allem Veränderungen im zeitlichen Ablauf auf eine Weise behandelt, die man aus dem westlichen Theater<sup>127</sup> nicht kennt – allenfalls in der Zeitstruktur der Oper finden sich dem Nō verwandte Wesenszüge (s.u.). Kunio Komparu beschreibt folgende Methoden des Nō beim Umgang mit der Zeit<sup>128</sup>:

„Condensed time“<sup>129</sup> bezeichnet das Verfahren, das Vergehen längerer Zeiträume, die nicht wichtig sind, zu beschleunigen. Es wird am Beginn vieler Nō-Dramen eingesetzt, wenn z.B. der *waki* eine Reise beschreibt. Am Beginn seiner Erzählung ist er noch am Ausgangsort, am

---

<sup>127</sup> Ist im Rahmen dieser Arbeit pauschal die Rede vom „westlichen“ oder „europäischen“ Theater im Vergleich beispielsweise zum Nō, so sind damit Dramen mit linearer Erzählweise gemeint. Avantgardistische Dramen, die oftmals mit Zeit, Ort und Erzählperspektive experimentieren, werden nicht mit berücksichtigt.

<sup>128</sup> Komparu 1983, S. 81-88.

<sup>129</sup> Ebd., S. 82f.

Ende dann am Ziel, auch wenn dieses in der Realität mehrere Tagesreisen vom Ausgangsort entfernt liegt.

„Slippage of time“<sup>130</sup> bedeutet das unerwähnte Vergehen einer Zeitspanne. Manchmal berichtet beispielsweise der *waki* am Stückbeginn nicht von seiner Reise, sondern erklärt nur, sie antreten zu wollen, um im nächsten Moment schon seine Ankunft zu verkünden. Die Zeit der Reise ist so nicht nur zusammengefasst worden, sondern ganz verschwunden.

Wenn in den Traum-Nō der *waki* mit dem *shite* spricht und letzterer schließlich seine Identität als Geist einer nicht mehr lebenden Person preisgibt, geschieht etwas, das Komparu als „vanishing time“<sup>131</sup> bezeichnet: In dem Moment, in dem der *waki* gewahr wird, dass sein Gegenüber kein Wesen aus Fleisch und Blut ist, verschwindet die vorher vergangene Gesprächszeit. Der *waki* bemerkt, dass er nur einen Tagtraum erlebt hat und real kaum oder gar keine Zeit vergangen ist.

Im zweiten Teil des Stücks erscheint der *shite* dem *waki* in der Regel in seiner früheren Gestalt und offenbart sich so als Geist. Im Dialog mit dem *waki* erinnert sich der *shite* an das traumatische Ereignis, das ihn an den Ort des Geschehens fesselt. So wird durch die Erinnerung – und die tänzerische Darstellung, also physische Vergegenwärtigung – die Vergangenheit in die Gegenwart geholt. In dieser Situation fließen vergangene und gegenwärtige Zeit nebeneinander her und kehren damit den chronologischen Zeitverlauf um. Dieses Phänomen nennt Komparu „reversed time.“<sup>132</sup>

„Split time“<sup>133</sup> bezeichnet die Existenz zweier individueller Zeiten in einer Person. Das geschieht im Nō, wenn ein Geist Besitz von einer realen Person ergreift und in dieser nun die eigene Zeit und die des Geistes zugleich existieren.

Auch in den meisten europäischen Opern ist der Ablauf der Zeit alles andere als gleichmäßig. So wird beispielsweise in einer Arie die individuelle Zeit einer Figur gedehnt, obwohl in der Bühnenzeit nur Augenblicke vergehen. Im Rezitativ wiederum werden oft länger dauernde Ereignisse knapp

---

<sup>130</sup> Komparu 1983, S. 83ff.

<sup>131</sup> Ebd., S. 85f.

<sup>132</sup> Ebd., S. 86f.

<sup>133</sup> Ebd., S. 87ff.

zusammengezogen und so zeitlich beschleunigt. Zudem experimentierten Komponisten – gerade seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, verwiesen sei hier nur auf Bernd Alois Zimmermann und seine *Soldaten* – immer wieder mit den Möglichkeiten einer nicht nur chronologischen Abfolge der Bühnenergebnisse. Insofern liegt die Inspiration aus dem Nō, was die Zeitbehandlung angeht, für einen Opernkomponisten nicht fern, wie in den Kapiteln 3 und 4 anhand von Paavo Heininens *Silkkirumpu* und Atli Heimir Sveinssons *Silkitromman* ausführlich untersucht wird.

### 2.3.2 Musikalische Struktur

Die deklamierenden oder rezitierenden Darsteller und der Chor werden im Nō von einem kleinen Instrumentalensemble begleitet. Dieses besteht aus der Flöte (*nō-kan*), der Schultertrommel (*ko-tsuzumi*) und der Hüfttrommel (*o-tsuzumi*). Nicht in allen Stücken und generell nur im zweiten Teil des Dramas spielt die Stocktrommel (*taiko*) mit (Abbildungen der Instrumente s. Anhang S. II/III). Wie die Darsteller, so gehören auch die Instrumentalisten jeweils unterschiedlichen Schulen an. Dabei unterscheidet sich die musikalische Ausführung der einzelnen Werke von einer Schule zur anderen nicht grundsätzlich, sondern eher im Detail, beispielsweise in den Verzierungen des Flötenspiels.<sup>134</sup>

Das Klangbild des Nō ist mit dem westlicher Musik nicht zu vergleichen. Weder gibt es einen (beim Hören) klar erkennbaren Rhythmus noch eindeutig fixierte Tonhöhen, daher auch keine harmonische Organisation der Musik. Die musikalische Struktur wird durch festgelegte rhythmische und melodische Zellen bestimmt, die auf unterschiedliche Weise miteinander kombiniert werden. Auch die Gesangstechnik der Darsteller ist weit entfernt von westlichen Hörgewohnheiten. Die Töne werden von den Nō-Sängern hinten im Rachen produziert, was gepresste, gutturale Klänge erzeugt. Diese fünf Aspekte – das Fehlen von festen Rhythmen, Tonhöhen und Harmonien sowie eine andere Gesangstechnik und eine synthetische statt einer analyti-

---

<sup>134</sup> Komparu 1983, S. 153f.

schen Kompositionsweise – sind nach Akira Tamba die entscheidenden Unterschiede zwischen der Musik des Nō und westlich geprägter Musik.<sup>135</sup>

Durch die Abwesenheit festgelegter Tonhöhen und eines gleichmäßigen Pulses fehlt der Musik des Nō eine vertikale Kontrolle wie der feststehende Rhythmus oder die Harmonie der abendländischen Musik sie gewährleisten. Dennoch sorgen zahlreiche Parameter für die musikalische Organisation, nur dass diese nicht rein musikalisch bestimmt und analysierbar sind. Der enge Zusammenhang der Musik mit dramatischen Gegebenheiten wie dem Text und der psychischen Situation des *shite* ist ein ebenso bestimmender Faktor wie das abstraktere, alles umfassende *Jo-Ha-Kyū*-Prinzip.

### 2.3.2.1 Text

Die Musik des Nō basiert auf einem Grundschema von Zellen mit acht Schlägen bzw. 16 Halbschlägen.<sup>136</sup> Dabei beschreiben die Schläge keinen festen Puls, sondern Tempo und Rhythmus richten sich ganz nach dem Sprachrhythmus des Textes und der dramatischen Situation. Als Varianten existieren Einheiten mit zwei, vier oder sechs Schlägen – in seltenen Fällen auch ein Schlag oder neun Schläge –, welche die Anpassung an Unregelmäßigkeiten in der Sprache gestatten.<sup>137</sup>

Der Text kann auf drei unterschiedliche Weisen vermittelt werden: Es gibt den frei deklamierten Prosatext (Monolog oder Dialog) ohne Instrumentalbegleitung, das meist instrumental begleitete rezitierende Singen und den stets instrumental begleiteten Gesang.<sup>138</sup> Das rezitierende Singen (in metrischer oder freier Versform) bewegt sich zwischen freier Deklamation und Gesang. Der Gesang besteht vor allem aus metrischen Versen, die gelegentlich mit freien Versen gemischt sind.<sup>139</sup> In jedem *dan* eines Nō-Dramas folgen deklamierter Text, rezitierendes Singen und Gesang in dieser Reihenfolge aufeinander.<sup>140</sup>

---

<sup>135</sup> Tamba 1974, S. 10f.

<sup>136</sup> Diese Schläge sind nicht real hörbar, sondern ein Schema, dem die Musik und die Silbeneinteilung des Textes folgen.

<sup>137</sup> Tamba 1974, S. 79f.

<sup>138</sup> Tamba verwendet die Begriffe *déclamation*, *chant récitatif* und *chant*. Die entsprechenden japanischen Begriffe sind *kotoba*, *sashi* und *utai*. Tamba 1974, S. 134.

<sup>139</sup> Ebd., S. 134f.

<sup>140</sup> Ebd., S. 25f.

Das im Japan des 14. Jahrhunderts übliche und auch im Nō gebräuchlichste Versmaß ist eines von 7+5 Silben. Neben dieser zwölf-silbigen Versform gibt es im Nō auch noch Verse mit acht und mit 16 Silben. Auf das rhythmische Grundschema mit 16 Halbschlägen verteilen die drei Versformen sich folgendermaßen: die zwölf-silbige Versform (*hira-nori*), indem auf jeden Halbschlag eine Silbe kommt, nur die erste, vierte und siebte Silbe wird um je einen Halbschlag verlängert. Der 16. Halbschlag dient zum Atmen. Dieser Regelfall wird in der Praxis jedoch oft abgewandelt, indem statt der Silbenverlängerung eine Pause (*mitsu-ji*) oder eine weitere Silbe (*tsuzuke*) eingefügt wird. Diese Variationen dienen der musikalischen Abwechslung; ihre Anwendung ist den Ausführenden überlassen: „Le choix de l’une plutôt que de l’autre dépend de l’interprétation musicale ou littéraire qu’en donnent les exécutants à qui toute liberté est laissée sur ce point.“<sup>141</sup> Die 16-silbige Versform (*chū-nori*) verteilt sich auf die 16 Halbschläge, indem auf jedem Halbschlag eine Silbe kommt. Sowohl in *hira-nori* als auch in *chū-nori* beginnt der Text einen Halbschlag vor der Musik, je nach Zählweise also auf 0,5 oder 8,5. Im *hira-nori* sieht das beispielsweise so aus<sup>142</sup>:

	1		2		3		4		5		6		7		8
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
<b>O</b>	-	mo-	i	<b>shi</b>	-	ra	zu	<b>ya</b>	-	yo	no	na	ka	no	'

- 1. Zeile: Zählzeiten                      **Fett:** verlängerte Silben
- 2. Zeile: Halbschläge                    ' : Atempause
- 3. Zeile: Silben

Bei den achtsilbigen Versen (*ō-nori*) beginnt der Text erst auf dem zweiten Schlag; auf zwei Halbschläge kommt je eine Silbe.<sup>143</sup> Wie *hira-nori* sind auch *chū-nori* und *ō-nori* in der hier beschriebenen ‚reinen‘ Form in der Praxis selten anzutreffen. In allen drei Fällen kann die Anzahl der Silben „pour des raisons sémantiques“<sup>144</sup> im Vers erheblich variieren.<sup>145</sup>

<sup>141</sup> Tamba 1974, S. 86.

<sup>142</sup> Beispiel aus: Ebd., S. 84.

<sup>143</sup> Ebd., S. 95.

<sup>144</sup> Ebd., S. 81.

Bei der Beschreibung des rhythmischen Grundschemas ist stets zu bedenken,

„[...] que l'expression ‚huit temps‘ n'évoque pas des ‚temps‘ analogues à ceux que découpe le rythme de la musique occidentale. Il ne faut pas oublier que le rythme du Nô a un caractère élastique et qu'il ne repose pas sur une répétition régulière d'ordre arithmétique. L'unité de huit temps qui se subdivise en seize fractionnements rythmiques constitue l'unité temporelle la plus authentique, bien que ces seize fractionnements ne fractionnent pas la durée en séquences régulières, découpées arithmétiquement.“<sup>146</sup>

Sowohl der Gesang als auch die Instrumentalbegleitung im Nô setzen sich aus vorgegebenen rhythmischen bzw. melodischen Zellen zusammen, die miteinander kombiniert und übereinander geschichtet werden. Die rhythmischen Zellen basieren ebenso wie die melodischen auf dem metrischen Grundschema mit acht Schlägen. Dabei sind die Zellen des Gesangs im melodischen Ablauf festgelegt, die Tonhöhe und das Tempo bleiben jedoch relativ. Sie richten sich nach dem emotionalen Gehalt des Textes und nach dem Charakter, den der *shite* darstellt. Das Tempo ist zudem von der Position der Textzeile im Stück abhängig, da es sich nach dem *Jo-Ha-Kyū*-Prinzip im Verlauf eines Stücks tendenziell steigert.<sup>147</sup>

Es gibt zwei Gesangsarten im Nô, *tsuyogin* (starker Gesang) und *yowa-gin* (sanfter Gesang). *Yowa-gin* ist der am häufigsten verwendete Gesangsstil, die Anwendung von *tsuyogin* beschränkt sich auf besonders feierliche oder dramatische Momente, beispielsweise Schlachtszenen. Jede der Gesangsarten hat ein eigenes tonales System.<sup>148</sup> Das tonale System des *yowa-gin* stammt aus der buddhistischen Psalmodie und wurde von Zeami weiterentwickelt. Er etablierte vier Hauptnoten: Tief, Mittel, Hoch und Kuri (über der hohen Note), die jeweils im Quartabstand stehen.<sup>149</sup> Jeder der drei Tetrachorde, welche durch die Intervalle gebildet werden, ist durch eine Zwischennote in eine große Sekund und eine kleine Terz unterteilt (von oben nach unten gelesen).<sup>150</sup> Zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert wandelte

---

<sup>145</sup> Tamba 1974, S. 79ff.

<sup>146</sup> Ebd., S. 79.

<sup>147</sup> Ebd., S. 215f.

<sup>148</sup> Ebd., S. 42.

<sup>149</sup> Bei den Hauptnoten handelt es sich nicht um absolut festgelegte Tonhöhen, jedoch um ein „klar eingehaltenes Bezugsnotensystem“ (Ackermann 1996, Sp. 1346).

<sup>150</sup> Tamba 1974, S. 55ff.

Ähnlich beschreibt auch Takashi Iba die Intervallordnung des *nô-utai*: „So gibt es also insgesamt neun Bezeichnungen für die Tonhöhen [die Zwischentöne eingerechnet, JWK], die jedoch keine Tonleiter formieren, sondern bloß eine Rahmenordnung von Quarten

sich die Zwischennote, so dass die Intervalle sich nun, von oben nach unten gelesen, in eine kleine Terz und dann eine große Sekund unterteilen. Im 17. und 18. Jahrhundert erweiterte sich das Tonspektrum nach oben und unten, wodurch der Ton Kuri im Verhältnis um einen Halbton abgesenkt wurde (Notenbeispiele s. Anhang S. IX). Im Wesentlichen blieb das Tonsystem jedoch erhalten.<sup>151</sup> Es wurzelt in der populären Musik Japans; die aus China stammende höfische Musik *gagaku* und die Pentatonik übten so gut wie keinen Einfluss darauf aus.<sup>152</sup>

Das tonale System des *tsuyogin* ist schwerer zu bestimmen, da das starke und unregelmäßige Vibrato des Gesangs sowie ein ständiges Gleiten in der Tonhöhe die genaue Fixierung von Intervallen nicht gestatten.<sup>153</sup> Das System des *tsuyogin* hat sich aus dem des *yowa-gin* entwickelt, der Abstand zwischen dem höchsten und dem tiefsten Ton ist im Vergleich dazu kleiner.<sup>154</sup>

Bei der Komposition der Gesangsmelodie im Nō steht stets der Text im Mittelpunkt<sup>155</sup>; die Vertonung ist überwiegend syllabisch. Die melodische Zelle gibt zwar die Abfolge der Töne vor, den Rhythmus jedoch bestimmt wiederum das sprachliche Metrum.<sup>156</sup> Der Gesang kann mit der Instrumentalmusik auf zwei Arten kombiniert werden – rhythmisiert und nicht-rhythmisiert. Im ersten Fall ist genau festgelegt, welche Silbe der melodischen Zelle des Darstellers auf welchen Schlag der rhythmischen Zellen der Begleitung fällt, während im letzteren nur Anfang und Ende einer melodischen und rhythmischen Zelle übereinstimmen müssen.<sup>157</sup>

Der musikalische Verlauf der Gesangsstimme ist – vergleichbar mit den mittelalterlichen Neumen – direkt neben den einzelnen Textsilben im ‚Libretto‘ (*utai-bon*) jedes Nō-Dramas notiert (Abbildungen von Seiten aus einem *utai-bon* s. Anhang S. X und XI). Dabei wird angegeben, ob die

---

darstellen, innerhalb derer sich Sekundebenen finden.“ (Iba 2001, S. 224) Iba sieht, im Gegensatz zu Tamba, davon ab, die Intervallordnung in ein westliches Notationssystem zu übertragen. Da jedoch die Übersetzer des Werks in ihren Anmerkungen auf Tamba als ausführliche und verlässliche Quelle verweisen, beziehen sich die Notenbeispiele im Anhang wie auch die vorangegangenen und weiteren Ausführungen auf ihn.

<sup>151</sup> Tamba 1974, S. 55ff.

<sup>152</sup> Ebd., S. 57.

<sup>153</sup> Ebd.

<sup>154</sup> Ebd., S. 61.

<sup>155</sup> Ebd., S. 50.

<sup>156</sup> Ebd., S. 63f.

<sup>157</sup> Ebd., S. 189.

Stimme auf der betreffenden Silbe steigt oder fällt – über wie viele Zeiten und welche ‚Haupt- und Nebennoten‘ – und welche Verzierungen verwendet werden. Zudem gibt es Zeichen, die bestimmen, ob das Tempo beschleunigt oder verlangsamt wird (dazu manchmal eine Angabe über den seelischen Zustand der Figur, z.B. es wird langsamer, weil sie ihren Seelenfrieden findet). Im *utai-bon* ist zudem notiert, wenn die Verse nicht nach dem üblichen Schema auf die rhythmische Einheit verteilt sind (also die erste Silbe einer Verszeile nicht auf dem Halbschlag 8,5 beginnt). Schließlich ist am Anfang eines Gesanges vermerkt, ob es sich um *tsuyogin* oder *yowa-gin* handelt. Der nicht-rhythmisierte Gesang ist ebenso separat angegeben wie die breite Silbenverteilung (*ō-nori*) und die Rückkehr vom *ō-nori* zu *hira-nori*.<sup>158</sup>

### 2.3.2.2 Instrumente

Das textzentrierte System des Nō-Gesangs verlangt von den begleitenden Instrumentalisten ein hohes Maß an Flexibilität. Der Flötist beispielsweise – dessen melodische Zellen ebenfalls keine festgelegte Tonhöhe besitzen – muss die Stimme des *shite* genau kennen, da er dessen Abwandlungen der Tonhöhe unmerklich folgen und ihn an geeigneter Stelle wieder zum Ursprungston zurückführen muss. Der Flötist trägt so die Verantwortung für die tonale Orientierung aller Mitwirkenden.<sup>159</sup> Auch die Trommelspieler müssen sich in ihrem Rhythmus letztlich nach dem Gesang des Protagonisten richten, der wiederum Tempo und Tonhöhe an die szenische und dramatische Situation anpasst.

Die Flöten werden von den Spielern selbst hergestellt, daher haben keine zwei den gleichen Klang oder erzielen bei gleichem Griff die gleiche Tonhöhe.<sup>160</sup> Die Notation der Flöte erfolgt in tabulaturartigen Grifffolgen, wobei jeder einzelne Griff mit einer Silbe bezeichnet ist, die wiederum, abhängig von der Folge, nicht immer den gleichen Griff beschreibt. Beispielsweise ist der Griff *hi* ein anderer in der Folge *hi-hyo* als in der Folge *ho-u-ho-u-hi*. Auch kann der gleiche Griff in unterschiedlichen Folgen unterschiedlich bezeichnet sein. Verzierungen sind dem Flötisten selbst überlassen und variieren von

---

<sup>158</sup> Tamba 1974, S. 105-134, allerdings sind hier die Beispiele mit modernen Zeichen aufgeführt. Das Prinzip ist jedoch in den ‚Libretti‘ des Nō (*utai-bon*) gleich, nur mit Kürzeln neben den einzelnen Schriftzeichen.

<sup>159</sup> Ebd., S. 35f.

<sup>160</sup> Ebd., S. 145.

Schule zu Schule. Wie beim Gesang, so können auch die melodischen Zellen der Flöte rhythmisiert (kontrolliert) oder nicht-rhythmisiert (nicht-kontrolliert) mit den rhythmischen Zellen der Trommeln und den melodischen Zellen des Gesangs kombiniert werden. Im Fall der nicht-kontrollierten Kombination müssen nur Beginn und Ende der rhythmischen und der melodischen Zelle übereinstimmen.<sup>161</sup>

Die Trommeln, die in jedem Nō-Drama vorkommen, sind die Hüfttrommel (*o-tsuzumi*) und die Schultertrommel (*ko-tsuzumi*). Beide Trommeln sind sanduhrförmig gebaut, unterscheiden sich jedoch deutlich im Klang. Die *ko-tsuzumi* wird mit der linken Hand an das rechte Schlüsselbein gedrückt und mit der rechten Hand geschlagen. Durch Spannen und Lockern der Schnüre, die das Fell halten, kann der Spieler die Tonhöhe seiner Schläge verändern. Das Fell der *ko-tsuzumi* soll immer leicht feucht sein, während der Aufführung haucht der Spieler es daher gelegentlich an. Der Klang der Trommel ist weicher und tiefer als derjenige der *o-tsuzumi*. Sie kann auf vier Arten geschlagen werden: *otsu* (tief und laut), *hodo* (tiefer und leiser als *otsu*), *kan* (hoch und leise) und *kashira* (hoch und laut).

Die *o-tsuzumi* wird mit der linken Hand an der linken Hüfte gehalten und mit der rechten Hand geschlagen. Sie erzeugt einen hohen, scharfen Ton, ihr Fell soll stets trocken und aufs Äußerste gespannt sein. Man kann auf der *o-tsuzumi* zwei Arten von Tönen erzeugen: *kashira* (laut) und *kan* (leise).

Als dritte Trommel tritt zur Erhöhung der dramatischen Spannung im zweiten Teil mancher Dramen die *taiko* in Erscheinung. Sie steht auf einem Gestell am Boden und wird mit zwei Stöcken geschlagen. Auch ihr Fell ist stets straff gespannt. Sie kann auf fünf Arten gespielt werden: Als hohe Kunst gilt *kesu*, das lautlose Zählen der Schläge mit den Stöcken; daneben gibt es *osae* (möglichst leise und ohne Resonanz), *shō* (leise), *chyu* (laut) und *daï* oder *kata* (sehr laut).<sup>162</sup>

Eine Besonderheit im Nō sind die Rufe der Musiker (*kakegoe*). Ihre Funktion ist in erster Linie die Verständigung der Spieler untereinander. Die *kakegoe* sind klar definiert, je nachdem, welchem Instrument und welcher

---

<sup>161</sup> Tamba 1974, S. 153ff.

<sup>162</sup> Ebd., S. 160ff.

Zählzeit in einer rhythmischen Zelle sie zugeordnet sind. Zum Teil variieren sie je nach Schule. Obwohl sie keineswegs improvisiert sind, sondern an festgelegten Stellen innerhalb der rhythmischen Zellen auftreten, hängen Länge, Intensität und Aussprache der *kakegoe* vom Spieler und vom Gesamtzusammenhang (Tempo, dramatische Intensität etc.) ab, so dass sich eine große Breite an Möglichkeiten ergibt, welche die Spieler nach eigenem Ermessen nutzen können.<sup>163</sup> „En effet, toutes les interjections vocales qu'on trouve dans la partition indiquent simplement la modulation sans en marquer les détails.“<sup>164</sup>

*O-tsuzumi* und *ko-tsuzumi* ergänzen sich komplementär und teilen sich stets die rhythmische Zelle, indem die *o-tsuzumi* die ersten vier Schläge besetzt, die *ko-tsuzumi* die Schläge fünf bis acht. Dieses System ist im unterschiedlichen Klangcharakter der beiden Trommeln begründet. Die *o-tsuzumi* mit ihrem „caractère offensif, masculin“<sup>165</sup> eröffnet die Einheit, die *ko-tsuzumi* schließt sie ab, „manifestant une tendance à l'apaisement ou à la défensive.“<sup>166</sup> Daher spielen diese beiden Trommeln immer gemeinsam und werden nie einzeln mit der *taiko* kombiniert.<sup>167</sup> Wird die *taiko* in einem Abschnitt ebenfalls gespielt, übernimmt sie die musikalische Führung.<sup>168</sup>

Jede der Trommeln hat ein festes Repertoire von etwa 250 rhythmischen Zellen, die von Schule zu Schule variieren, jedoch im Grundcharakter erkennbar bleiben. Es gibt Zellen, deren feste Funktion es ist, am Anfang, in der Mitte oder am Ende eines musikalischen Abschnitts zu stehen, und andere, funktionale, die von einer der genannten drei Gruppen in die andere überleiten.<sup>169</sup>

Auch die Trommler haben die Möglichkeit, ihre Zellen rhythmisiert oder nicht-rhythmisiert zu gestalten. Jede rhythmische Zelle setzt sich aus einer Kombination von Trommelschlägen und *kakegoe* zusammen. Wenn der Rhythmus einer Zelle bewusst verunklart werden soll, überwiegen die Rufe;

---

<sup>163</sup> Tamba 1974, S. 166f.

<sup>164</sup> Ebd., S. 167.

<sup>165</sup> Ebd., S. 185.

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Ebd.

<sup>168</sup> Ebd., S. 186.

<sup>169</sup> Ebd., S. 172.

je deutlicher der Rhythmus, desto mehr liegt der Akzent auf den Schlägen einer rhythmischen Zelle.<sup>170</sup>

Von den vielfältigen Möglichkeiten der Kombination, die sich durch die Varianten von rhythmisiertem und nicht-rhythmisiertem Zusammenspiel der Sänger und Instrumentalisten eröffnen, kommen 13 tatsächlich in der Praxis zur Anwendung:<sup>171</sup>

- 1-3: Trommeln, Gesang oder Flöte allein; hier ist der Rhythmus stets frei
- 4-6: Trommeln mit Flöte; entweder spielen beide Gruppen nicht-rhythmisiert oder beide spielen rhythmisiert, oder die Flöte spielt nicht-rhythmisiert zu den rhythmisierten Zellen der Trommeln
- 7-9: Trommeln mit Gesang; entweder beide rhythmisiert oder beide nicht-rhythmisiert, oder der Darsteller singt nicht-rhythmisiert zu den rhythmisierten Zellen der Trommeln
- 10: Trommeln rhythmisiert, Gesang und Flöte nicht
- 11: alle drei Gruppen nicht-rhythmisiert
- 12: Trommeln und Gesang rhythmisiert, Flöte nicht
- 13: Gesang rhythmisiert, Trommeln und Flöte nicht

Die Freiheit des Rhythmus verringert sich mit steigender Zahl der Musizierenden und steigender dramatischer Spannung.<sup>172</sup>

### 2.3.2.3 *Ma*

Ein entscheidender Faktor in der Musik des Nō wie auch in der Darstellung ist das Moment der Stille – *ma*. Kunio Komparu definiert *ma* als die logische Folge der Bemühung im Nō, alles auf das Wesentliche zu reduzieren. Die höchste Form der Reduktion wäre dann der symbolisch aufgeladene und aufs Höchste gespannte Moment der Stille oder der Reglosigkeit:

„Elegance is born when the ordinary is abbreviated, concentrated, and reduced to essentials, and such abbreviating always gives birth to an accompanying symbolism, and this process leads ultimately to *ma*. [...] Zeami's *senju tokoro*, the places where nothing is done, describe not only the method of Noh acting but also the basic nature of Noh music. The theory is that the body of the music is synthesized of silences that are themselves framed by a pattern of rhythm woven of a minimum of

---

<sup>170</sup> Tamba 1974, S. 189f.

<sup>171</sup> Ebd., S. 190.

<sup>172</sup> Ebd., S. 219.

percussion sounds. Again, the interesting part is what is not played, not acted out, not given an apparent reality.”<sup>173</sup>

Nach dieser Definition wäre also die Stille, nicht das Spiel der Instrumente, das entscheidende und tragende Moment der Nō-Musik, ebenso wie das Moment des Stillstands die größte Spannung in der Darstellung transportiert. Diese Konzeption findet sich so oder ähnlich auch in anderen japanischen Traditionen wieder, beispielsweise der Dichtung, der Tuschkmalerei oder der Teezeremonie<sup>174</sup>, und hat ihre Wurzeln in der Philosophie des Zen (s.u.).

Insgesamt lässt sich das System der Musik des Nō mit den Begriffen westlicher Musik kaum beschreiben: Stets bewegt sie sich zwischen zwei Extremen. Auf der einen Seite stehen die genau festgelegten melodischen oder rhythmischen Zellen, auf der anderen Seite ergibt sich durch die Freiheiten, die den Ausführenden im Detail gewährt sind, eine Art des Zusammenspiels, das durchaus improvisatorische Züge trägt. Die in diesem Abschnitt beschriebenen Regeln decken alle musikalischen Ebenen ab und sind sehr streng und klar, zugleich jedoch sind sie relativ zu betrachten, da alle musikalischen Parameter, selbst das Basisprinzip des Grundrhythmus mit acht Schlägen, in Anpassung an den Text und die dramatische Spannung verändert werden können. Diese Polaritäten zwischen detailliertester Festbeschreibung und größter Flexibilität, zwischen Komposition und Improvisation, zwischen Ton und Stille, machen den besonderen Charakter der Nō-Musik aus.

## 2.4 Kulturelle Hintergründe des Nō

Die verschiedenen ästhetischen Einflüsse auf das Nō sind – wie bei jeder Kunstform – nicht unabhängig von der Zeit seiner Entstehung zu denken. Im Nō fließen vorrangig zwei unterschiedliche kulturelle Strömungen zusammen, die im Japan des 14. und 15. Jahrhunderts generell eine enge Bindung eingingen: die indigenen japanischen Glaubensformen um die *kami*

---

<sup>173</sup> Komparu 1983, S. 74.

<sup>174</sup> Ebd.

– lokale Gottheiten, die in Schreinen verehrt wurden – und der Buddhismus, besonders in seiner Zen-Ausprägung. Die Meinungen in der Nō-Forschung, ob und inwieweit Nō religiös beeinflusst ist, gehen auseinander.<sup>175</sup>

Von Anfang an hatte das Nō seine Wurzeln in verschiedenen kulturellen Traditionen (s. Geschichte), daher auch die Nähe der ursprünglichen Aufführungen zu Schreinen und in der ersten Kategorie der Nō-Spiele auch das Auftreten der *kami* selbst. Das Nō in seiner heute noch existierenden Form wird jedoch in erster Linie als eine Kunstform des Zen betrachtet.

Die Zen-Kultur erlebte zur Zeit der Herrschaft von Ashikaga Yoshimitsu eine Hochblüte. Der Shōgun förderte nicht nur das Nō-Theater, sondern auch andere Zen-Künste wie die Tuschkunst oder die Dichtung und die Architektur.<sup>176</sup> Jedoch ist im Nō der Einfluss des ‚reinen‘ Zen und allgemein buddhistischer Kultur nicht immer klar zu trennen. In den theoretischen Schriften Zeamis, der als der Begründer des heute noch bekannten Nō gelten kann, spielt eine Reihe von im Buddhismus üblichen Begriffen eine zentrale Rolle. Beispielsweise vergleicht er die Seele des Schauspielers auf der Höhe seiner Darstellungskunst mit einem Spiegel – so wird auch der Geist des Meditierenden im Buddhismus betrachtet. Der Darsteller lebt dann ganz im Augenblick, macht keinen Unterschied zwischen Selbst und Anderem und spielt seine Rolle ohne Urteil, Ziel und Bewusstsein. Er zeigt gleichsam objektiv, was ist:

„Zeami’s reliance on such terms [one-mind, one-mindedness, der Darsteller als Gefäß, welches das ganze Universum enthält, JWK] suggests that he intended an analogy between the nondual suchness of the enlightened consciousness and the cultivated no-mind of the master actor. His recurring references to the metaphor of the mirror also suggest that he perceived the ideal state of mind of the actor to be one in which his attainment frees him from such deluded distinctions as subject/object, self/other.”<sup>177</sup>

Ebenfalls der Kultur des Zen entstammt Zeamis Meinung, dass das Training des Körpers eine zentrale Rolle einnehme und „true art cannot be mastered merely through the conceptual understanding, but must be acquired, as it were, through one’s body. In other words, it is a bodily acquisition by means of a long, cumulative, difficult training.”<sup>178</sup> In dieser Haltung kommt zum Ausdruck, dass der Schwerpunkt mehr auf der praktischen Aus-

---

<sup>175</sup> Tamba 1974, S. 225ff.

<sup>176</sup> Hoover 1990.

<sup>177</sup> Fenno Quinn 2005, S. 280.

<sup>178</sup> Ebd., S. 282.

übung als auf der konzeptionellen Durchdringung der Ästhetik des Nō liegt. Das spiegelt auch die weniger auf theoretisches Verstehen als auf das Erleben setzende Prägung des Zen wider. Sowohl die Forderung nach dem beinahe meditationsartigen Zustand des Darstellers beim Spiel als auch die Ansicht, der trainierte Körper forme den Geist entsprechend, können jedoch auch auf den ‚normalen‘ Buddhismus zurückgeführt werden.<sup>179</sup>

Ein weiteres zentrales Element des Nō, das seine Wurzeln in der Kultur des Zen hat, ist die Konzeption des *ma*, des Moments der Leere und Stille. Dieser wesentliche Bestandteil der Nō-Darstellungsweise und der Nō-Musik hat seine Entsprechung im Dogma des Zen, dass das Unausgesprochene, das nicht Gezeigte das eigentlich Wichtigste sei:

„Explizite Kunst, die alles zu sagen versucht, was sie bedeuten will, bedeutet noch weniger, als sie sagt; sie schließt sich selbst in ihren Grenzen ein. Die Kunst der suggestiven Andeutung dagegen ist grenzenlos – sie ist so weit und so tief, wie unsere eigene Phantasie sie macht.“<sup>180</sup>

Thomas Blenman Hare relativiert die Bedeutung des Zen speziell im Nō-Theater mit dem Verweis auf die generelle Verbreitung der Zen-Lehre im Japan der damaligen Zeit:

„[...] it is important to keep in mind that Muromachi Japan was dominated by the language of Zen, [...] so unless more specific evidence can be adduced, it seems a bit exaggerated to assume that Zeami's dramatic theories, not to mention his plays, have some privileged connection to Zen.“<sup>181</sup>

Auch Thomas Leims sieht auf der einen Seite die nach innen gerichtete und zentripetale Darstellungsweise des Nō als Merkmal der Zen-Kultur<sup>182</sup>, definiert Zen aber dennoch mehr als kulturellen Zeitgeist denn als einen speziell religiösen Einfluss im Nō:

„Da zur Zeit Zeamis der Buddhismus bereits säkularisiert war, kann man wohl nicht von einem Einfluss der Religion auf die Kunst sprechen, vielmehr hat Zeami in seinem Werk die Religion selbst zu Kunst transformiert. Anders ausgedrückt, das Transzendente des Buddhismus wurde im Japan des 13. Jahrhunderts als Religion, im 15. Jahrhundert als Kunst erfahren und schöpferisch gewendet.“<sup>183</sup>

Einen interessanten, weil in der Nō-Forschung sonst kaum erwähnten Ansatz formuliert Steven T. Brown, der das Nō in seiner Darstellungsweise wie auch in der Thematik einer Reihe von Stücken nicht als allgemeingültige

---

<sup>179</sup> Blenman Hare 1986, S. 31.

<sup>180</sup> Hoover 1990, S. 20.

<sup>181</sup> Blenman Hare 1986, S. 32.

<sup>182</sup> Leims 1993.

<sup>183</sup> Ebd., S. 82.

‚Essenz menschlichen Seins‘ betrachtet, sondern ganz als Produkt seiner Zeit, mit dem die Nō-Darsteller durchaus weltliche Ziele verfolgten, beispielsweise ihre materielle Absicherung.<sup>184</sup> Auch das als höchste Verfeinerung beschworene Prinzip des *yūgen* verdächtigt Brown eher, als Mittel zum Zweck gedient zu haben, indem der in der Ashikaga-Zeit neu an die Macht gekommene Militäradel dem alten Hofadel seine Eleganz und Kunstsinnigkeit beweisen wollte, um so seine Legitimation zu festigen.<sup>185</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sicherlich ästhetische Prinzipien des Zen und des Buddhismus im Allgemeinen sich im Nō wiederfinden – es scheint sich jedoch eher um eine generelle kulturelle Strömung zu der Zeit zu handeln, als dass Nō als eine speziell religiös geprägte Theaterform zu betrachten ist.

### **Zusammenfassung**

Von den vielfältigen Eigenheiten, die das Nō vom europäischen Theater unterscheiden, werden drei Merkmale in der Untersuchung von Paavo Heininens *Silkkirumpu* und Atli Heimir Sveinssons *Silkitromman* besonders zum Tragen kommen: die Erzählperspektive, die durch Reduktion auf das Wesentliche erzielte Allgemeingültigkeit der Aussage und die Zeitstruktur. In den Analysen des dritten und vierten Kapitels werden die drei genannten Aspekte sowohl in Bezug auf den Text als auch auf die Musik der Opern im Mittelpunkt stehen. Zuvor soll jedoch das Nō-Drama *Aya no tsuzumi* noch im Detail vorgestellt werden, um die Grundlage für die späteren Analysen zu schaffen.

---

<sup>184</sup> Brown 2001, S. 11ff.

<sup>185</sup> Ebd., S. 33.

## 2.5 Aya no tsuzumi

*Aya no tsuzumi* gehört im Kanon der heute gespielten Nō-Dramen nicht zu den bekanntesten oder meistgespielten Werken. Von den fünf Nō-Schulen haben die Hōshō- und die Kongō-Schule das Werk im Repertoire, es kommt jedoch selbst in Japan nur selten zur Aufführung. Der Autor ist nicht eindeutig bekannt, möglicherweise war es Zeami, der zumindest eine bearbeitete Version mit dem Titel *Koi no omoni* (Die Last der Liebe) verfasste.

Im Gegensatz zu vielen anderen Nō-Stoffen kann man für *Aya no tsuzumi* keine Quelle ausmachen. Auch der Ort der Handlung – ein Palast in Kyushu, weit entfernt von den kulturellen Zentren des mittelalterlichen Japan – ist ungewöhnlich, ebenso wie das dramatische Geschehen mit seinem offen bleibenden und gnadenlosen Ende.<sup>186</sup>

Die Handlung ist schnell erzählt: Ein Palastgärtner verliebt sich in die im Palast wohnende Kaiserin (in der Oper *Silkkirumpu* ist sie Prinzessin), als er sie einmal im Garten sieht. Die Kaiserin hört von seiner Liebe und lässt ihm ausrichten, am Lorbeerbaum beim See im Garten hänge eine Trommel – wenn er sie so laut schlage, dass sie im Palast noch zu hören sei, dürfe er sie wiedersehen. Der Gärtner schlägt die Trommel, die jedoch kein Geräusch von sich gibt, da sie mit Seide bespannt ist. In seiner Verzweiflung über den Verrat der Kaiserin ertränkt er sich im See. Als Dämon kehrt er zurück und quält nun seinerseits die Kaiserin.

Das Untypische an der Handlung des Stücks ist das unversöhnliche Ende. Die meisten Nō enden damit, dass der ruhelose Geist durch das Gebet eines buddhistischen Priesters zur Ruhe findet und ins Nirvana eingehen kann. Diese Nō beginnen eher so, wie *Aya no tsuzumi* endet – mit der Besessenheit einer Person von einem rächenden Dämon oder Geist bzw. mit dem Erscheinen eines Geistes, der durch ein traumatisierendes Erlebnis an die Erde gefesselt blieb.

---

<sup>186</sup> Tyler (Hg. und Übers.) 1992, S. 49.

*Aya no tsuzumi* gehört einer Zwischenform zwischen *genzai nō* und *mugen nō* an, die Kunio Komparu als „Phenomenalistic Phantasmal Noh“ bezeichnet:

„Between the two extremes of Phenomenal Noh and Phantasmal Noh is another style called Phenomenalistic Phantasmal Noh that is considered very important in broadening the Noh repertory, for plays of this type incorporate both dramatic realism and fantastic lyricism, opening up new horizons through the skillful blending of such seeming opposites as sanity and madness, time and space, and Phenomenal and Phantasmal Noh techniques.“<sup>187</sup>

Bezogen auf das Drama *Kinuta*, das er dieser Form des Nō zuordnet, formuliert Komparu die folgende Beschreibung des Handlungsablaufs:

„The play is divided into two acts in which the love of a living person (in the first) and the hate of a ghost (in the second) are conjoined to form a penetrating drama of resentment. [...] the author gives the play universality by making the woman and her husband neither historical nor literary figures but anonymous country people [...].“<sup>188</sup>

Diese Beschreibung trifft ebenso auf das Drama *Aya no tsuzumi* zu, dessen Handlung die Entwicklung von „the love of a living person“ zu „the hate of a ghost“ zeigt und in dessen Mittelpunkt zwei anonyme Personen stehen, die weder historische noch literarische Figuren sind.

*Aya no tsuzumi* ist ein Drama der vierten Kategorie. Es gibt vier Darsteller: *waki* (Hofbeamter), *ai* (dessen Diener), *shite* (Gärtner) und *tsure* (Kaiserin). Als Requisit wird zu Beginn der Lorbeerbaum mit der darin hängenden Trommel auf der Bühne platziert. Die Handlung ist zweiteilig mit einem *ai*-Abschnitt zwischen erstem und zweitem *ba*, während der *shite* seine Gestalt wechselt. Die fünf *dan* jedes *ba* unterteilen sich wie folgt:

A: Auftritt *waki*

B: Auftritt *shite*

C: Dialog der beiden, der *shite* bekommt seinen Auftrag

D: Monolog des *shite*, er beschreibt seine unglückliche Liebe, schlägt die Trommel, sie tönt nicht

E: Abgang des *shite* nach dem Selbstmord

Ai: *ai* erzählt nochmals von dem Ereignis, berichtet dem *waki* davon

A': *waki* berichtet *tsure* vom Selbstmord des Gärtners (*shite*)

B': Auftritt *shite* als Dämon

(C': gibt es in diesem Stück nicht)

---

<sup>187</sup> Komparu 1983, S. 79.

<sup>188</sup> Ebd., S. 80.

D': Tanz des *shite*, er zwingt die Kaiserin, selbst die Trommel zu schlagen

E': Schluss

Im zweiten *ba* kommt die *taiko* zum Einsatz und verleiht dem Schluss des Stücks besondere Dramatik.

Die Zeitstruktur von *Aya no tsuzumi* weist einige der von Kunio Komparu beschriebenen Besonderheiten in der Nō-Zeitbehandlung auf: *Condensed time* kann man am Beginn des Stücks annehmen, wenn der Diener des Hofbeamten den Gärtner ruft. Die Zeit, die eigentlich vergehen müsste, während der Diener den Gärtner aufsucht und dieser zu der Stelle kommt, an der der Hofbeamte ihn erwartet, wird hier gerafft; der Gärtner erscheint sofort, da der Zeitraum bis zu seinem Erscheinen für das Drama nicht von Bedeutung ist.

*Slippage of time* kann man in *Aya no tsuzumi* an zwei Stellen finden, beide Male im Zusammenhang mit dem Zurücklegen eines Weges. Im ersten *ba* wird die Zeit, die der *shite* für den Weg zum Lorbeerbaum braucht, einfach übersprungen: Der alte Mann sagt „Ich werde die Trommel schlagen“, und der Hofbeamte erwidert sofort „Sieh, hier ist die Trommel, von der sie [die Kaiserin, JWK] sprach.“<sup>189</sup> Das Gleiche geschieht zu Beginn des zweiten *ba*, wenn der Hofbeamte mit der Kaiserin zum Lorbeerbaum am See geht. Er sagt zu ihr „Geht hinaus und seht ihn Euch an“, beide stehen auf (sie hatten vorher auf der Bühne gesessen), die Kaiserin wendet sich der Trommel zu und beginnt mit „Horcht, Leute, horcht! Im Geräusch der Wellen am Strand höre ich den Klang einer Trommel.“<sup>190</sup> Sie befindet sich also bereits am See und beim Lorbeerbaum. In beiden Fällen wird der Zeitraum, der vergeht, während die Personen der Handlung eine Wegstrecke zurücklegen, vollständig ausgelassen.

Um *reversed time* handelt es sich, wenn der Dämon auf der Bühne erscheint. Da er als Geist eines Toten nur in seiner Vergangenheit lebt (s.o.), ist diese in dem Moment gleichzeitig mit der Gegenwart auf der Bühne prä-

---

<sup>189</sup> „Jag skall slå på trumman“, „Se, här är trumman hon talade om.“ (Valtiala 1967). Eine deutsche Übersetzung des vollständigen Textes durch die Verfasserin findet sich im Anhang S. XIVff.

<sup>190</sup> „Gå ut och se på honom.“, „Lyssna, människor, lyssna! i oväsandet från vågorna vid stranden hör jag ljudet av en trumma.“ (Valtiala 1967).

sent. *Split time* schließlich kann man in *Aya no tsuzumi* annehmen, wenn der Dämon von der Kaiserin Besitz ergreift. In dem Moment existieren in ihr die Zeit des Dämons und ihre eigene parallel: „[Die Kaiserin ist] schon besessen vom zornigen Geist des Gärtners, der durch sie spricht.“<sup>191</sup>

An zwei Stellen im Text wird ein Gedicht oder Gedichtausschnitt zitiert, einmal kurz vor Schluss des ersten *ba*: „Heißt es nicht im Lied, dass die, welche die Liebe vereint hat, nicht einmal der Donnergott trennen kann?“<sup>192</sup> – in der Oper *Silkkirumpu* wird diese Textstelle zu einem zentralen Motiv ausgebaut – und einmal im zweiten *ba*: „Auch wenn das Feld vor Trockenheit rissig wird,/Auch wenn die Bäche im Sand versiegen,/Soll die Quelle, die mein Herz nährt,/Immer ein Geheimnis bleiben.“<sup>193</sup> In diesem Gedicht spricht das lyrische Ich davon, dass es seine Liebe immer geheim halten wolle. Neben Wortspielen und Spielen mit Wortklängen, einer assoziativen Bildsprache, welche die spezifische Atmosphäre jedes Stücks erzeugt, und dem Wechsel zwischen Prosa und Lyrik ist auch diese Verwendung von Gedichtzitat ein typisches Merkmal für die Texte des Nō.<sup>194</sup>

Zu den Besonderheiten von *Aya no tsuzumi* zählt neben dem untypischen Schluss die sehr klar herausgearbeitete Psychologie des Gärtners. Man kann ohne Schwierigkeiten die innere Entwicklung des alten Mannes von leidender Resignation über wilde Hoffnung bis hin zum Gefühl von Enttäuschung, Verraten-Sein und schließlich zum Hass nachvollziehen. Auch seine schicksalhafte Verbindung zur Kaiserin wird deutlich, da sie mit dem Beginn ihrer Besessenheit dieselben verbalen Bilder verwendet, die auch den Beginn seines Wahns markieren: „Bin ich taub geworden?“, ruft er und lauscht, lauscht: Regen am Fenster, Wellengeplätscher im See – das hört er, stumm ist nur die Trommel, die seltsame Seidentrommel.“ So spricht im ersten *ba* der Chor für den Gärtner. Der entsprechende Text der Kaiserin im zweiten *ba* lautet: „Im Geräusch der Wellen am Strand höre ich den Klang

---

<sup>191</sup> s. Nō-Text (deutsche Übersetzung), Anhang S. XXI.

<sup>192</sup> „Heter det inte i sången att dem som kärleken förenat kan inte ens Åskguden skilja åt?“ (Valtiala 1967).

<sup>193</sup> „Även om fälten spricker av torka, även om bäckarna sinar i sanden, kommer källan som föder mitt hjärta alltid att förbli en hemlighet.“ (Valtiala 1967).

<sup>194</sup> Keene 1975, S. 53ff.

einer Trommel.“<sup>195</sup> Wo der Gärtner beim Schlagen der Trommel nicht diese, sondern nur die Wellen hörte, hört die Kaiserin nun den Klang der Trommel in den Wellen, ohne dass sie tatsächlich geschlagen würde.

Die klare Psychologisierung der Hauptperson ist eher ungewöhnlich im Nō, dagegen im westlichen Theater durchaus üblich. Möglicherweise trägt die dadurch gute emotionale Nachvollziehbarkeit der Handlung dazu bei, dass gerade *Aya no tsuzumi* sich als dramatische Vorlage für Opern so großer Beliebtheit erfreut(e).

---

<sup>195</sup> „Har jag blivit döv?’ ropar han och lyssnar, lyssnar: regn på fönstren, vågskvalp i dammen – detta hör han, tyst är endast trumman, den sällsamma damasttrumman.“, „I oväsandet från vågorna vid stranden hör jag ljudet av en trumma.“ (Valtiala 1967).

### **3. Silkkirumpu**

Das folgende Kapitel widmet sich zunächst der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von Paavo Heininens *Silkkirumpu*. Im Anschluss erfolgt eine ausführliche Analyse der Oper, welche insbesondere den Einfluss des Nö auf ihre textliche, musikalische und dramaturgische Struktur untersucht. Ein gesonderter Abschnitt widmet sich der Uraufführungs-Inszenierung, ihrer Rezeption und der Frage, inwieweit die Eigenschaften des Nö, die in *Silkkirumpu* zum Tragen kommen, szenisch umgesetzt wurden. Abschließend wird die Entwicklung des europäischen Musiktheaters der 1980er Jahre skizziert, um die Stellung von *Silkkirumpu* in diesem Kontext zu verdeutlichen.

#### **3.1 Von der Idee bis zur Aufführung**

##### **3.1.1 Erste Ideen**

Den ersten Impuls zur Komposition einer Oper<sup>196</sup> erhielt Paavo Heinin von Ulf Söderblom, von 1957 bis 1993 Kapellmeister an der Finnischen Nationaloper, wo Heinin in der Spielzeit 1959/60 als Korrepetitor arbeitete. Söderblom kannte Heininens Kompositionsstil und schlug ihm vor, eine Oper zu schreiben. Dies geschah aus dem Wunsch heraus, es möge auch finnische Opern in einer zeitgenössischen Tonsprache geben, musikalische Pendant zur Architektur Alvar Aaltos oder der Bildenden Kunst beispielsweise Oiva Toikkas.

Heinin selbst war dem nicht abgeneigt. Tatsächlich suchte er schon seit Längerem nach einer passenden literarischen Vorlage für ein Libretto; in der engeren Auswahl befanden sich zwischenzeitlich Goethes *Egmont* und *Götz von Berlichingen*, *Ligeia* von Edgar Allan Poe und *Herr der Fliegen* von

---

<sup>196</sup> Sofern nicht anders ausgewiesen, stammen die Informationen im Abschnitt 3.1 aus einem Gespräch mit dem Komponisten in seinem Haus in Järvenpää am 7. Dezember 2007. Bei Wendungen in doppelten Anführungszeichen, die nicht anderweitig als Zitate ausgewiesen sind, handelt es sich in diesem Abschnitt um den Wortlaut des Komponisten.

William Golding.<sup>197</sup> Letzterer wünschte jedoch nicht, dass sein Werk als Basis für eine Oper verwendet würde.

Heininens zentrales Kriterium bei der Stoffsuche war die Allgemeingültigkeit. Er suchte ein Sujet, das Mythos- oder Legenden-Qualität haben sollte (als Vorbild hatte er Puccinis *Turandot* vor Augen), eine Geschichte, die über das Einzelschicksal ihrer Charaktere hinauswies und auch auf andere Situationen und Zeiten übertragbar war. Wichtig war ihm zudem, dass der Stoff nicht realistisch sein sollte, oder sich doch zumindest so umformen ließe, dass der reine Realismus hinter größerer Allgemeingültigkeit zurücktritt.

Schließlich schickte die finnische Dichterin Eeva-Liisa Manner Heininen die schwedische Fassung des Nō-Dramas *Aya no tsuzumi*, die der finnlandschwedische Autor und Literaturkritiker Nalle Valtiala 1967 aus dem Englischen übersetzt hatte.<sup>198</sup> Heininen war sofort fasziniert, und schon beim Lesen manifestierte sich die entscheidende musikalische Idee: der Einsatz des stummen Trommelrhythmus als musikalisches Zentrum der Oper. Diese Verwendung eines – wie Heininen selbst es nannte – „konzertierenden Rhythmus“ hatte er bereits in seiner Klaviersonate *Poesia squillante ed incandescente* erprobt; auch dort muss der Pianist an einer Stelle mit einer Hand den Rhythmus lautlos klopfen. Neben dieser sofort eintretenden musikalischen Inspiration begeisterte Heininen die Abstraktion und Allgemeingültigkeit in der Handlung des Nō-Dramas. Seiner Meinung nach gibt es in dem Stück die reelle Chance auf ein gutes Ende, die „Möglichkeit der Harmonie“ (Heininen). In seinen Augen meint die Prinzessin (in der Vorlage: Kaiserin) ihr Versprechen ernst, der Gärtner dürfe sie wiedersehen, wenn sie die Trommel im Palast hören könne – auch wenn es ihr selbst vielleicht nicht bewusst ist. Diese Sichtweise auf das Stück manifestiert sich sehr deutlich in

---

<sup>197</sup> Heininens Suche nach einem passenden Text war sichtlich fokussiert auf Romane und Erzählungen. Seine Neigung ging also von Beginn an in Richtung der Literaturoper im Sinne der Definition von Peter Petersen und Hans-Gerd Winter (vgl. Petersen/Winter 1997; eine auf dieser Veröffentlichung basierende genauere Definition des Begriffs publizierte Peter Petersen später: vgl. Petersen 1999).

<sup>198</sup> Die Übersetzung von Nalle Valtiala nach der englischen Version von Arthur Waley erschien anlässlich des Gastspiels einer Nō-Gruppe in Finnland 1967 im schwedischsprachigen *Hufvudstadsbladet*. Die Kürze des Librettos erlaubte den Abdruck des vollständigen Textes in einer gewöhnlichen Ausgabe der Zeitung (Valtiala 1967). Die Gruppe spielte das Drama nicht, doch der Übersetzer wählte es als Beispiel, da er es selbst so interessant fand (Mail von Nalle Valtiala, 20. Oktober 2007).

der Libretto-Version, die Heininen schuf, und ist eine der zentralen Veränderungen, denen er das ursprüngliche Drama unterzog.

### 3.1.2 Textbearbeitung und Komposition

Nach der Entscheidung, das Drama zu vertonen, erstellte Heininen selbst eine erste Textfassung. Um die Geschehnisse am Beginn der Oper auf der Bühne sichtbar zu machen, überarbeitete er die Exposition, wobei er auch den Text erweiterte.<sup>199</sup> Die Trommelszene konstruierte er nach eigenen Worten „mit der Schere“, d.h. er verwendete den Text unverändert, jedoch häufig in anderer Reihenfolge. Dadurch gestaltete er die zeitliche Abfolge der Handlung stärker linear und näherte die besondere Zeitstruktur des Nō den Gewohnheiten des westlichen Publikums an. Eigene Ergänzungen Heininens sind die beiden Interludien (IV und XII), die im Nō so nicht vorkommen. Dabei stammen die lautmalerischen ‚Wassertexte‘ des zweiten Chorinterludiums (XII) von Heininen selbst, auch die Namen aus dem *Genji-Monogatari*<sup>200</sup>, die in der Nummer XIII auftauchen, wurden von Heininen hinzugefügt. Zudem ergänzte er die Nummer XVIII b: das Sextett (bzw. Septett, s. Kapitel 3.3), in dem das alternative Ende der Handlung, der mögliche positive Schluss, herausgestellt wird.

Neben dem Nō-Drama zog Heininen als atmosphärische bzw. strukturelle Inspiration noch zwei weitere literarische Quellen heran. Die durchgehend herbstliche Stimmung der Oper ist einigen Gedichten Rainer Maria Rilkes nachempfunden.<sup>201</sup> Die auf vielen Ebenen zyklische Struktur von *Silkki-rumpu* (s. dazu Kapitel 3.3) gestaltete Heininen nach dem Vorbild von James Joyces *Ulysses* und *Finnegan's Wake*. Über die innerhalb der Handlung ablaufenden Zyklen – des menschlichen Lebens, der Jahreszeiten und von Tag und Nacht – hinaus betrachtet Heininen auch die Handlung als zyklisch: Die Oper könne am Ende wieder von vorn beginnen – so wie man an einen bekannten Ort zurück komme, nachdem dort ein Krieg stattgefunden habe.

---

<sup>199</sup> Zum detaillierten Vergleich zwischen dem Original und der Libretto-Fassung s. Kapitel 3.2. Im Folgenden bezieht sich die Angabe „s. Libretto“ in den Fußnoten stets auf die deutsche Übersetzung des Librettos von der Verfasserin, die im Anhang S. XIII-XXIV zu finden ist. Zitate aus der finnischen Version werden ggf. gesondert ausgewiesen.

<sup>200</sup> Details s. Kapitel 3.2.

<sup>201</sup> Als konkrete Inspiration dienten Rilkes Gedichte *Herbsttag* und *Herbst*.

Nach der umfassenden Überarbeitung des Textes schickte Heininen seine neue Version (teils in englischer, teils in schwedischer Sprache verfasst) zurück an Eeva-Liisa Manner, die dieses Ur-Libretto auf seinen Wunsch hin in kunstvolle finnische Lyrik übertrug. In den zwei oder drei Jahren nach Fertigstellung dieser Version arbeitete Heininen primär an anderen Projekten. Daneben überarbeitete er das Libretto nochmals im Detail, so dass es bereits weitgehend fertig war, bevor er mit der Komposition begann. Den Auftrag für das Werk von der Finnischen Nationaloper wiederum bekam Heininen erst, als auch die Komposition schon so gut wie abgeschlossen war.

Die Komposition der Oper begann nicht an einem bestimmten Punkt, sondern entwickelte sich von verschiedenen Stellen aus. Heininen vergleicht den Prozess mit dem Entwickeln eines Fotos: Nach und nach tauchen an vielen Stellen erste Konturen auf, das Bild entsteht auf der ganzen Fläche zugleich – ebenso arbeitete Heininen immer an mehreren Stellen der Oper parallel.

Dabei geschah der Kompositionsprozess in drei Schritten: Am Beginn stand der Entwurf des rhythmischen Verlaufs, insbesondere der Gesangspassagen. Paavo Heininen legte größten Wert auf die rhythmische Ausgestaltung der Oper; er orientierte sich dabei an der metrischen Entwicklung im antiken griechischen Drama, dessen Sprachrhythmus sich im Verlauf der Handlung immer wieder wandelt, angepasst an die dramatische Situation. Im Idealfall solle man, so der Komponist, ohne Musik nur zum Rhythmus der Sprache tanzen können. Auch das lautlose rhythmische Trommeln betrachtet Heininen im Grunde als Tanz, dessen Rhythmus sich korrespondierend zur inneren Befindlichkeit des Protagonisten entwickelt und so im Verlauf der Trommelszene dessen schwindende Lebenskraft zum Ausdruck bringt.

Nach der rhythmischen Ausarbeitung legte Heininen die Harmonien und Tonhöhen fest und erstellte so ein „harmonisches Libretto“. Dieses basiert auf einem ‚Katalog‘, in dem Heininen „Familien von Harmonien“<sup>202</sup> definierte, die sich aus bestimmten Intervallkombinationen zusammensetzen. Je nachdem, wie es der dramatische Verlauf der Oper erfordert, entwickelt sich die harmonische Färbung der Musik entweder fließend von einer

---

<sup>202</sup> Telefongespräch mit Paavo Heininen, 8. Juli 2011.

„Familie“ zur nächsten oder wechselt abrupt zu einer „Familie“, deren harmonische Farbe in starkem Kontrast zum Vorhergehenden steht. Nach der Fertigstellung dieses „harmonischen Librettos“ erfolgte im letzten Schritt die Orchestrierung. Als besondere Herausforderung bei der Komposition empfand Paavo Heininen den Beginn der Oper. Dieser sollte die Ohren der Zuschauer und -hörer nur ein wenig „kitzeln“, nicht zu viel preisgeben von dem, was noch kommen sollte. Dennoch strebte Heininen an, dieses Kitzeln „persönlich“ zu gestalten, so dass jeder Zuschauer sich individuell angesprochen fühlt und sein Interesse geweckt wird.

Schon die große Bedeutung, die Paavo Heininen dem Rhythmus der Sprache in der Ausarbeitung der Komposition beimaß – ebenso wie dem lautlosen Rhythmus der Trommelschläge des Gärtners –, macht deutlich, dass die szenische Umsetzung für ihn ein entscheidender Bestandteil der Oper ist, der zu jedem Zeitpunkt mitgedacht wurde. Der Rhythmus der Sprache soll – so Heininen – aus der Bewegung auf der Bühne entstehen: So hängen die Sprechweise des Sängers, Tempo und Rhythmus seiner Sprache, von seinem szenischen Spiel ab. Auch der Rhythmus der Schläge auf der seidenen Trommel wird allein in der Darstellung des Sängers manifest. Somit wirken sich nicht nur die Inszenierung als Ganzes, sondern auch das szenische Spiel der einzelnen Sänger, insbesondere des Hauptdarstellers, unmittelbar auf die musikalische Gestaltung der Aufführung aus: Sein stimmlicher Ausdruck und seine Verkörperung der Figur auf der Bühne sind der Musik und dem Gesang gleichwertige Bestandteile des Kunstwerks.

In der Komposition von *Silkkirumpu* flossen alle Erfahrungen Heininens zu einem Kulminationspunkt zusammen. Aspekte seines bisherigen Schaffens zeigten sich, wie er sagt, durch die Arbeit an der Oper in einem neuen Licht und eröffneten so weitere musikalische und kompositorische Horizonte. Heininen selbst beschreibt das Erlebnis als das Gefühl, als Komponist neu geboren zu werden. Das gesamte Schaffen nach *Silkkirumpu* wiederum war von der Komposition der Oper geprägt. Ähnlich erging es ihm auch bei seiner 1989 entstandenen zweiten Oper *Veitsi* (Das Messer).

Heininens Arbeit als Korrepetitor an der Finnischen Nationaloper verschaffte ihm nicht nur den entscheidenden Impuls zu der Komposition seiner ersten Oper, sondern beeinflusste das Werk auch strukturell. Neben

der allgemeinen Kenntnis des gängigen Opernrepertoires, die sich sicher in der dramatischen Ausgestaltung von *Silkkirumpu* niederschlug, nennt Heininen als besondere ‚Paten‘ der Oper Alban Bergs *Wozzeck*, Richard Strauss’ *Capriccio*, Giacomo Puccinis *Madama Butterfly* und Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*. Aus dem *Wozzeck* übernahm Heininen das Verfahren, die Oper in Nummern zu unterteilen, die teilweise mit formalen musikalischen Bezeichnungen – wie *Passacaglia* – überschrieben sind. Als Vorbild für das Terzett in der Nummer V von *Silkkirumpu*, in dem die Prinzessin dem Gärtner verspricht, er dürfe sie sehen, wenn sie die Trommel im Palast hören könne, diente die Sonettszene aus *Capriccio*. Unter dem Eindruck von *Madama Butterfly* entstanden in *Silkkirumpu* die stark kontrastierenden musikalischen Welten (des Gärtners und der Prinzessin, in der *Butterfly* sind es die der Japaner und der Amerikaner), die hart und übergangslos aufeinanderprallen. Von Bernd Alois Zimmermann geprägt ist die Idee von der Oper als ‚totalem Theater‘ (detaillierterer Vergleich s. Kapitel 3.3), auf die schon der Untertitel von *Silkkirumpu* hinweist: „Konzert für Sänger, Darsteller, Worte, Bilder, Bewegungen...“

### 3.1.3 Aufführungsgeschichte

Ort der Uraufführung von *Silkkirumpu* war das Alexander-Theater in Helsinki, früher russisches Garnisonstheater und bis zur Eröffnung des neuen Hauses 1993 Spielort der Finnischen Nationaloper. Das 1876 bis 1879 erbaute klassizistische Theater fasst nur etwas mehr als 500 Zuschauer. Die Bühne ist zwischen den Portalen knapp 9 Meter breit und geht 9 Meter in die Tiefe – dazu kommt noch eine kleine Hinterbühne; Seitenbühnen sind nicht vorhanden.<sup>203</sup> Auch der Orchestergraben ist eigentlich für lediglich 58 Musiker gedacht, dennoch wurden hier in den Jahren von 1918 bis 1993 alle Werke des europäischen Opernrepertoires, Wagner, Strauss und Puccini eingeschlossen, sowie eine große Zahl moderner Opern zur Aufführung gebracht. Die szenische Realisierung von *Silkkirumpu* im Alexander-Theater war für alle Beteiligten eine Herausforderung, da aufwendige Umbauten nicht mög-

---

<sup>203</sup> Die Detailinformationen über das Theater gab Aku Ahjolinna, Choreograph der Uraufführung von *Silkkirumpu* und heute unter anderem Anbieter von Führungen durch das Alexander-Theater. Die genauen Maße konnten einem Grundriss des Theaters entnommen werden, den Lisbeth Landefort bei ihren Unterlagen hatte.

lich waren und auch die Bühne nur unter Einhaltung striktester Platzordnung Raum für die Menge der Darsteller – Chor, Ballett und Solisten – bot.<sup>204</sup>

An der szenischen Umsetzung von *Silkkirumpu* bei der Uraufführung war Paavo Heininen nicht maßgeblich beteiligt. Als die Proben begannen, war die Oper bereits vollendet und wurde auch nicht mehr verändert. Zwar erklärte der Komponist dem Regieteam seine Vorstellung einer szenischen Umsetzung und seine Gedanken zur bildlichen Gestaltung<sup>205</sup>, letzten Endes setzten Lisbeth Landefort und ihre Mitarbeiter die Oper jedoch anders um. Das geschah zur beiderseitigen Zufriedenheit: Das Regieteam empfand das bildnerische Konzept Heininens als hilfreich für die Entwicklung eigener Ideen und berücksichtigte die Grundgedanken des Komponisten entsprechend – allerdings ohne seine konkreten bildlichen Vorstellungen einzubeziehen. Heininen wiederum ist überzeugt, dass die Ideen von Landefort und ihrem Bühnen- und Kostümbildner Oiva Toikka besser waren als seine eigenen. Bis heute betrachtet der Komponist die Inszenierung seiner Oper als „definitiv“, ist also der Meinung, dass sie ideal ist und im Grunde keine zwingende Notwendigkeit für eine weitere, andere Inszenierung besteht.

Der Aufführungsreihe nach der Premiere von *Silkkirumpu* folgte eine Wiederaufnahme der Inszenierung im Jahr 1989 – mit gleichbleibend großem Erfolg. Im selben Jahr entstand auch die CD-Einspielung der Oper bei Finlandia Records; 1990 schließlich folgte die Ausstrahlung einer 1989 produzierten Fernsehversion der Inszenierung. Da die Bühne des Theaters tagsüber gebraucht wurde, fanden die Filmaufnahmen in der Regel nachts statt. Zu hören ist in der Fernsehproduktion die CD-Einspielung, die Sänger spielten und sangen beim Filmen zu dieser Aufnahme. Eine kleine Anekdote zu den Filmarbeiten: Beim gemeinsamen Anschauen der Fernsehproduktion mit der Regisseurin Lisbeth Landefort, dem Bühnen- und Kostümbildner Oiva Toikka, dem Choreographen Aku Ahjolinna und dem damaligen Hauptdarsteller Heikki Keinonen am 8. Dezember 2007 erfuhr die Verfasserin, warum die Augen des letzteren in den Nahaufnahmen oftmals seltsam glasisig

---

<sup>204</sup> Ein Grundriss der Bühne und Bilder vom Theater finden sich im Anhang S. LXV, LXVI, und LXIX.

<sup>205</sup> Auch mit Hilfe von Skizzen, die er und seine Tochter angefertigt hatten – s. Anhang, S. LXIII und LXIV.

aussahen: Der perfektionistische Toikka hatte darauf bestanden, dass der Sänger blau gefärbte Kontaktlinsen trüge, um seine Augen zu betonen. Nach einer ganzen Nacht mit Dreharbeiten tränkten Keinonens Augen so sehr, dass er nicht mehr richtig sehen konnte – und sahen auch entsprechend mitgenommen aus.

### 3.2 Libretto und Nō-Text im Vergleich

Bei der Adaption des Nō-Dramas *Aya no tsuzumi* zum Opernlibretto – in Kürze bereits skizziert in Abschnitt 3.1.2 – hielt sich Paavo Heininen eng an seine Vorlage. Nur an wenigen Stellen ergänzte er eigene oder bereits existierende Texte aus anderen Zusammenhängen. Dabei zielen seine Veränderungen in erster Linie darauf, die charakteristische Zeitstruktur und Erzählperspektive des Nō einem nō-unkundigen Theaterpublikum zugänglich zu machen und dennoch in ihrer Besonderheit zu bewahren – dies in dem Bestreben, neue musiktheatrale Wege zu beschreiten, nicht um als Vermittler für Wissen über Nō zu agieren. In Bezug auf die Erzählperspektive bedeutet das eine deutlichere Trennung zwischen Bühnenhandlung (der Geschichte des Gärtners und der Prinzessin<sup>206</sup>) und berichtenden bzw. kommentierenden Abschnitten (die in der Regel dem Chor obliegen), in Bezug auf die Zeitstruktur einen vordergründig stärker linearen Zeitverlauf, der sich beim genaueren Hinsehen jedoch als ausgesprochen vielschichtig erweist. Neben dem Chor trägt das Orchester entscheidend dazu bei, sowohl die berichtende Perspektive zu etablieren als auch die eben nicht immer lineare Zeitstruktur der Oper hörbar zu machen (s. Kapitel 3.3).<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> Wenn im Folgenden im Zusammenhang mit der Erzählperspektive von der Bühnenhandlung der Oper *Silkkirumpu* die Rede ist, bezieht sich das immer auf die Abschnitte, die das Schicksal des Gärtners zeigen, im Unterschied zu den berichtenden, reflektierenden oder kommentierenden Abschnitten.

<sup>207</sup> In vieler Hinsicht entspricht der *Silkkirumpu*-Text, auch in Bezug auf die Änderungen, die Heininen gegenüber dem Original vornahm, der Definition einer Literaturoper wie Peter Petersen sie formulierte (vgl. Petersen 1999), gerade weil die „sprachliche, semantische und ästhetische Struktur“ von *Aya no tsuzumi* in der Oper „als Strukturschicht kenntlich bleibt“ (Petersen 1999, S. 60). Zugleich stellt sich die Frage, ob eine Oper, die auf einer Vertonung eines Textes beruht, der im Grunde genommen ebenfalls ein „Libretto“ (Komparu 1983, S. 151) ist, tatsächlich als Literaturoper bezeichnet werden kann. Denn keineswegs hat ein Nō-Text sich vor seiner Musikalisierung „bereits als Literatur bewährt“ (Petersen 1999, S. 58) –

Da das Nō sowohl im Hinblick auf die Erzählperspektive als auch auf die Zeitstruktur sehr spezielle Charakteristika aufweist und beide Parameter in der musikalischen Analyse eine wichtige Rolle spielen, stehen in der folgenden Textanalyse die Szenen im Mittelpunkt, in denen mindestens einem der beiden Aspekte entscheidende Bedeutung zukommt. An erster Stelle erfolgt eine Übersicht über die Veränderungen, die Paavo Heininen bei seiner Textadaption an der Erzählperspektive vorgenommen hat. Im Anschluss wird die zentrale Szene, die Trommelszene, sowohl in Hinblick auf die Erzählperspektive als auch auf die Zeitstruktur untersucht. Abschließend werden die Interludien und das Finale, denen hinsichtlich der Erzählperspektive besondere Bedeutung zukommt, einer genaueren Betrachtung unterzogen.

### 3.2.1 Veränderung der Erzählperspektive

Ein zentraler Punkt, in dem sich Paavo Heininens Librettofassung für *Silkkirumpu* von seiner Nō-Vorlage unterscheidet, ist das Verhältnis zwischen der Bühnenhandlung auf der einen und Nacherzählung bzw. Kommentar oder Reflektion auf der anderen Seite. In *Aya no tsuzumi* ist die Handlung – wie im Nō üblich – von nacherzählenden Momenten durchwoben. Beispielsweise spricht der Höfling zu Beginn des Stücks direkt zum Publikum und kündigt seine Handlungen zuerst an, bevor er sie ausführt.<sup>208</sup> So wird vom ersten Auftritt an klar, dass er von Ereignissen aus der Vergangenheit berichtet. Eine ähnliche Wirkung hat es, wenn der Chor immer wieder Textpassagen des Protagonisten übernimmt. Auch die Bühnenhandlung von *Silkkirumpu* wird nacherzählt, wie die Analyse von Text und Musik deutlich machen wird; dennoch erweckt die Textfassung zunächst den Anschein, dass der Zuschauer Zeuge von Geschehnissen wird, die sich just im Moment der Aufführung ereignen.

Paavo Heininens Methode der Textbearbeitung lässt sich in Bezug auf die Erzählperspektive anhand der Frage veranschaulichen, an welchen Stellen und warum aus dem Nō übernommener Text in der Oper von einer anderen Person gesprochen/gesungen wird als im Original. Schon zu Beginn

---

im Gegenteil: „Disappointment awaits anyone who reads Noh plays only for the stories [...].“, „they come to life only when they are performed [...]“ (Komparu 1983, S. 151).

<sup>208</sup> s. den ersten Monolog des Höflings im Nō, Anhang S. XIII f.

des Stücks lässt sich ein diesbezüglicher Eingriff Heininens in die Vorlage feststellen: Nach einem instrumentalen Ausbruch, der noch nicht der Bühnenhandlung zugehört (s. Kapitel 3.3), wird der Gärtner in den musikalischen Nummern I bis III<sup>209</sup> der Oper zuerst in seinem normalen Gemütszustand gezeigt (I), dann begegnet er der Prinzessin (II) und entbrennt in Liebe zu ihr (III). Dieser ganze Vorgang wird zu Beginn des Nō als Vorgeschichte mit wenigen Sätzen des Höflings zusammengefasst, findet aber nicht ‚live‘ auf der Bühne statt. Daher stammt der Text der ersten drei Szenen der Oper nicht aus *Aya no tsuzumi*: Zwei der vier Strophen der Kantilene des Gärtners (I) übernahm Heininen aus einer Sammlung japanischer Haiku, die er bereits in seinem 1970 entstandenen Chorwerk *The Autumns* (s. Kapitel 3.3) vertont hatte<sup>210</sup>, der restliche Text wurde speziell für die Oper neu geschrieben. Durch diese Neuordnung des Handlungsbeginns kann der Zuschauer das Geschehen direkt auf der Bühne verfolgen und daran Anteil nehmen.

Das Ziel, dem Publikum die Bühnenhandlung unmittelbar erfahrbar zu machen, verfolgte Paavo Heininen auch mit den Veränderungen, die er an den Monologen des Gärtners in der Trommelszene vornahm und die sich ebenfalls in der Textverteilung niederschlagen. Aus einem durchgehenden Monolog im Nō, dessen Worte der Gärtner im Wechsel mit dem Chor singt, wurden bei Heininen fünf voneinander getrennte Monologe (s.u.). Zudem veränderte er die Rolle, die der Chor in der Szene spielt (zu den verschiedenen Funktionen des Chors in *Silkkirumpu* s. Kapitel 3.3).

In der Trommelszene der Oper singt der Gärtner in einigen Fällen den Text allein, den der *shite* im Nō im Wechsel mit dem Chor singt. Ein Beispiel sind die vom Gärtner gesungenen Zeilen in *Monologo IV* der Oper: „Zögernd wie der Herbsttau steigen Tränen in meine Augen, fallen wie Tautropfen von gepflückten Blumen auf mein abgetragenes Gewand.“<sup>211</sup> Im Nō singt der Chor die Worte „Langsam wie der Herbsttau sammeln sich Tränen in meinen Augen, fallen wie Tautropfen von einer geschüttelten Blüte auf mein grobge-

---

<sup>209</sup> für die vollständige Auflistung der musikalischen Nummern der Oper siehe Kapitel 3.3. Den Wortlaut der genannten Nummern s. Libretto, Anhang S. XIII.

<sup>210</sup> Die entsprechenden Strophen in *The Autumns* lauten (das Chorstück wird in einer Mischung aus Englisch und Japanisch gesungen): „A flower unknown to bird and butterfly – The sky of autumn.“ und „It is the Tenth Month: I go nowhere; No one comes here.“ (Paavo Heininen, *The Autumns*, Espoo: Fazer Music o.J., o.S.). Dem entsprechen die erste und vierte Strophe der Cantilena des Gärtners (I b), s. Libretto, Anhang S. XIII.

<sup>211</sup> s. Libretto, Anhang S. XVII.

webtes Gewand.“<sup>212</sup> Durch die Übertragung des Textes an den Gärtner vergrößerte Heininen die psychologische Eindringlichkeit der Situation für ein europäisches Publikum: Der Gärtner äußert hier nun eindeutig seine eigenen Gefühle. Die Intention dieser Veränderung korrespondiert mit der Umstellung großer Teile des Textes in der Trommelszene, die dem Publikum ebenfalls das Seelenleben des Gärtners und dessen allmähliche Verwandlung zeigen soll (s.u.).

Eine ähnliche Absicht verfolgt ein andersgearteter Eingriff Heininens im selben Monolog: Mit dem Ausruf „Wach auf, wach auf, wach auf aus deinem Traum von der Dämmerung!“<sup>213</sup> spricht der Chor den Gärtner direkt an und versucht so eine aktive Rolle in der Szene zu übernehmen – zum einzigen Mal in der Oper. Im Gegensatz dazu zitiert der Gärtner im Nō lediglich die Worte des Wächters: „‚Erwache, erwache‘, ruft er –“ und der Chor setzt fort „der Zeitwächter –, ‚Erwache aus deinem Morgenschlaf!‘“<sup>214</sup> Die Ergänzung des Chors unterstreicht, dass es sich bei den Worten des Gärtners um ein Zitat handelt; die insgesamt berichtende Ebene der Textpassage wird – im Gegensatz zur Parallelstelle in der Oper – nicht durchbrochen.

Die Änderung der Perspektive vom Bericht/Zitat zur direkten Anrede in der Oper geschah hier wieder im Sinne einer größeren szenischen Dramatik. Der Chor versucht, in die Handlung einzugreifen, sein Wissen dem Gärtner mitzuteilen und den fatalen Lauf des Schicksals zu beeinflussen. Er fungiert an dieser Stelle vergleichbar dem Chor im antiken griechischen Drama. Zugleich verdeutlicht der Einwurf des Chors, dass es sich bei der Bühnenhandlung um eine Nacherzählung vergangener Ereignisse handelt. Wie ein Publikum, das den Ausgang der Geschichte schon kennt und dennoch um den Helden bangt, versucht der Chor durch Zurufe den festgeschriebenen Gang der Ereignisse zu verändern – ein aussichtsloses Unterfangen. Denn im Gegensatz zum antiken griechischen Drama tritt der Protagonist in *Silkkirumpu* nicht in Dialog mit dem Chor: Er nimmt dessen Existenz nicht einmal zur Kenntnis, ebenso wenig wie ein Schauspieler in einem Kinofilm

---

<sup>212</sup> s. Nō, Anhang S. XV.

<sup>213</sup> s. Libretto, Anhang S. XVII.

<sup>214</sup> s. Nō, Anhang S. XVI.

auf Reaktionen im Publikum eingeht. Der Chor bewegt sich auf einer Ebene der Handlung, die dem Gärtner nicht zugänglich ist (s. Kapitel 3.3).

Im zweiten Teil der Oper sind die Änderungen der Textverteilung ebenfalls meist der unmittelbareren dramatischen Wirkung wegen vorgenommen worden. In manchen Fällen jedoch dürften eher musikalische Erwägungen den Ausschlag gegeben haben: Dass die Warnung an die Prinzessin in der Nummer XIV sowie der Kommentar zum Ausbruch ihres Wahnsinns (in Nummer XV) nicht nur vom Höfling – wie im Nō –, sondern von je zwei Höflingen und Hofdamen gesprochen werden, hat für Inhalt und Aussage der Szene keine Konsequenzen. Doch nun singt an diesen Stellen ein Ensemble statt nur eines Solisten – eine Ergänzung im Sinne des Komponisten, nicht des Librettisten Paavo Heininen.

Die Arie Nummer XVI des Dämons besteht aus Text, den im Nō *shite* und Chor im Wechsel singen. Wiederum kann man davon ausgehen, dass Heininen die Worte der stärkeren dramatischen Wirkung wegen dem Protagonisten allein in den Mund legte.

Im Nō berichtet der Chor am Schluss des Dramas, wie der Dämon die Prinzessin quält und sie zwingt, die Trommel selbst zu schlagen. Der Vorgang selbst wird auf der Bühne nur kurz angedeutet. In der Oper singen der Dämon und die Prinzessin zuerst selbst den Text der Szene, anschließend werden die Vorgänge noch einmal vom Chor beschrieben (XVII).<sup>215</sup> Hier stehen Bühnenhandlung und Bericht nebeneinander, wobei erstere merklich in den Vordergrund gerückt ist. Im Finale (XVIII) schließlich verschwindet nach und nach die Trennung von Bühnenhandlung und berichtender Perspektive (eine detaillierte Beschreibung dieser Entwicklung s.u.).

---

<sup>215</sup> s. Anhang S. XXI/XXII.

## 3.2.2 Die Trommelszene

### *3.2.2.1 Erzählperspektive*

Nachdem die Trommelszene in Hinblick auf die Textverteilung bereits kurz Erwähnung fand, soll sie hier noch einmal im Detail betrachtet werden. Anhand dieser zentralen Szene lassen sich Paavo Heininens Veränderungen gegenüber dem Nō auf der Ebene der Bühnenhandlung und deren Konsequenzen für die Bühnenwirkung der Oper gut veranschaulichen.

In ihrer originalen Form schildert die Szene den seelischen Zustand des Gärtners ohne wesentliche Veränderung oder Entwicklung. Von Beginn der Szene an steht für den Gärtner emotional das Leid an der Liebe im Vordergrund, das er im Wechsel mit dem Chor besingt. Die Hoffnung vor dem Trommelversuch und die Verzweiflung nach dessen Scheitern treten lediglich als Facetten des alles bestimmenden Themas der unglücklichen Liebe in Erscheinung. Nur ein einziges Mal deutet der Darsteller den Trommelversuch an, danach folgt wieder die abwechselnd vom Chor und vom Gärtner vorgetragene Reflexion über die Verzweiflung des Protagonisten und die verschwundene Hoffnung sowie deren tänzerischer Ausdruck. Dieser Schwerpunkt auf der Schilderung eines bestimmten Seelenzustands anstatt einer gefühlsmäßigen Entwicklung entspricht der zentralen Intention des Nō (s. auch Kapitel 2):

„Attention is directed to a purified and intensified emotion, unmediated by mere contingencies of personality. We are not invited to explore the complexities of motivation, reason and cause, or background circumstance. [...] We are led experientially, through dramatic spectacle, not by psychological or intellectual interference, to see the emotional significance of some basic human predicament as exemplified in a historical or legendary figure.“<sup>216</sup>

Paavo Heininen hat den Text des Nō für die Trommelszene in seiner Oper nach eigenen Angaben „mit der Schere“ bearbeitet (s.o.), d.h. er stellte ganze Textblöcke um und gab dem im Wortlaut im Allgemeinen unveränderten Text so eine neue Ausrichtung. In seiner Librettfassung ist die Trommelszene in mehrere Trommelversuche (*Rito di battuta*) sowie reflektierende (*Monologo*) und die Zeit raffende Passagen (*Ore e giorni*) unterteilt:

---

<sup>216</sup> Lamarque 1989, S. 161.

- VI a) Monologo I  
b) Arietta – Monologo con coro  
c) Rito di battuta I
- VII a) Monologo II  
b) Rito di battuta II
- VIII a) Ore e giorni I  
b) Monologo III  
c) Battute III
- IX a) Ore e giorni II  
b) Monologo IV  
c) Battute IV
- X a) Ore e giorni III  
b) Monologo V

Während im Nō die Hoffnung des Gärtners nach einem Trommelversuch sofort und abrupt in Verzweiflung umschlägt, beschreiben die fünf Monologe in der Oper den stufenweisen emotionalen Wandel in seinem Inneren. Im ersten Monolog reflektiert er sein Alter, ist aber hoffnungsvoll. Im zweiten Monolog wundert er sich, dass die Trommel nicht tönt, während der gleichzeitig singende Chor bereits Bescheid weiß: „Er weiß nicht, dass er eine Seidentrommel schlägt [...]“<sup>217</sup> – wiederum wird deutlich, dass es sich bei der Bühnenhandlung um eine Nacherzählung handelt und der Chor als Betrachter und Kommentator außerhalb steht. Im dritten Monolog beginnt die positive Haltung des Gärtners sich zu wandeln: Er wird sich bewusst, dass es eine „sinnlose Hoffnung“<sup>218</sup> ist, an der er noch festhält. Währenddessen reflektiert der Chor bereits die Vergänglichkeit des Daseins. Diese Passage hat im Kontext der Szene zweierlei Bedeutung: Zum einen bewahrt sie die Eigenheit des Nō, durch allgemeine Betrachtungen über die unmittelbare Handlung des Stücks hinauzuweisen – das war auch in Heininens Sinne, der seine Oper selbst als „Moralität“ bezeichnete (s. Kapitel 3.3 und 3.4) und in seinem Einführungsvortrag vor der Uraufführung betonte, „dass die Geschehnisse in der Oper die Erklärungen für alle Frustrationen in der Welt auf den Tisch legen“<sup>219</sup>. Darüber hinaus scheint der Chor mit seiner Reflektion bereits auf den nahenden Tod des Gärtners vorauszuweisen – erneut zeigt sich, dass die Bühnenhandlung in der Aufführung nicht aktuell geschieht, sondern berichtet wird: Der Chor kennt den Ausgang der Geschichte bereits.

---

<sup>217</sup> s. Libretto, Anhang S. XVI.

<sup>218</sup> Ebd., S. XVII.

<sup>219</sup> Räsänen 1984.

Im vierten Monolog ist die Verzweiflung des Gärtners offensichtlich – er spricht von den Falten, welche das Leid in sein Gesicht gegraben hat, von Tränen in seinen Augen. Auch sagt er schon selbst, dass er nicht mehr hofft, die Prinzessin werde noch kommen. Dennoch setzt er das Trommeln fort. Der Chor kommentiert diesen Monolog, versucht, den Gärtner anzusprechen und aus seinem Wahn aufzuwecken (s.o.). Im fünften und letzten Monolog schließlich gibt der Gärtner alle Hoffnung auf und versinkt endgültig in Verzweiflung.

Heininen bewirkte mit diesen Änderungen der Textreihenfolge (im Einzelnen zu sehen in der Gegenüberstellung von Nō und Libretto, Anhang S. XIII-XXIV), dass die allmähliche Wandlung im Inneren des Gärtners für das Publikum nachvollziehbar wird. So verlieh er der Szene einen anscheinend linearen zeitlichen Verlauf. Die Auswirkungen dieser Maßnahme lassen sich anhand eines markanten Beispiels verdeutlichen: Den Satz „Die Erde zieht mich an sich, dennoch kann ich nicht erwachen aus diesem Herbst der Liebe, der mit Kummer die lange Reihe von Jahren beendet“<sup>220</sup> spricht der Gärtner im Nō noch bevor er die Trommel geschlagen hat. Die ausgesprochene Mutlosigkeit der Worte korrespondiert hier – relativ am Beginn der Soloszene des Gärtners – mit der Intention des Nō, einen einzigen seelischen Zustand in den Mittelpunkt jedes Dramas zu stellen. Das Leid an der Liebe schlägt zwar in der zweiten Stückhälfte in – immer noch leidgetriebenen – Hass um, bestimmt jedoch von Beginn an den Gemütszustand des Protagonisten. Anders bei Paavo Heininen: Er stellte den Textabschnitt ganz ans Ende der Trommelszene, in den fünften Monolog. Dort spricht der Gärtner die Worte (verkürzt auf: „Die Erde zieht mich an sich, dennoch kann ich nicht erwachen aus diesem Herbst der Liebe“) kurz vor seiner Entscheidung, sich zu ertränken, im Moment der tiefsten Verzweiflung. So erscheint der Satz hier als Schlusspunkt einer langen Entwicklung, die in sehr hoffnungsvoller Stimmung begonnen hatte.

Diese detailliert nachgezeichnete innere Wandlung wird musikalisch so begleitet, dass das Orchester sie teilweise kommentiert und damit – wie auch der Chor – eine Außensicht auf die Bühnenhandlung vermittelt. Zudem wird durch die rein instrumentalen Trommelversuche sowie die *Ore e giorni*

---

<sup>220</sup> s. Anhang S. XV (Nō) bzw. S. XVIII (Libretto).

Abschnitte das Vergehen der Zeit auf unterschiedlichen Ebenen beschrieben (s.u. und Kapitel 3.3). Auf diese Weise bleibt die berichtende Perspektive des Nō in der Oper gewahrt, während gleichzeitig die innere Entwicklung des Gärtners nachvollziehbar gemacht wird.

Neben der Änderung der Textreihenfolge setzte Heininen in der Trommelszene durch minimale Änderungen am Text stellenweise neue Akzente, die ebenfalls seine Intention unterstützen, die innere Entwicklung des Gärtners nachzuzeichnen.<sup>221</sup> Ein Beispiel für eine unverändert übernommene und eines für eine leicht veränderte Textpassage sollen diese Vorgehensweise hier verdeutlichen:

Quasi unverändert übertrug Paavo Heininen den Anfang von *Monologo I* (VI a) vom Nō in das Libretto seiner Oper: In der schwedischen Übersetzung lautet der Nō-Text: „Jag var gammal, jag skydde dagsljuset. Jag var kantig som en gammal trana [...]“<sup>222</sup> (übers.: „Ich war alt, ich scheute das Tageslicht, ich war kantig wie ein alter Kranich [...]“; der Kranich gilt in Japan als Symbol für langes Leben, JWK). Im Libretto steht: „Olin vanha, kaihdoin päivänvaloa, olin kulmikas kuin vanha kurki.“<sup>223</sup> (übers.: „Ich war alt, ich mied das Tageslicht, ich war kantig wie ein alter Kranich.“).

In der dem Monolog folgenden *Arietta* VI b kann man ein Beispiel für eine etwas freiere Übersetzung finden, die so auch einen eigenen inhaltlichen Akzent setzt. Im Schwedischen heißt es an der entsprechenden Stelle im Nō: „Å, mätte trumman som hänger i dess grenverk ge ifrån sig ett mäktigt ljud, en musik som lugnar mitt vilda hjärta.“<sup>224</sup>, zu deutsch: „O möge die Trommel, die in dessen Astwerk [dem des Lorbeerbaums, JWK] hängt, einen mächtigen Laut von sich geben, eine Musik, die mein wildes Herz besänftigt.“ Die entsprechende Passage in der Oper heißt: „Voi, kunpa saisin rummusta

---

<sup>221</sup> Ob es sich bei den Texten in der Trommelszene stets um wortwörtliche Übernahmen handelt, lässt sich übersetzungsbedingt nicht sicher feststellen: Wenn eine Vorlage aus dem Finnischen und eine andere aus dem Schwedischen ins Deutsche übertragen wird (und zudem die finnische Vorlage ihrerseits eine Übersetzung der schwedischen ist), stellen sich naturgemäß Unterschiede ein. Dennoch scheinen mir Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Nō und Libretto in den folgenden beiden Beispielen eindeutig genug, um eine Gegenüberstellung und einen Vergleich der Texte zu berechtigen.

<sup>222</sup> Valtiala 1967.

<sup>223</sup> s. finnisches Libretto, Anhang S. XXVI.

<sup>224</sup> Valtiala 1967.

mahtavan äänen, musiikkia, joka rauhoittaisi hullun sydämeni“<sup>225</sup> („Ach, wenn ich es nur schaffen würde, der Trommel einen gewaltigen Ton zu entlocken, Musik, die meinem wahnsinnigen Herzen Frieden brächte: [...]“).<sup>226</sup> Deutlich verschiebt sich hier der Akzent der Aussage von einer hoffnungsvoll anmutenden Beschwörung („O möge die Trommel [...]“) hin zu einer wesentlich verzagter klingenden Äußerung („Ach, wenn ich es nur schaffen würde [...]“). Der Unterschied lässt sich durch die unterschiedlichen Zielsetzungen beider Fassungen des Dramas erklären. Während das Nō die größtmögliche emotionale Fallhöhe anstrebt – von Hoffnung, die sich in der zitierten fast religiösen Beschwörung äußert, ohne Übergang zu tiefster Verzweiflung, wenn die Trommel nicht tönt –, verdeutlicht die Oper durch den modifizierten Text die wenig selbstbewusste Disposition des Gärtners und bringt die Figur dem Zuschauer auf diese Weise menschlich näher. Durch diesen kleinen Eingriff gelang es Paavo Heininen, den Charakter des Gärtners so zu zeigen, dass seine weitere innere Entwicklung schlüssig wird, und dennoch nah am Originaltext zu bleiben.

Solche Änderungen, die sich auch inhaltlich auswirken, bleiben in der Adaption des Nō-Textes für das Libretto allerdings die Ausnahme. Bis auf den oben erwähnten Stückbeginn kann fast der gesamte Text des Librettos eindeutig auf das Nō zurückgeführt werden (s. Gegenüberstellung von Nō und Libretto im Anhang) und hält sich auch sprachlich nah an das Original. Weggelassen wurden lediglich kurze Passagen, die Vorkenntnis chinesischer oder japanischer Legenden und Gedichte erfordern, beispielsweise der Verweis auf die Geschichte vom Pferd des Mannes in Sai<sup>227</sup> und das Gedicht, das der Geist des Gärtners in der zweiten Stückerhälfte zitiert.<sup>228</sup>

Trotz der Veränderungen, die Heininen gegenüber dem Original vorgenommen hat, wird gerade in der Trommelszene auch eine charakteristische Gemeinsamkeit der Oper mit dem Nō-Drama *Aya no tsuzumi* (und

---

<sup>225</sup> s. finnisches Libretto, Anhang S. XXVI.

<sup>226</sup> Im Folgenden wird der Text nur noch in deutscher Übersetzung zitiert, sofern das Originalzitat nicht für die Argumentation vonnöten ist. Im Anhang der Arbeit findet sich der vollständige Text des Librettos in der Originalsprache (S. XXVff.) und in deutscher Übersetzung (S. XIIIff.).

<sup>227</sup> s. Nō, Anhang S. XVI.

<sup>228</sup> Ebd., Anhang S. XXI.

dem Nō überhaupt) deutlich: In beiden Fällen zeigt diese zentrale Szene des Dramas „nicht die Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Charakteren, wie es im traditionellen europäischen Theater üblich ist.“<sup>229</sup> Stattdessen befindet sich nur der Hauptdarsteller auf der Bühne, dessen seelischer Zustand allein im Fokus der Aufmerksamkeit steht. Dieser Verzicht auf äußere Handlung zugunsten der Beschreibung einer bestimmten seelischen oder emotionalen Situation ist ein entscheidender Wesenzug des Nō, den Paavo Heininen in seiner Oper *Silkkirumpu* erhalten hat.<sup>230</sup>

### 3.2.2.2 Zeitstruktur

Obwohl Heininen gerade die Trommelszene seiner Oper so bearbeitete, dass sie scheinbar einem linearen Zeitverlauf folgt, ist die zeitliche Struktur der Szene bei näherer Betrachtung ausgesprochen komplex. Diese Komplexität manifestiert sich in erster Linie in der musikalischen Ausführung (s. Kapitel 3.3), doch auch in der Verbindung von Text und Musik deutet sich die zeitliche Tiefenstruktur der Szene an, deren Eigenart sich trotz der vordergründigen Veränderungen aus den Ursprüngen im Nō speist. So weisen die drei *Ore e giorni* genannten orchestralen Zwischenspiele, die auf den zweiten, dritten und vierten Trommelversuch des Gärtners folgen, auf das Vergehen von viel Zeit hin, während der Trommelversuche selbst hingegen scheint die Zeit stehenzubleiben (s. Kapitel 3.3). Durch diese Dopplung überlagern sich zwei subjektive Zeitempfindungen des Gärtners: auf der einen Seite das Vergehen von unendlich viel Zeit, auf der anderen Seite das Stehenbleiben der Zeit durch die immer sich wiederholende Tätigkeit ohne Entwicklung oder Veränderung. Im Textschluss von *Monologo III*, der dem ersten *Ore e giorni* folgt, sagt nun der Gärtner, dass er den Ton der Trommel des Wächters (der die Tageszeiten verkündet) – hier gleichgesetzt mit der

---

<sup>229</sup> Lee 1983, S. 37.

<sup>230</sup> Zwar wird als generelle Eigenschaft der Oper im Gegensatz zum Sprechtheater betont, sie gebe dem Ausdruck „de[s] innere[n] Zustand[s] des einzelnen Menschen“ (Ullrich 1991, S. 67) Raum. Gemeint sind dabei jedoch zumeist Arien oder vergleichbare Momente des Innehaltens in der Bühnenhandlung. Die Fokussierung von *Silkkirumpu* auf die innere Befindlichkeit des Gärtners (bei stark reduzierter äußerer Handlung) jedoch ist bereits in *Aya no tsuzumi* gegeben – eher wirkte Heininen bei der Adaption des Textes darauf hin, überhaupt eine innere Entwicklung seines Protagonisten sichtbar zu machen. Aufgrund der Besonderheiten des Nō waren somit weniger (keine Kürzungen!) und andere Arbeitsschritte nötig als bei der Umformung anderer Dramentexte zur ‚Literaturoper‘, so dass man insgesamt zu Recht von einer Wahrung zentraler Eigenheiten des Nō sprechen kann.

Seidentrommel – vergeblich erwartet<sup>231</sup>, d.h. die Zeit ist für ihn stehen geblieben, da die seidene Trommel nicht tönt. So verbindet sich die Textebene an dieser Stelle mit der musikalischen Ebene, um das in der Musik zum Ausdruck gebrachte Stehenbleiben der Zeit auch sprachlich hervorzuheben.

Wie sich bis hierher schon andeutet und mit der musikalischen Analyse bestätigt wird, manifestieren sich die zeitlichen Besonderheiten von *Silkkirumpu* mehr in der Musik als im Text, den der Komponist so weit veränderte, dass er dem Zuhörer eine anscheinend lineare und chronologisch verlaufende Handlung präsentiert. Erst im Zusammenhang mit der Musik zeigt sich, dass dem nur bedingt so ist. Ähnlich verfuhr Heininen auch in Bezug auf die Erzählperspektive: Stärker als im Nō trennte er Bühnenhandlung und betrachtende Abschnitte voneinander und übertrug zugleich dem Chor und dem Orchester die Aufgabe, die betrachtende/berichtende Perspektive zu wahren. Dadurch gelang es ihm sowohl hinsichtlich der Zeitstruktur als auch hinsichtlich der Erzählperspektive, die Besonderheiten des Nō in seine eigene Opernästhetik zu übertragen.

### 3.2.3 Der reflektierende Handlungsrahmen

#### *3.2.3.1 Die Interludien Nummer IV und XII*

Während im Libretto von *Silkkirumpu* die berichtende Perspektive innerhalb der Bühnenhandlung in den Hintergrund tritt, wird sie in zweierlei Hinsicht an anderer Stelle etabliert: Aus den verschiedenen Funktionen des Orchesters in der Oper wird ersichtlich, dass es streckenweise die Rolle des Erzählers und damit eine außerhalb der Bühnenhandlung stehende Perspektive übernimmt (s. Kapitel 3.3). Eine weitere von der Bühnenhandlung getrennte, reflektierende Handlungsebene etabliert sich zudem in den Interludien (IV und XII). Diese gestaltete Heininen als deutliche Zäsuren im Stück, ebenfalls eine Neuerung gegenüber seiner Vorlage. Im Finale (XVIII), das sich textlich und musikalisch immer wieder auf die Interludien bezieht, verbindet sich schließlich die Bühnenhandlung mit dieser reflektierenden Handlungsebene.

---

<sup>231</sup> „Erseht wie der Mond, der sich in den dunklen Wolken einer nebligen Nacht verbirgt, ist der Ton der Wächtertrommel.“, s. Libretto, Anhang S. XVII.

Das erste Interludium (IV) unterbricht die Bühnenhandlung, nachdem der Gärtner die Prinzessin gesehen hat und in Liebe zu ihr entbrannt ist. Es reflektiert allgemein über die Liebe und stellt dabei zwei zentrale Sätze der Oper zum ersten Mal heraus: „Jene, welche die Liebe vereint hat, kann niemand trennen, nicht einmal der Donnergott“ und „Die Liebe kennt keine Grenzen.“<sup>232</sup> Der erstgenannte Satz taucht im Nō nur an einer Stelle direkt vor dem Selbstmord des Gärtners auf – dort lautet er: „Heißt es nicht im Lied, dass die, welche die Liebe vereint hat, nicht einmal der Donnergott trennen kann?“<sup>233</sup> Paavo Heininen hingegen hat den Satz zu einer Art textlichem Leitmotiv der Oper gemacht. Er erscheint im Interludium Nummer IV zum ersten Mal – aber hier noch nicht als Frage, wie im Nō, sondern als Aussage. Vor dem Selbstmord des Gärtners – dort, wo er auch im Nō steht – taucht der Satz in der Oper erneut auf, diesmal nun als Frage des gequälten Protagonisten: „Wird nicht im Lied gesagt, dass jene, welche die Liebe vereint hat, niemand trennen kann, nicht einmal der Donnergott?“<sup>234</sup>

Kurz vor Schluss des Stücks (in Nummer XVIII a) steht ein grammatisch gleich gebauter Satz, der sich laut Paavo Heininen<sup>235</sup> bewusst auf den „Donnergott“-Satz im ersten Interludium bezieht. Im Vergleich der finnischen Versionen tritt diese Ähnlichkeit offenkundig hervor: Während der Satz in der Nummer IV lautet „Heitä, jotka rakkaus on yhdistänyt, heitä ei voi kukaan erottaa, ei edes Ukkosenjumala“ („Jene, welche die Liebe vereint hat, kann niemand trennen, nicht einmal der Donnergott“<sup>236</sup>), wurde er in der Nummer XVIII a abgewandelt zu „Heitä, joilla on päämäärä selvänä, heitä ei voi estää sitä saavuttamasta mikään raja, ei edes Ukkosenjumala.“ („Diejenigen, denen das Ziel klar ist, die kann keine Grenze daran hindern, es zu erreichen, nicht einmal der Donnergott.“<sup>237</sup>). Wenn der abgewandelte Satz gesungen wird, ist der Gärtner bereits ein hasserfüllter Geist. Die schicksalhafte Verbindung des Gärtners und der Prinzessin, erst in der Liebe, dann im Hass – wobei das Gefühl stets von ihm ausgeht – wird durch diesen Wiedererkennungseffekt im Text eindrucksvoll verstärkt.

---

<sup>232</sup> beide Zitate s. Libretto, Anhang S. XIV.

<sup>233</sup> s. Nō, Anhang S. XVIII.

<sup>234</sup> s. Libretto, Anhang S. XVIII.

<sup>235</sup> E-Mail des Komponisten, 27. Februar 2006.

<sup>236</sup> s. Libretto, Anhang S. XIV (im finnischen Libretto S. XXV).

<sup>237</sup> Ebd., Anhang S. XXIII (im finnischen Libretto S. XXXI).

In der letztgenannten Version verbindet sich der „Donnergott“-Satz in der Oper zudem mit dem anderen Satz aus dem ersten Interludium „Die Liebe kennt keine Grenzen.“ Dieser taucht an der genannten Stelle im Finale in der Formulierung: „[...] die kann keine Grenze daran hindern [...]“ auf und deutet darauf hin, dass nun, am Ende der Oper, der Hass keine Grenzen mehr kennt – eine vollständige Umkehrung der zu Beginn getroffenen Aussage.

In seiner ursprünglichen Form stammt der Satz aus dem einleitenden Monolog des Höflings im Nō-Drama. Dieser stellt zunächst sich selbst und den Ort der Handlung vor und berichtet vom Aufkommen der Liebe des Gärtners. Dann sagt er, die Prinzessin habe Mitleid mit dem Gärtner, denn Liebe mache keine Unterschiede zwischen Hoch und Niedrig, womit er auf den Standesunterschied zwischen dem Gärtner und der Prinzessin anspielt. Während der Höfling den Satz neutral formuliert, weist seine sängerische Ausgestaltung durch den Chor in *Silkkirumpu* schon bei seinem ersten Erscheinen – in der Nummer IV – auf das Unglück voraus, das der Liebe des Gärtners droht: Im Verlauf der Nummer wird der Satz immer mehr verkürzt, bis der Chor am Ende nur noch singt „kenne Grenzen, Grenzen, Grenzen, Grenzen“<sup>238</sup> (Im Finnischen ist das grammatikalisch eindeutiger: „Rakkaus ei tunne rajoja“ bedeutet „Die Liebe kennt keine Grenzen“; „tunne rajoja“ allein ist der Imperativ: „kenne Grenzen“). Der Satz kommt noch ein weiteres Mal in der Oper vor: Im Interludium II (XII b), das die Verwandlung des Gärtners in einen Dämon hörbar macht, wird er ironisiert zu „Aber die Liebe/Sehnsucht kennt doch keine Grenzen, nicht wahr?“<sup>239</sup>

Ihre besondere Bedeutung als ‚textliche Leitmotive‘ der Oper gewinnen die Sätze aus der Tatsache, dass beide Annahmen – dass Liebe nicht an (Standes-)Grenzen scheitert, und dass füreinander bestimmte Liebende nicht einmal durch göttliche Gewalt getrennt werden können – genau die Illusionen sind, die den Gärtner schließlich ins Verderben stürzen. Seine ganz einseitige Liebe deutet der alte Mann zu einem Füreinander-bestimmt-Sein seiner selbst und der Prinzessin um. Die beiden eher wie Sprichworte gemeinten Aussagen – über den Satz, nicht einmal der Donnergott könne

---

<sup>238</sup> T. 304-311 (im Libretto sind die Wiederholungen und Verkürzungen des Textes nicht vollständig erfasst, daher hier der Verweis auf die Partitur).

<sup>239</sup> s. Libretto, Anhang S. XIX.

füreinander bestimmte Liebende trennen, heißt es im Nō wie in der Oper explizit „es heißt“ oder „im Lied wird gesagt“<sup>240</sup> – nimmt der Gärtner für bare Münze und baut darauf seine Hoffnungen. Daher sind beide textlichen Motive als wichtige Motoren der Handlung zu verstehen, die in den Interludien entsprechend hervorgehoben werden. Durch das Vorkommen mindestens eines der beiden Schlüsselsätze in jedem der Chorinterludien wird deren Funktion als Unterbrechungen der Bühnenhandlung und kommentierende Abschnitte nochmals unterstrichen.

Das Interludium Nummer XII besteht aus zwei Teilen. XII a ist ein gewissermaßen instrumentaler Abschnitt, da der Chor hier mit lautmalerschem Gesang als Teil des Orchesters fungiert, in XII b singt er wieder zusammenhängenden Text. Da die Interludien als explizite Handlungsunterbrechungen im Nō-Drama keine Vorlage haben, wurde ihr Text entweder – wie in Nummer IV – aus anderen Stellen im Nō entnommen oder, wie im Fall der Nummer XII b, zum größten Teil neu geschrieben. Für die Nummer XII b schuf Paavo Heininen ein wahrhaft expressionistisches Wort- und Klanggemälde. Als Grundlage verwendete er den Satz über einen Fisch, der den Wasserfall überwindet und sich in einen Drachen verwandelt<sup>241</sup>, der vom Ende des Nō stammt und dort auch im Libretto von *Silkkirumpu* noch einmal erscheint. Neben Ausschnitten aus dem vollständigen Satz hat Heininen in Nummer XII b oft nur Worte aneinandergereiht, die eine entsprechend aufgewühlte und bewegte Atmosphäre erzeugen.<sup>242</sup> Zunächst erscheint der Text lediglich als metaphorische Beschreibung der Verwandlung des Gärtners in einen Dämon. Doch sowohl die im Nō ebenfalls verwendete Umschreibung des Vorgangs mit dem Bild des Fisches, der den Wasserfall hinaufschwimmt

---

<sup>240</sup> s. Libretto, Anhang S. XVIII.

<sup>241</sup> Die Grundlage für dieses Bild, das so ähnlich auch im Nō vorkommt, ist möglicherweise eine chinesische Legende, nach der ein Karpfen, der den Wasserfall hinaufgeschwommen ist, sich zur Belohnung in einen stolzen, starken Drachen verwandelt. So wurden früher Chinesen, welche die schwere Prüfung zum Dienst bei Hof bestanden hatten, als in Drachen verwandelte Karpfen betrachtet. Diese Legende wird hier ins Negative verkehrt, der Drache mit dem Dämon oder der Giftschlange gleichgesetzt.

Darüber hinaus wird im Nō und in mittelalterlicher japanischer Literatur die Verwandlung eines Menschen in eine Giftschlange bei Kontakt mit dem Wasser als Symbol für sein Verhaftet-Sein in den Leidenschaften der Welt gedeutet. Der entsprechende Satz ist im Nō als Zitat gekennzeichnet, was auf eine metaphorische Bedeutung hinweist. (Quelle: E-Mail von Prof. Jörg Quenzer, Japanologie, Universität Hamburg, 29. November 2007.)

<sup>242</sup> s. Libretto, Anhang S. XIX.

als auch der sarkastische Tonfall – die bereits erwähnte Ironisierung des Satzes „Die Liebe kennt keine Grenzen“ sowie das Lachen des Chors an verschiedenen Stellen des Interludiums (s. Kapitel 3.3) – weisen darauf hin, dass der Chor das Geschehen hier nicht nur beschreibt, sondern aus einer außenstehenden Perspektive betrachtet und bewertet.

Abgesehen von dem eben beschriebenen ‚Wasser-Klanggemälde‘ in der Nummer XII b, den Nummern I (s.o.) und XVIII b (s. Kapitel 3.3) fügte Heininen an noch einer weiteren Stelle der Oper Worte ein, die nicht aus dem Nō stammen. Es handelt sich dabei um die Nummer XIII, in der die auftretenden Dämonen Namen von Frauen aus dem japanischen *Genji-Monogatari*<sup>243</sup> ausrufen. Das Buch von Murasaki Shikibu entstand zu Beginn des 11. Jahrhunderts und erzählt Geschichten rund um einen fiktiven japanischen Hof. Die Namen der Frauen wählte Heininen nach eigener Aussage<sup>244</sup> nur aufgrund von klanglichen, nicht von inhaltlichen Kriterien aus. Interessant ist seine Wahl der Quelle, weil *Genji* für eine große Zahl von Nō-Dramen die Vorlagen lieferte und von daher in engem Bezug zu dieser Theaterform steht. Heininen selbst sagt, seine Wahl sei auf diesen Text gefallen, da er ihn – und gerade auch dessen Ende – als positiv betrachte; auch weil das, was man über die Autorin wisse, darauf hindeute, dass sie ein glücklicher und warmerherziger Mensch gewesen sei. Er habe durch den verbalen Bezug zu *Genji* eine optimistische Grundtonart einbringen wollen, die auch seiner Deutung der Nummer XVIII b als positivem Alternativ-Schluss entspreche.

### 3.2.3.2 Das Finale

Neben den beiden Interludien, welche die Handlung jeweils zum Stillstand bringen und eine von der Bühnenhandlung getrennte Sphäre etablieren, bewegt sich auch das Finale (XVIII a-d), wie oben angedeutet, auf einer anderen erzählerischen Ebene als die Bühnenhandlung. Schon handlungsbedingt sind die Vorgänge des Finales auf einer ganz neuen Realitätsebene verortet: Durch den Tod der Prinzessin wird die Handlung im Jenseits weitergeführt. Paavo Heininen schreibt im Vorwort zum Klavierauszug von

---

<sup>243</sup> Shikibu 1976.

<sup>244</sup> Gespräch am 7. Dezember 2007.

*Silkkirumpu*, dass an dieser Stelle die Ebene des Nō, „die Zeitlosigkeit nach dem Tod“<sup>245</sup>, erreicht sei. Im Vergleich zum Originaltext schob der Komponist sowohl den Satz „Diejenigen, denen das Ziel klar ist, die kann keine Grenze daran hindern, es zu erreichen, nicht einmal der Donnergott.“ (s.o.) am Ende von XVIII a ein als auch die gesamte Nummer XVIII b, die er paradox „Erinnerung an eine Zukunft, die nicht gewesen ist“ nannte.

Auf der Textebene ist das Finale vielfach mit den Interludien verbunden und wird in dieser Hinsicht erkennbar zum Bestandteil des narrativen Rahmens. Die Variante des „Donnergott“-Zitats (s.o.) in Nummer XVIII a verbindet das Finale textlich mit Nummer IV. Die Parallelen zur Nummer XII b sind noch offensichtlicher: In veränderter Form, doch klar erkennbar, kehrt in XVIII c der Bericht vom Fisch wieder, der den Wasserfall hinaufschwimmt und sich in einen Dämon/eine Schlange verwandelt. In XII b lautet der Text „Der Fisch springt über den Wasserfall, die Stromschnellen, das Hindernis, es klappt! [...] Wusstest du nicht: [...] wenn der Fisch es schafft, das Hindernis zu überwinden, verwandelt er sich sogleich, verwandelt sich in eine Giftschlange“<sup>246</sup>; in XVIII c singt der Chor gemeinsam mit den Geistern des Gärtners und der Prinzessin: „Der Fisch springt hoch, über das Hindernis/die Fische springen, sie haben Erfolg, doch er verwandelt sich/sie verwandeln sich sofort, verwandeln sich in Drachen.“<sup>247</sup> Im Finalabschnitt XVIII d taucht zudem die Erzählung vom Wind und Regen auf den Blättern des roten Lotus<sup>248</sup> auf, die sich ebenfalls erstmals im Interludium XII b findet. Dieser Text lautet in XII b „Der Wind heult, der Regen fällt auf den roten Lotus, denn das ist das Reich der Nacht.“<sup>249</sup> In XVIII d heißt die entsprechende Textstelle „Der Wind heult, der Regen fällt auf die Blätter des roten Lotus, die kleinen und die großen, auf die kalten Zonen des verurteilten Herzens.“<sup>250</sup>

---

<sup>245</sup> Heininen o.J. b, keine Seitenangabe.

<sup>246</sup> s. Libretto, Anhang S. XIX.

<sup>247</sup> Ebd., Anhang S. XXIII.

<sup>248</sup> Dies sind die Namen der kältesten der acht kalten Höllen im Buddhismus: die Hölle des roten Lotus und die Hölle des großen roten Lotus. Die Namen beziehen sich auf die Vorstellung, dort sei es dort so kalt, dass die Haut der Verdammten aufplatze – dafür steht das Bild des roten Lotus (o.A., Online-Version des *Soka Gakkai Dictionary of Buddhism* zu den acht kalten Höllen des Buddhismus: [http://www.sgilibrary.org/search\\_dict.php?id=502](http://www.sgilibrary.org/search_dict.php?id=502), [21. Juni 2011]).

<sup>249</sup> s. Libretto, Anhang S. XX.

<sup>250</sup> Ebd., Anhang S. XXIV.

Auf diese Weise sind bis auf die Nummer XVIII b, in der kein (zusammenhängender) Text gesungen wird, alle Abschnitte des Finales textlich mit den Interludien verbunden – die Analyse der musikalischen Verbindung erfolgt in Kapitel 3.3. Es wird jedoch bereits im Libretto deutlich, dass die Interludien ebenso wie das Finale eine andere – von der Bühnenhandlung abgehobene – Handlungsebene etablieren.

Dennoch unterscheidet sich die Erzählperspektive des Finales auch von derjenigen der Interludien; verschmelzen hier doch nach und nach die jetzt im Jenseits angesiedelte Ebene der Bühnenhandlung und jene der Nacherzählung. So berichten schon in der Nummer XVIII a der Gärtner und die Prinzessin selbst von ihrem Schicksal und reflektieren darüber.<sup>251</sup> Der Chor wiederum verweist auf die gegenwärtige Situation der Seelen beider Protagonisten: Die Worte „der Hammer schlug wie die Wellen das Eis des östlichen Ufers schmieden“<sup>252</sup> beziehen sich auf die eisige Hölle, in der beide nun ihre leidvolle Geschichte wieder und wieder erleben.

Der Einschub der Nummer XVIII b bedeutet im Kontext des Finales nicht nur eine Zäsur in der Handlung, sondern einen vollständigen Ausstieg aus ihr. Hier phantasiert Heininen darüber, wie die Handlung hätte verlaufen können, wäre die Prinzessin nicht so grausam gewesen, dem Gärtner eine unlösbare Aufgabe zu stellen. Als Ergänzung zu den leitmotivisch hervorgehobenen Sätzen über die Grenzenlosigkeit der Liebe und die Untrennbarkeit wahrhaft Liebender manifestiert dieses Innehalten kurz vor dem grausamen Finale eine von Paavo Heininen gesetzte inhaltliche Schwerpunktverschiebung: das Hinzufügen einer weiteren Ebene der Realität, die besagt, dass es auch anders hätte sein können.<sup>253</sup>

Heininen will den Abschnitt als alternativen Schluss der Oper, als reale Möglichkeit eines positiven Endes, verstanden wissen.<sup>254</sup> In den Text

---

<sup>251</sup> „Jetzt weiß ich/jetzt weißt du: Das Ziel war klar in meinem Sinn, als die Trommel in den Zweigen des Lorbeerbaums am Rand des silbernen Wassers aufgehängt wurde. Doch, den Lauf der Zeit vergessend, schlug und schlug er/schlug und schlug ich, bis alle Kraft aus seinem/meinem Körper gewichen war.“, s. Libretto, Anhang S. XXII.

<sup>252</sup> s. Libretto, Anhang S. XXII f.

<sup>253</sup> Ebd., Anhang S. XXIII.

<sup>254</sup> Gespräch mit Paavo Heininen am 7. Dezember 2007. Zur Verwendung der Phantasiesprache in der Nummer XVIII b äußerte sich Heininen in seiner Einführung zur Premiere der Uraufführung: „Das Sextett verbreitet Harmonie, es singt in einer Phantasiesprache, weil gewöhnliche Worte nicht reichen. Laut dem Komponisten wissen wir eh, was man in einer solchen Situation sagt, die die Möglichkeit zum Guten birgt“ (Räsänen 1984).

fügte er – neben der vorherrschenden Nonsense-Sprache – auch japanisch anmutende Worte und Silbenfolgen wie „Ro-ko-wi-ki“<sup>255</sup>, „to-ka-da-we“<sup>256</sup> oder „a-ku-to-ma“<sup>257</sup> ein. Diese dienen aber lediglich der Erzeugung einer Klangfarbe. Teils handelt es sich hierbei um einzelne Worte aus den Haiku, die Heininen bereits in *The Autumns* vertonte, teils um reines Phantasie-Japanisch.<sup>258</sup>

Der dritte Finalabschnitt der Oper (XVIII c) umfasst den Schluss des Nō-Dramas ohne größere Änderungen, nur dass an dieser Stelle wieder, wie in XVIII a, der Gärtner und die Prinzessin die Erzählerrolle mit dem Chor teilen: Gemeinsam singen sie vom Fisch, der den Wasserfall hinaufschwimmt, und gemeinsam berichten sie vom Schicksal des Gärtners und der Prinzessin, deren Seelen nun ins Dunkel gestürzt sind. Am Ende der Nummer treten die Emotionen der Protagonisten wieder auf den Plan; der Gärtner verflucht die Prinzessin, sie nimmt den Fluch an, bezeichnet sich selbst als „Verfluchte“<sup>259</sup>. So tragen die beiden ihren Hass und ihre leidvolle Verstrickung auf die Ebene der Erzählung und des Kommentars, wodurch sich allmählich auch die Position von Chor und Orchester als rein berichtende und kommentierende Instanzen verändert.

In XVIII d schließlich singt nur noch der Chor, so dass die Oper – wie das Nō-Drama – mit einer vom Chor gesungenen, vordergründig berichtenden Passage endet. Zugleich jedoch täuscht die scheinbar erzählerische Distanz, die der Text suggeriert:

„Der Wind heult, der Regen fällt  
auf die Blätter des roten Lotus,  
die kleinen und die großen,  
auf die kalten Zonen des verurteilten Herzens.“<sup>260</sup>

Von Beginn der Nummer XVIII d an ist der Text in einer Weise fragmentiert und auf die Stimmen im Chor verteilt, dass sein Inhalt sich dem Hörer kaum noch vermittelt.<sup>261</sup> Ab T. 1772 löst sich der Gesang endgültig in einzelne Wörter, Silben und Laute auf, und es wird deutlich, dass die allumfassende Tragödie den bislang stets berichtenden und kommentierenden Chor –

---

<sup>255</sup> Höfling T. 1570.

<sup>256</sup> 3. Dämon T. 1572.

<sup>257</sup> 3. Dämon T. 1573.

<sup>258</sup> Gespräch mit Paavo Heininen, 7. Dezember 2007.

<sup>259</sup> s. Libretto, Anhang S. XXIII.

<sup>260</sup> Ebd., Anhang S. XXIV.

<sup>261</sup> s. Partitur T. 1736 ff.

ebenso wie das Orchester – mit ins Chaos reißt. Diese Entwicklung ist auch musikalisch nachweisbar und wird in Kapitel 3.3 eingehend analysiert.

Der Tonfall von XVIII d entspricht wieder ganz dem dunklen Inhalt des Nō-Dramas und lässt den zumindest partiell optimistischen Blickwinkel Paavo Heininens, wie er in XVIII b erkennbar wurde, endgültig verschwinden. Der Text der Nummer basiert auf einer Textstelle, die im Nō etwas früher vorkommt<sup>262</sup>, dort fehlt allerdings der Bezug auf das verurteilte Herz, wie er in der letzten Zeile des Librettos erscheint. Diese Ergänzung lenkt den Blick weg von der eisigen Hölle des Buddhismus hin zum Innenleben des einzelnen Menschen. So wird die Brücke ins Diesseits, in die Realität und die Gegenwart geschlagen: ein Verweis auf die zerstörerische Wirkung mangelnden Mitgefühls.

#### 3.2.4 Fazit: Libretto und Nō-Text

Insgesamt werden zwei wesentliche Änderungen deutlich, die Paavo Heininen am Originaltext vorgenommen hat: die klarere Trennung zwischen der Bühnenhandlung und der nacherzählenden Ebene sowie das Interesse an der emotionalen Entwicklung, die der Gärtner – gerade in der Trommel-szene – durchlebt (gegenüber der eher statischen Darstellung seelischer Zustände im Nō). Letzteres ist einerseits vermutlich eine Angleichung an die Gewohnheiten des europäischen Theaterpublikums, andererseits kann man davon ausgehen, dass es auch eine musikalische Entscheidung des Komponisten war, eine sich dramatisch zuspitzende Entwicklung statt eines statischen Zustands in Töne zu fassen. Die Zeitstruktur des Nō hatte ebenfalls bedeutenden Einfluss auf *Silkkirumpu*, sie manifestiert sich jedoch in erster Linie in der Musik und wird in der Musikanalyse ausführlich Berücksichtigung finden.

Im Fall der Erzählperspektive gestaltete Heininen die Bühnenhandlung dort, wo sie im Mittelpunkt steht, dramatischer und aktiver aus. Zugleich etablierte er in den Interludien und im Finale eine weitere Ebene der Handlung, die das Geschehen kommentiert und reflektiert – wobei die Trennung der Ebenen, wie schon in der Textanalyse deutlich wurde, sich im Finale zuneh-

---

<sup>262</sup> s. Gegenüberstellung von Libretto und Nō, Anhang S. XXIII/XXIV.

mend auflöst. Auch in den anderen Nummern bleibt die erzählerische Distanz durch Chor und Orchester gewahrt (s. Kapitel 3.3). Die Allgemeingültigkeit des Nō blieb so in Paavo Heininens Adaption bestehen. Anstatt jedoch die Darstellung eines bestimmten seelischen Zustands in den Mittelpunkt seiner Oper zu stellen, präsentierte Heininen durch seine Bearbeitung eine alternative Realität, eine mögliche Lösung des Konflikts. Die Feststellung, dass die Handlung so nicht hätte passieren müssen, weist über die Handlung des Stücks hinaus und betont die Verantwortung jedes Einzelnen für sein Tun. So gelang es Paavo Heininen, den Inhalt der Oper in seinem ganz eigenen Sinne zu prägen, indem er wichtige Eigenschaften des Nō umformte und doch im Kern bewahrte.

### 3.3 Die Musik von *Silkkirumpu*

In diesem Kapitel wird nicht angestrebt, die Oper *Silkkirumpu* vollständig musikalisch zu analysieren. Neben einigen Aspekten, die das Charakteristische an Paavo Heininens Kompositionsstil in dieser Oper veranschaulichen sollen, beschränkt sich die musikalische Analyse auf Gesichtspunkte, die im Vergleich mit dem Nō von Bedeutung sind. Die wichtigsten von diesen (Erzählperspektive, Zeitstruktur und Allgemeingültigkeit der Aussage) werden auch in der in Kapitel 4 erfolgenden Untersuchung von Atli Heimir Sveinsson's *Silkitromman* zum Tragen kommen.

#### 3.3.1 Die Position von *Silkkirumpu* in Paavo Heininens Schaffen

Im Œuvre Paavo Heininens markiert *Silkkirumpu* insofern einen Einschnitt, als die Oper sein erstes musikdramatisches Werk ist. Stilistisch fällt es in eine Zeit, in der Heininen begonnen hatte, seine bis dahin überwiegend dodekaphone bzw. serielle Kompositionsweise zu erweitern bzw. hinter sich zu lassen<sup>263</sup> – ein Meilenstein in dieser Entwicklung ist die Klavierkomposi-

---

<sup>263</sup> Tomi Mäkelä spricht von „pluralistischen Tendenzen“ in Heininens Werk, die sich bereits in der Verwendung von Feldtechnik in Heininens Vierter Sinfonie abzeichnen und sich in den späten 1970er Jahren zu „offenkundig klangfarblich und texturell orientierten Techniken des Postserialismus“ weiterentwickelten. (Mäkelä, Tomi 2002a, Zitate Sp. 1193.), Ilkka Oramo

tion *Maiandros* (1977), in der er erstmals mit Tonbandeinspielungen arbeitete, um eine räumliche Klangwirkung zu erzielen. Stattdessen experimentierte er in *Silkkirumpu* sowie den in zeitlicher Nähe entstandenen Werken *Dia* und dem Dritten Klavierkonzert intensiv mit klanglichen und harmonischen Farben (s. Kapitel 1).

Zur Zeit der Komposition von *Silkkirumpu* und auch seiner zweiten Oper *Veitsi* erfreute sich Paavo Heininen einer mittlerweile breiten Akzeptanz beim Publikum. Das zeigt sich auch daran, dass es sich bei beiden Werken um Auftragskompositionen handelt: *Silkkirumpu* – zumindest rückwirkend, s.o. – für die Finnische Nationaloper, *Veitsi* für die Festspiele in Savonlinna.

Die kompositorische Entwicklung Heininens hin zu *Silkkirumpu*<sup>264</sup> zeichnet sich in einer Reihe vor der Oper entstandener Vokalwerke ab: In *Schatten der Erde* op. 30 (1973) vertonte er Gedichte von Gryphius, Rilke und Hölderlin, wobei sich insbesondere die herbstliche Atmosphäre in der Vertonung von Rilkes Gedicht *Herbsttag* in *Silkkirumpu* wiederfindet. *Reality* op. 41 (1978) für Sopran und zehn Instrumente weist vor allem in den hohen Anforderungen, die an die Singstimme gestellt werden, Parallelen zu den Hauptpartien des Gärtners und der Prinzessin in der Oper auf. Ein deutlich früher entstandenes Chorwerk Heininens schließlich, *The Autumns* von 1970, verwendet bereits japanische Haiku als Textgrundlage, wobei Heininen die englische Übersetzung vertonte, jedoch einige japanische Worte im Original beließ, „which give added colour and serve as phonetic material – a feature which is repeated almost verbatim in the later opera.“<sup>265</sup> Teile des Textes von *The Autumns* verwendete Heininen im Libretto von *Silkkirumpu* (s.o.). Das Werk hat – wie bereits dem Titel zu entnehmen ist – die herbstliche Stimmung mit der später entstandenen Oper gemeinsam. Im Programmheft der Uraufführung von *Silkkirumpu* nennt Erik Wahlström neben den erwähnten Kompositionen noch ... *cor meum* ... op. 35 (1976/79) für

---

stellt den Beginn von Heininens „move into a post-serial style“ sogar schon in seinen Kompositionen vom Beginn der 1960er Jahre fest; explizit nennt er das Erste Klavierkonzert (1964) und die *Musique d'été* (1963). (Oramo 2001a, Zitat S. 321).

<sup>264</sup> Die folgenden Ausführungen stammen aus Kaipainen 1986.

<sup>265</sup> Ebd., S. 38.

gemischten Chor, das er aufgrund der kunstvollen und kontrastreichen Chorbehandlung<sup>266</sup> ebenfalls als Vorläufer von *Silkkirumpu* betrachtet.

### 3.3.2 Musikalische Analyse

#### *3.3.2.1 Struktur und Besetzung*

Den musikalischen Gesamtverlauf von *Silkkirumpu* bezeichnet Paavo Heininen selbst als „one long crescendo.“<sup>267</sup> Das Stück ist unterteilt in 18 einzelne Nummern, von denen einige wiederum in bis zu vier Teile untergliedert sind. Heininen überschrieb die Nummern mit italienischen, überwiegend konventionellen Bezeichnungen wie folgt:

- I a) Preludio  
b) Cantilena
- II Duetto
- III Arioso
- IV Interludio I per coro
- V a) Promesso  
b) Terzetto
- VI a) Monologo I  
b) Arietta – Monologo con coro  
c) Rito di battuta I
- VII a) Monologo II  
b) Rito di battuta II
- VIII a) Ore e giorni I  
b) Monologo III  
c) Battute III
- IX a) Ore e giorni II  
b) Monologo IV  
c) Battute IV
- X a) Ore e giorni III  
b) Monologo V
- XI La follia I<sup>268</sup> e cadenza
- XII Interludio II per coro  
a) Affogamento  
b) Ballata
- XIII Terzettino: Richiamo

---

<sup>266</sup> „In diesem Werk behandelt Heininen den gemischten Chor genauso frei wie früher das Orchester. Seine Vokaltechnik hat ihren Höhepunkt erreicht.“ (Wahlström 1984)

<sup>267</sup> Heininen 1984.

<sup>268</sup> Trotz des Namens hat die Nummer, ebenso wie die Nummer XV (La Follia II) musikalisch keinen Bezug zu dem bekannten Renaissance-Tanz bzw. Bassmodell *La Follia*. Der Name bezieht sich im Kontext der Oper tatsächlich nur auf den Wahnsinn des Gärtners (La Follia I) und der Prinzessin (La Follia II).

- XIV Cabaletta: Aviso<sup>269</sup>
- XV Aria: La follia II
- XVI Aria: Ira, odio
- XVII Scena di frustata
- XVIII Finale
  - a) Duetto con coro
  - b) Sestetto con coro
  - c) Duetto con coro
  - d) Coro finale e passacaglia

Bei den Bezeichnungen fällt auf, dass sie nicht alle die gleiche Funktion erfüllen. Einige beschreiben mit gattungsüblichen Begriffen wie „Aria“, „Duetto“, „Terzettino“ oder „Duetto con coro“ lediglich die stimmliche Besetzung der Nummer, teilweise noch mit auf den dramatischen Inhalt verweisenden Zusätzen wie „*Ira, odio*“ (Wut, Hass) oder „*Avviso*“ (Warnung). Andere Nummern sind nur nach ihrer Funktion innerhalb der Handlung bzw. nach der in ihnen stattfindenden Handlung benannt, so „*Rito di battuta*“ (Ritual des Trommelns) bzw. „*Battute*“ (Trommeln), „*Ore e giorni*“ (Stunden und Tage) oder „*Scena di frustata*“ (Peitsch-Szene). Einige Nummern wiederum tragen Namen, die in erster Linie auf eine bestimmte musikalische Form hinweisen. Dazu zählt bis zu einem gewissen Grad die „Cabaletta“<sup>270</sup>, vor allem aber die „Passacaglia“ der letzten Nummer, in der zum einzigen Mal die Bezeichnung eine ganz konkrete musikalische Form verlangt, während sie über Besetzung oder Inhalt der Nummer keine Aussage trifft.

Im Groben unterteilt der Komponist das einaktige und ohne Pause aufzuführende Werk in drei ‚Akte‘, die jeweils durch die Chorinterludien voneinander abgesetzt werden.<sup>271</sup> Die einzelnen Nummern dienen dramaturgisch der Szeneneinteilung; mit jeder beginnt ein neuer Abschnitt der inneren oder äußeren Handlung. Durch die einmal mehr musik-, dann wieder mehr handlungsbezogenen Bezeichnungen der unterschiedlichen Abschnitte der Oper wird die Einheit von Musik und Handlung schon auf den ersten Blick verdeutlicht. Die konventionellen Nummernbezeichnungen verweisen hier nicht auf eine an Barock oder Klassik angelehnte Kompositionsweise wie

---

<sup>269</sup> Da Paavo Heininen allen Nummern Bezeichnungen in italienischer Sprache gab, ist davon auszugehen, dass auch hier das italienische Wort ‚avviso‘ gemeint war. Diese Schreibweise wird im Folgenden verwendet.

<sup>270</sup> Die ‚Follia‘ gehört im Grunde ebenfalls dazu, da sich die Bezeichnung jedoch in *Silkkirumpu* nicht auf die musikalische Form der beiden so titulierten Nummern bezieht (s.o.), wird sie an dieser Stelle nicht erwähnt.

<sup>271</sup> Heininen 1984.

beispielsweise in Strawinskys *The Rake's Progress*; sie wurden vom Komponisten auch erst nachträglich eingefügt.<sup>272</sup> Vielmehr verdeutlichen sie die inhaltliche und dramaturgische Struktur der Oper, sowohl durch die variierenden Bezeichnungen als auch durch die gelegentliche Mehrfachunterteilung eines größeren Abschnitts, z.B. XVIII a-d.

Die Besetzung der Oper besteht aus den Rollen des Gärtners (später: erster Dämon, Bariton), der Prinzessin (Sopran), der Hofdame (Mezzosopran), des Höflings (Tenor), der zweiten Hofdame (Sopran), des zweiten Höflings (Bariton), des zweiten Dämons (Tenor), des dritten Dämons (Bass) sowie Chor und Ballett.

Die Instrumentation von *Silkkirumpu* ist im Prinzip die des klassischen Sinfonieorchesters bei Beethoven, erweitert um Klavier – alternierend auch Celesta –, Harfe und umfangreiches Schlagwerk.<sup>273</sup> Bemerkenswert ist, dass die Melodieinstrumente (Streicher, Holz- und Blechbläser) in vergleichsweise kleiner Besetzung gespielt werden, wiederholt auch solistisch oder so, dass in mehrstimmigen Passagen jede Stimme von nur je einem Musiker gespielt wird.<sup>274</sup> Demgegenüber gibt es fünf Schlagzeuger im Orchester, von denen jeder eine Reihe von Instrumenten spielt – insgesamt weit über 30 unterschiedliche Schlaginstrumente, von konventionellen Orchesterinstrumenten wie Kesselpauken oder großer Trommel über Instrumente afrikanischer und südamerikanischer Herkunft (Bongos, Cabaza) bis hin zu solchen, die in erster Linie Klangeffekte erzeugen (Windmaschine, Flexaton, singende Säge).

Wie bereits erwähnt, konzipierte Paavo Heininen die Oper als großes Crescendo – musikalisch steigert sich die dramatische Spannung vom Anfang bis zum Ende, wobei der Spannungsverlauf im Mittelsegment der Oper, in der Trommelszene, in umgekehrter Richtung verläuft: Die Kräfte und Lebensgeister des Gärtners schwinden mit dem Fortschreiten der Szene und den wiederholten erfolglosen Trommelversuchen. Kurz vor dem Finale, in der

---

<sup>272</sup> Gespräch mit Paavo Heininen, 7. Dezember 2007 in Järvenpää.

<sup>273</sup> Die genaue Instrumentalbesetzung der Oper s. Anhang S. XXXIII. Dort findet sich auch eine Legende mit den Symbolen und Abkürzungen, die Paavo Heininen in der Partitur für die unterschiedlichen Schlaginstrumente verwendet.

<sup>274</sup> Schon in T. 7-9 wird die aufsteigende vier- bis fünfstimmige Linie der Bratschen von fünf Einzelinstrumenten gespielt. In T. 24 spielen Cello, Bratsche, Violine I und II auch bereits solistisch.

Nummer XVIII b, sinkt die Spannung ein weiteres Mal kurz ab, um dem Finale größere Wirkung zu verleihen. Heininen bezeichnet den gesamten Spannungsverlauf der Oper als „stilisiertes Wurzelzeichen“.<sup>275</sup> Die (fast) kontinuierliche Steigerung betrifft sowohl die Anzahl der spielenden Instrumente<sup>276</sup> als auch die Lautstärke und das Tempo (zumindest das empfundene Tempo) der Musik. Hier lässt sich eine Parallele zu dem in Kapitel 2.2.2 beschriebenen Steigerungsprinzip des Nō feststellen, dem *Jo-Ha-Kyū*, das ebenfalls auf verschiedenen, nicht nur musikalischen Ebenen wirksam wird.

### 3.3.2.2 Chor

Der Chor spielt in *Silkkirumpu* eine außergewöhnliche und sehr exponierte Rolle. Zugleich ist seine Identität schwer zu fassen und zu beschreiben. In der ‚westlichen‘ Oper stellt der Chor üblicherweise eine klar definierte Personengruppe dar, beispielsweise Dorfbewohner, Wachen, Gäste auf einer Feier etc. Der Chor in *Silkkirumpu* wiederum repräsentiert (mit einer Ausnahme) keine bestimmte Gruppe von Personen, auch versucht er nur in einem Fall, aktiv an der Bühnenhandlung teilzunehmen. Paavo Heininen differenziert in seinen Erläuterungen zum Klavierauszug die Rolle des Chors in eine „dramatische“ und eine „klangliche Identität“.<sup>277</sup> In seiner „dramatischen Identität“ sei der Chor, so Heininen, „meist Teil des Bühnenbildes, die Natur: Wasser und Luft, Wind, Regen, Eis und Zeit. Ein wenig ist der Chor auch ein unpersönlicher Kommentator, ein lyrisches Überindividuum.“<sup>278</sup>

Tomi Mäkelä, der sich mit den Aufgaben und der Rolle des Chors in *Silkkirumpu* ausführlich befasst hat<sup>279</sup>, bezeichnet dessen Identität als „Weltgeist“: „[...] einen ‚Weltgeist‘, der alles überblickt, weil er im Grunde alles umfaßt.“<sup>280</sup> Er schlägt die Unterteilung der Choreinsätze in drei Kategorien (A-C)

---

<sup>275</sup> Gespräch mit Paavo Heininen, 7. Dezember 2007 in Järvenpää.

<sup>276</sup> So spielen in der Nummer I nach dem weiter unten erwähnten instrumentalen Ausbruch zunächst nur eine Harfe (T. 4), dann Klarinette und Bratschen (T. 5), dann setzen dazu Geigen und Celli, in T. 6 noch die Flöten ein. Am Ende der Oper spielen schließlich, nach einer relativ kontinuierlichen Steigerung, Flöte, Oboe, Klarinette, Hörner, Trompeten, Posaunen, diverses Schlagwerk (z.B. Tamtam, Pauken, Amboss, Becken), Klavier und alle Streicher, dazu singt noch der Chor.

<sup>277</sup> Paavo Heininen, *Silkkirumpu* (Klavierauszug), Helsinki: Fennica Gehrman o.J., o.S.

<sup>278</sup> Ebd.

<sup>279</sup> Mäkelä 2002.

<sup>280</sup> Ebd., S. 322.

sowie die Mischkategorien AB und BC vor. Die drei ‚reinen‘ Kategorien beschreibt er wie folgt<sup>281</sup>:

- A: Der Chor verleiht dem Text der Solisten eine zusätzliche Dimension, indem er „manche wichtige Worte betont und den spezifischen Ausdruck der Sätze durch markante Effekte prägt.“
- B: Er spricht als ‚Weltgeist‘
- C: Er „beseelt“ Orchesterklänge

Dabei beziehen sich die Kategorien A und C auf die „klangliche Identität“ des Chors, die Kategorie B bezieht sich auf seine „dramatische Identität“. Da die „klangliche Identität“ des Chors im Verlauf der Musikanalyse immer wieder eine wichtige Rolle spielen wird, befasst sich dieser Abschnitt schwerpunktmäßig mit seiner „dramatischen Identität“. Diese ist in vieler Hinsicht vom Nō beeinflusst, weswegen im Folgenden eine Gegenüberstellung der Funktionen des Chors in *Aya no tsuzumi* (repräsentativ für die Funktionen des Chors im Nō) und in *Silkkirumpu* zuerst tabellarisch und dann ausführlich erfolgt. Zur detaillierteren Betrachtung werden die bei Mäkelä unter der Kategorie B subsummierten Choreinsätze hier in sechs unterschiedliche Chorfunktionen ausdifferenziert. Die siebte und achte entsprechen Mäkeläs Kategorien A und C.

<u><i>Aya no tsuzumi</i></u>	<u><i>Silkkirumpu</i></u>
1. Gedanken und Gefühle des Gärtners oder der Kaiserin	1. Gedanken und Gefühle des Gärtners oder der Prinzessin und Text der Höflinge
2. Wissen um Dinge, die der Gärtner nicht wissen kann (z.B., dass die Trommel aus Seide ist)	2. Wissen um Dinge, die der Gärtner nicht wissen kann (z.B., dass die Trommel aus Seide ist)
3. Beschreibung der Bühnensituation oder des Bühnengeschehens	3. Beschreibung der Bühnensituation oder des Bühnengeschehens
4. allgemeine Betrachtungen und Erzählungen, beispielsweise über die Hölle oder das Jenseits, die weder Gedanken eines der Charaktere noch Bühnenaktion sind	4. allgemeine Betrachtungen und Erzählungen, beispielsweise über die Hölle oder das Jenseits, die weder Gedanken eines der Charaktere noch Bühnenaktion sind
5. Bericht vorher auf der Bühne geschehener Ereignisse	(5. Bericht vorher auf der Bühne geschehener Ereignisse)
—	6. Kommentar, Sprechen zum Gärtner
—	7. Hinzufügen einer weiteren „Dimension für die Ereignisse auf der Bühne“ <sup>282</sup>
—	8. Chor als klangliche Erweiterung des Orchesters

<sup>281</sup> Mäkelä 2002, S. 322.

<sup>282</sup> Ebd., S. 323.

Aus der tabellarischen Darstellung wird bereits ersichtlich, dass die Rolle des Chors in *Silkkirumpu* in vieler Hinsicht mit der des Nō-Chors übereinstimmt. Über letzteren schreibt Kunio Komparu: „The role of the chorus is essentially to keep the story moving, setting the scene, and describing the characters and action, sometimes speaking for the *shite* or *waki*.“<sup>283</sup> Das entspricht durchaus Heininens Charakterisierung der „dramatischen Identität“ des *Silkkirumpu*-Chors. Beiden Chören ist gemeinsam, dass sie außerhalb der Bühnenhandlung stehen und diese kommentieren und reflektieren. Zugleich geht die Rolle des *Silkkirumpu*-Chors in mancher Hinsicht über die des Nō-Chors hinaus. Im Folgenden sollen daher die hier tabellarisch aufgeführten Aspekte einzeln angesprochen werden.

Die erste aufgeführte Gemeinsamkeit zwischen dem Nō-Chor und dem der Oper *Silkkirumpu* ist das Ausdrücken von Gedanken oder Gefühlen des Protagonisten – ein typisches Charakteristikum des Nō-Chors<sup>284</sup>, äußerst unüblich hingegen im Genre der Oper. Ein Beispiel dafür ist die Passage vor dessen erstem Trommelversuch: Die Arietta (VI b) endet mit den Worten „Nun schlage ich, Wächter der Stunden, den ersehnten Schlag“; der Chor setzt fort: „... und das Echo der Trommel gibt Antwort wie eine dröhnende Welle.“<sup>285</sup> Da die Trommel bis dahin noch nicht geschlagen wurde und in Wirklichkeit auch dann keinen Laut von sich geben wird, handelt es sich bei dieser Passage eindeutig um den Gedanken oder Wunsch des Gärtners, der dem Chor in den Mund gelegt wurde. Im Nō singt an dieser Stelle ebenfalls der Chor die Worte für den Gärtner: „Oh, das Echo der Trommel soll antworten mit einem Donner von weißen Wogen.“<sup>286</sup>

Sowohl der Chor in *Silkkirumpu* als auch der in *Aya no tsuzumi* besitzt Wissen, das den Protagonisten nicht zugänglich ist. Noch bevor beispielsweise der Gärtner die Trommel geschlagen hat, kommentiert im Nō bereits der Chor: „Ach, Seide! Er weiß nicht, dass er auf einer seidenen Trommel schlägt [...]“<sup>287</sup>. An der entsprechenden Stelle in der Oper singt er die gleichen Worte:

---

<sup>283</sup> Komparu 1983, S. 162.

<sup>284</sup> In dem von Royall Tyler herausgegebenen Buch *Japanese Nō Dramas* (Tyler 1992) beispielsweise hat der Chor diese Funktion in jedem der 24 übersetzten Dramen.

<sup>285</sup> s. Libretto, Anhang S. XV.

<sup>286</sup> Ebd., Anhang S. XV.

<sup>287</sup> s. Nō, Anhang S. XVI.

„Weh, Seide! Er weiß nicht, dass er eine Seidentrommel schlägt [...].“<sup>288</sup>

Aufgrund seiner Position außerhalb der Handlung (seiner Identität als „Weltgeist“ oder „unpersönlicher Kommentator“) weiß der Chor bereits vor dem ersten Trommelversuch des Gärtners, dass es sich um eine Seidentrommel handelt.

Im Gegensatz zu *Aya no tsuzumi* berichtet der Chor in *Silkkirumpu* an keiner Stelle von Geschehnissen, die auf der Bühne nicht gezeigt werden. Im Nō geschieht dies beispielsweise am Ende des ersten Teils. Dort beschreibt der Chor den Selbstmord des Gärtners: „Seiner selbst müde, sie [die Prinzessin, JWK] als Zeugin seiner Qualen anrufend, rief er: ‚Warum sollte ich ein Leben wie dieses ertragen!‘, und in das Wasser des Sees tauchte er und ertrank.“<sup>289</sup> Der Gärtner in *Silkkirumpu* spricht an dieser Stelle (Nummer XI) selbst. In den Takten 909-919 kommt der Chor (Tenor und Bass) zwar auch zum Einsatz, hier jedoch in seiner „klanglichen Identität“, die der Bühnenhandlung eine „weitere ‚Dimension‘“ hinzufügt. Der Chor ist in drei Gruppen unterteilt, die an unterschiedlichen Stellen auf der Bühne stehen sollen (vorn rechts und links, hinten in der Mitte). Wie ein Echo wiederholen die verschiedenen Gruppen nacheinander einzelne Silben des Gesangs des Gärtners, so dass seine geistige Auflösung, sein Wahnsinnigwerden durch eine tatsächliche Auflösung des Klangs im Raum hörbar gemacht wird.

### s. Notenbeispiel 1

In der Peitsch-Szene (XVII) wiederum überlagern sich der Bericht des Chors und die szenische Darstellung der Bühnenhandlung: Die Prinzessin versucht die Trommel zu schlagen und wird von Dämonen gepeitscht (als weitere Dämonen auftretende Tänzer werden in der Partitur explizit genannt<sup>290</sup>). Dabei singen sie und der Dämon noch selbst. In dieser Szene wird die Identität des Chors – zum einzigen Mal in der Oper – für kurze Zeit klar definiert<sup>291</sup>: Von Beginn der Nummer XVII an bis T. 1420 teilt er sich in

---

<sup>288</sup> s. Libretto, Anhang S. XVI.

<sup>289</sup> s. Nō, Anhang S. XVIII.

<sup>290</sup> Partitur S. 301.

<sup>291</sup> Zwar könnte auch der Text des Chors in der Nummer XV als Kommentar der Höflinge innerhalb der Bühnenhandlung gelesen werden. Dagegen spricht jedoch, dass Hofdame und Höfling dort solistisch in Erscheinung treten, zudem singt der Chor, wie Tomi Mäkelä

zwei Gruppen auf. Chor I (Sopran, Alt, Tenor, Bass) stellt Höflinge dar, Chor II (Tenor, Bariton, Bass) Dämonen. Erst mit Beginn der beschreibenden Passage vereinen sich beide Chorteile wieder zu ihrer überpersönlichen Identität – und lösen nun den Gesang der Solisten ab (ab T. 1424): „Er brüllt und schwingt seinen Dämonenhammer, es gibt für die Verführerin keinen Frieden mehr.“<sup>292</sup> Mit der aktiven Teilnahme des Chors am Bühnengeschehen zeichnet sich hier schon das Verwischen der Grenzen zwischen der (Meta-)Ebene des Chors und derjenigen der Bühnenhandlung ab, die im Finale bis zur völligen Auflösung fortschreitet (s.u.).

Beschreibungen von Hölle und Jenseits finden sich am Ende beider Werke. Im Nō-Drama singt der Chor: „Der Hammer [des Dämons, der Hammer ist im Nō ein Attribut von bösen Geistern, JWK] schlug wie die Wellen den Strand, das Eis der Küsten im Osten. Wind heult, Regen fällt auf den roten Lotus, den kleinen und den großen.“<sup>293</sup> In *Silkkirumpu* ist dieser Text innerhalb des Finales aufgeteilt. Schon in XVIII a singt der Chor „Der Hammer schlug wie die Welle den Sand schlägt, der Hammer schlug wie die Wellen das Eis des östlichen Ufers schmieden.“<sup>294</sup> Neben dem Bild der eisigen Hölle, das sie evozieren, beziehen diese Worte sich sowohl auf das Trommelschlagen (zuvor berichtet der Dämon erneut von seinen erfolglosen Trommelversuchen) als auch darauf, dass der Gärtner nun als (hammerbewehrter) Dämon wiedergekehrt ist. In der Nummer XVIII d singt der Chor dann den weiteren Text: „Der Wind heult, der Regen fällt auf die Blätter des roten Lotus, die kleinen und die großen, auf die kalten Zonen des verurteilten Herzens.“<sup>295</sup> Der Eindruck eines Berichts, den der Text für sich genommen erweckt, wird hier allerdings durch die Vertonung erheblich eingeschränkt. Schon bevor sich der Chorgesang endgültig in einzelne Wörter, Laute und Silben auflöst (s. Textanalyse und weiter unten), verfremdete Heininen den Text durch seine Vertonung: So streckte er einzelne Wörter über mehrere Takte, fügte Unterbrechungen ein, in denen der Chor rasche Tonfolgen auf

---

ausführt (Mäkelä 2002, S. 324) „die Frage ‚was treibt sie‘ (die Prinzessin) noch vor den Hofpersonen [...] und setzt seine Überlegungen [dann] fort.“

<sup>292</sup> s. Libretto, Anhang S. XXII.

<sup>293</sup> s. Nō, Anhang S. XXII/XXIII.

<sup>294</sup> s. Libretto, Anhang S. XXII/XXIII.

<sup>295</sup> Ebd., Anhang S. XXIV.

einzelnen Silben singt, oder erschwerte das Textverständnis durch Klangeffekte wie starke Glissandi.

### s. Notenbeispiel 2

So büßt der Chor, wie das Orchester Repräsentant einer über der Bühnenhandlung stehenden Instanz, am Ende der Oper eben diese außerhalb oder über den Dingen stehende Perspektive ein. Das Gleiche wiederfährt dem Orchester im Lauf des Finales – das Ausmaß der Tragödie macht auch vor denen nicht halt, die davon berichten (s.u.).

Ein rekapitulierender Bericht der bisherigen Ereignisse erscheint im Nō wie in der Oper an der gleichen Stelle kurz vor Schluss. Im Nō singt der Chor:

„Das Ziel erscheint klar vor meinem Blick, ich weiß es jetzt.  
Die Trommel wurde aufgehängt  
in den Ästen des Lorbeerbaums, beim weißen Wasser des Sees.  
Des Gangs der Zeit nicht eingedenk schlug er und schlug,  
bis aller Wille sein Herz verlassen hatte,  
stürzte sich dann in den See und starb.  
Und während sein Körper wie Treibholz auf den Wellen schaukelte,  
ergriff seine Seele, ein böser Geist,  
Besitz vom Verstand der Dame, suchte ihr Herz mit Elend heim.“<sup>296</sup>

In der Oper wurden die letzten drei Zeilen dieser Passage bereits früher in der Arie Nummer XVI verwendet. An dieser Stelle im Stück steht daher nur noch der Text:

„Jetzt weiß ich/jetzt weißt du: Das Ziel war klar in meinem Sinn, als die Trommel in den Zweigen des Lorbeerbaums am Rand des silbernen Wassers aufgehängt wurde. Doch, den Lauf der Zeit vergessend, schlug und schlug er/schlug und schlug ich, bis alle Kraft aus seinem/meinem Körper gewichen war.“<sup>297</sup>

Während im Nō der Chor den Text rezitiert, singen ihn in der Oper die Geister des Gärtners und der Prinzessin allein, der Chor untermalt hier die Stimmung mit wortlosen Klängen. Nur in T. 1524 wird aus dem lang gezogenen „lö“ des Chors (seit T. 1520) ein kurzes „hän löi“ (er schlug). Sogleich jedoch weicht dieser kurze Moment des Beschreibens einer verallgemeinerten Betrachtung, welche das vergebliche Schlagen der Trommel mit dem Dämon in der Hölle in Verbindung bringt (s.o.).

---

<sup>296</sup> s. Nō, Anhang S. XXII.

<sup>297</sup> s. Libretto, Anhang S. XXII.

Darüber hinaus hat der Chor noch eine weitere Funktion mit unmittelbarem Bezug zur Bühnenhandlung, die nicht dem Nō entstammt: In der Mitte der Trommelszene spricht er den Gärtner direkt an, um ihn wieder zur Vernunft zu bringen und ihn daran zu hindern, sich ins Unglück zu stürzen. Mit den Worten „[...] wach auf aus deinem Traum [...]“<sup>298</sup>, versucht er so, direkten Einfluss auf die Handlung zu nehmen (s. Textanalyse). Da zu keiner Zeit eine Personengruppe eingeführt wurde, die den Gärtner innerhalb des Bühnengeschehens ansprechen könnte (und jener auf die Zurufe des Chors auch nicht reagiert), zeigt diese Handlungsweise erneut die Identität des Chors als allwissender (zugleich aber auch machtloser) „Weltgeist“<sup>299</sup> an (s.o.).

Die bis hierher untersuchten Funktionen des *Silkkirumpu*-Chors in seiner „dramatischen Identität“<sup>300</sup> zeigen ihn als stark vom Nō-Chor beeinflusst. Wie im Nō steht er außerhalb der Bühnenhandlung, reflektiert und ergänzt sie auf vielfältige Weise. Diese vom Nō-Chor inspirierte Rolle erweiterte Heininen wiederum mit anderen dramatischen und musikalischen Mitteln, so dass das Bild des Chors in *Silkkirumpu* komplexer und vielschichtiger ist, als es eine reine Imitation des Nō-Chors erlaubt hätte.

Ein entscheidender Unterschied ist vor allem die musikalische Ausführung der Chorpartie, die keinerlei Gemeinsamkeiten mit dem Nō aufweist. Während der Chor im Nō stets unisono singt<sup>301</sup>, ist die Chorpartie in der Oper hochdifferenziert: Der Chor singt polyphon, manchmal aufgeteilt in bis zu zehn Stimmgruppen<sup>302</sup>, zwischen denen der fragmentierte Text wandert. Zudem wird ihm eine Vielzahl von Geräuschen, vom Summen übers Zischen bis hin zum Pfeifen, Blubbern und Glucksen abverlangt. Während also die „dramatische Identität“ des Chors in der Oper in vieler Hinsicht mit der des Nō-Chors übereinstimmt, ist seine „klangliche Identität“<sup>303</sup> definitiv eine andere: eine musikalisch komplexe Identität, oftmals gar die einer „Erweiterung des Orchesters“<sup>304</sup> – mit Heininens Worten, eines „Klanginstruments“<sup>305</sup>.

---

<sup>298</sup> s. Libretto, Anhang S. XVII.

<sup>299</sup> Mäkelä 2002, S. 322.

<sup>300</sup> Paavo Heininen, *Silkkirumpu* (Klavierauszug), Helsinki: Fennica Gehrman o.J., o.S.

<sup>301</sup> Komparu 1983, S. 162.

<sup>302</sup> z.B. Partitur, T. 1800ff.

<sup>303</sup> Paavo Heininen, *Silkkirumpu* (Klavierauszug), Helsinki: Fennica Gehrman o.J., o.S.

<sup>304</sup> Mäkelä 2002, S. 319.

<sup>305</sup> Ebd.

Dass der Chor stellenweise wie ein Teil des Orchesters behandelt wird – ein Beispiel hierfür ist der weiter unten detailliert besprochene Abschnitt XII a –, korrespondiert mit der Tatsache, dass das Orchester in *Silkkirumpu* ebenfalls eine außen stehende, berichtende und kommentierende Funktion hat. Insgesamt hat der Chor somit einen wichtigen Anteil daran, der Oper ihr besonderes Gepräge in Bezug auf das Verhältnis zwischen der Bühnenhandlung und einer kommentierenden oder reflektierenden Ebene zu geben. Gerade die letztere wird auch bei der Untersuchung der Rolle des Orchesters im Rahmen dieser Arbeit noch von Bedeutung sein.<sup>306</sup>

### 3.3.2.3 Musikalische Charakteristik

Die in 3.3.2.1 beschriebene Instrumentalbesetzung unterstreicht bereits die zentrale Bedeutung des Rhythmus für die Musik von *Silkkirumpu*. Dem entspricht der Höreindruck ebenso wie Paavo Heininens eigene Aussage im Programmheft der Uraufführung:

„[...] throughout my work on this opera, rhythm on all its levels (including the articulation of the passage of time in the plot) played a leading part. Like the alternation of different metres in the drama of antiquity, so rhythm here too determines the other elements: harmony, timbre, dynamics and, last to emerge but nonetheless important, melody.“<sup>307</sup>

Auf Heininen übte die Vorstellung des stummen Rhythmus beim Schlagen der mit Seide bespannten Trommel schon bei der ersten Auseinandersetzung mit dem Stoff große Faszination aus.<sup>308</sup> Daher verwundert es nicht, dass er sich in der musikalischen Umsetzung dafür entschied, den Rhythmus zum bestimmenden musikalischen Parameter der Oper zu erheben und als ersten Arbeitsschritt der Komposition einen rhythmischen Plan des Stücks zu entwerfen (s.o.).

---

<sup>306</sup> Dass das Orchester „grundsätzlich als vermittelnde Erzählinstanz in der Oper anzusehen“ ist (Betzwieser, zit. n. Gostomzyk 2009, S. 68), scheint in der Opernforschung Konsens zu sein und ist per se somit nicht weiter bemerkenswert (vgl. auch Dahlhaus 1983). Im Fall von *Silkkirumpu* jedoch geht die Vielfalt der Orchesterfunktionen und die damit verbundene Trennung oder Verschmelzung erzählerischer Ebenen weit über die „Verständigung des Autors über die Köpfe der handelnden Personen weg mit dem Publikum“ (Dahlhaus 1983, S. 233) hinaus. Somit lohnt eine genauere Analyse der Orchesterfunktionen nicht nur, weil *Silkkirumpu* einen außerhalb Finnlands lebenden Publikum kaum bekannt sein dürfte, sondern auch, weil Heininens Verfahren der Orchesterbehandlung und die dadurch bedingte Stückdramaturgie das übliche Maß an Episierung der Oper übersteigen und mehr in Richtung des epischen Musiktheaters weisen.

<sup>307</sup> Heininen 1984, S. 8.

<sup>308</sup> Heininen 1984.

Neben dem Rhythmus, dessen Bedeutung im Verlauf der Oper immer mehr in den Vordergrund rückt, ist der große Farben- und Detailreichtum der Musik ein hervorstechendes Merkmal. Heininen selbst bezeichnet *Silkkirumpu* neben *Dia* und dem Dritten Klavierkonzert als das Werk, das den Höhepunkt seiner „koloristischen“ (Heininen) Kompositionsphase markiert.<sup>309</sup> Konsequenterweise vermied er thematische Wiederholungen in seiner Musik. Stattdessen verwendete er eine teils auf allmähliche Transformation, teils auf scharfe Kontraste setzende Tonsprache, die er als „Glasscherbenspiel“<sup>310</sup> bezeichnet. Charakteristisch dafür ist die Kleinteiligkeit der Komposition, deren einzelne ‚Bausteine‘ über weite Strecken die Länge von 2 Takten nicht überschreiten. Dabei bleibt der durch Rhythmus und „harmonische Farben“ definierte Gesamtcharakter der Musik innerhalb einer Nummer in der Regel homogen.

### s. Notenbeispiel 3

Die Vielfalt an Klangfarben der *Silkkirumpu*-Partitur basiert einerseits auf der großen Anzahl von Schlaginstrumenten, die zum Einsatz kommen, andererseits auf den zahlreichen unterschiedlichen, teils ungewöhnlichen Spielweisen. So werden die Gongs an manchen Stellen in Wasserbecken getaucht, um ein Glissando zu erzielen, und die Geigen mit kreisenden Bogenbewegungen gespielt. Besonders der Chor tritt mit den vielfältigsten Varianten der Klangerzeugung hervor: reine Konsonanten, in Lautschrift wiedergegebene Klänge, Schnalzen, Husten, Blubbern, Lachen etc.<sup>311</sup>

Diese klanglichen Effekte und instrumentalen Farben stehen meist in direktem Bezug zum Inhalt. Gerade in der ersten Stückerhälfte sind die Welt des Gärtners, die der Prinzessin und ihrer Hofdame sowie die des höfischen Zeremoniells, repräsentiert durch den Höfling, klanglich deutlich voneinander abgegrenzt. In der Nummer I, wenn der Gärtner allein auf der Bühne ist, dominieren – nach einem heftigen *Tutti*-Impuls in den ersten beiden Takten, der in T. 3-4 schnell verebbt – klanglich die Streicher und Holzbläser; die

---

<sup>309</sup> Telefongespräch mit Paavo Heininen, 8. Juli 2011.

<sup>310</sup> E-Mail des Komponisten vom 24. März 2011.

<sup>311</sup> Beispiele dafür finden sich u.a. in den Nummern XII a (T. 931-963) und XVIII d (z.B. T. 1798-1812).

Musik klingt weich und bewegt sich tendenziell in mittleren und tieferen Registern. Das ruhige Tempo (Viertel = 60) betont die friedliche Stimmung. Zu Beginn (z.B. T. 5/6, 8-12) treten die Klarinetten klanglich hervor, in T. 7-9 auch die Bratschen mit einer aufsteigenden Linie, die in der Nummer einige Male ähnlich wiederkehrt. Der Gärtner singt zunächst nur Vokalisieren (T. 26ff.), erst in T. 35 beginnt er, einen zusammenhängenden Text zu singen. Von diesem Moment an übernehmen die Streicher die klangliche Führungsrolle. Ab T. 75 tritt ein Solo-Cello (zunächst noch im Wechsel mit der Solo-Bratsche, in T. 87-97 dann allein) allmählich in den Vordergrund. Dessen Erscheinen auch in den folgenden Nummern charakterisiert es als das Instrument, das den Gefühlen des Gärtners Ausdruck verleiht.

Dieser klanglich weichen, verträumt wirkenden Nummer folgt als starker Kontrast in der Nummer II der Auftritt der Prinzessin mit ihrer Hofdame. Nach einem kurzen Innehalten leuchten helle und klare Klänge im Orchester auf, als falle strahlendes, fast schmerzhaft blendendes Sonnenlicht in die Welt des Gärtners ein. Vibraphon, Harfe und Röhrenglocken geben diesen ersten Impuls (T. 106); in T. 108 kommt neben den Frauenstimmen noch die Celesta hinzu. Die Flöte spielt graziöse Figuren (ab T. 109), ab T. 122 treten weitere Holzbläser hinzu, während die Streicher vornehmlich solistisch auftauchen und bis inklusive T. 147 nur Violinen und Bratschen spielen. Die Frauen singen zu dieser Begleitung größtenteils lange Vokalisieren und verspielte melodische Bögen; nur nebensächlich sind die wenigen inhaltsarmen Sätze („Ich sehe dich/du siehst mich“<sup>312</sup>) ihres Gesangs.<sup>313</sup> Zu diesen durchweg hellen und klaren, in ihrem gläsernen Charakter fast schon kalten Klängen tritt ab T. 179 das Solo-Cello, das in *legato* gespielt und mit ‚*espressivo*‘ bezeichneten Melodiebögen der Leidenschaft des Gärtners Ausdruck verleiht. So wird die Unvereinbarkeit der Welt des Gärtners mit jener der Prinzessin bereits klanglich sehr deutlich. Zu diesem Eindruck tragen auch die unterschiedlichen Singweisen der Protagonisten bei: Der Gärtner singt zwar ebenfalls stark melismatisch, sein Gesang bekommt jedoch durch die überwiegend kleinen Intervalle – innerhalb einer melodischen Linie wird das

---

<sup>312</sup> s. Libretto, Anhang S. XIII.

<sup>313</sup> Die unpersönliche musikalische Gestaltung der Figur der Prinzessin korrespondiert mit Heininens Aussage (in einer von ihm gehaltenen Einführung zur Premiere der Uraufführung), die Prinzessin verkörpere „das Urfeuer, das die Energie und Liebe entzündet“ (Räsänen 1984).

Intervall der Quart nur selten überschritten, häufiger noch sind Sekund- und Terzschritte und sogar Vierteltöne anzutreffen – einen eher verträumten Charakter, während Heinen die Gesangsstimmen der Frauen deutlich exaltierter gestaltete: Schon das erste Intervall in ihrer Anfangsvokalise (T. 109) ist eine kleine None bzw. verminderte Oktave (es''-e' bzw. c''-h), und auch im weiteren Verlauf herrschen größere Intervallsprünge vor.

In der Nummer V wird als weitere musikalische Welt die des höfischen Zeremoniells hörbar gemacht, wenn der Höfling mit seinem Auftrag von der Prinzessin vor den Gärtner tritt. Schon die Takte 229/230, die beiden letzten Takte der Nummer IV, leiten zu einem pompösen und zeremoniellen Ton über; die Trompeten spielen eine stark von Punktierungen bestimmte, mit ‚*imperioso*‘ charakterisierte Fanfare, deren aufrufender Gestus durch die Dynamik verstärkt wird. Die Instrumente setzen im *forte* ein, das im zweiten Takt in ein großes *crescendo* mündet und mit einem *sff*-Schlag endet. In T. 331 beginnt dann die Nummer V. Erneut spielen die Trompeten eine Art von Fanfare, allerdings nur auf einem Ton, wobei die beiden Stimmen im kleinen Sekundabstand (klingend: c'-des') stehen. Kurz hatten am Anfang des Takts die Posaunen gespielt, begleitet von einem Sechzehntel-Schlag auf dem Klavier und einem auf dem Holzblock. Die Posaune und das Horn setzen dann nochmals für eine Sechzehntel-Note mit ein, wenn die Trompete in der ersten Hälfte der letzten Viertelnote des Takts ein einziges Mal einen großen Sextsprung nach oben macht, um für die letzte Achtelnote gleich wieder zum Ursprungston zurückzukehren. Dieser kurze Impuls aller Blechblasinstrumente mit dem großen Intervallsprung der Trompete verstärkt noch den Aufrufcharakter des Nummernbeginns.

#### **s. Notenbeispiel 4**

Nur rhythmisch begleitet von Tempelblöcken und Almglocken, ruft der Höfling dem Gärtner das erste „Kuule!“ („Höre!“) in T. 332 zu. Die starken dynamischen Wechsel (er beginnt im *fortissimo*, singt dann ein *decrescendo* bis zur Taktmitte, um dann die Stimme erneut bis zum *fortissimo* anschwellen zu lassen) und großen Intervalle charakterisieren den Höfling durch seinen Gesangsstil als ganz dem pompösen Zeremoniell zugehörig. In den Takten

333-337 wiederholt sich im taktweisen Wechsel dieses Schema (erst die Fanfare, dann der Gesang des nur rhythmisch begleiteten Höflings), nur dass in den Takten 333, 335 und 337 immer alle Blechbläser spielen und auch die Tonhöhe nicht mehr so statisch ist wie in T. 331. Wenn der Höfling in T. 338 seine eigentliche Rede beginnt, setzen auch die weiteren Orchesterinstrumente ein; durch *sforzato*-Schläge im Orchester und insistierende Tonwiederholungen sowie die immer wieder deutlich hervortretenden Blechbläser bleibt dennoch der Gesamteindruck von Härte und gefühllosem Zeremoniell erhalten. Auch der – passend zur Begleitung – exaltierte Gesang des Höflings mit seinen großen Intervallsprüngen und der für einen Tenor oft sehr hohen Lage trägt dazu bei, dass die Figur lediglich als Funktionsträger wahrgenommen wird, der wenig Sympathie erregt. Der stark überzeichnete Charakter seines Gesangs und der Orchesterbegleitung ist wohl auch durchaus parodistisch gemeint (s.u.).

Als letzte markant musikalisch charakterisierte Welt soll hier die der Dämonen erwähnt werden. Diese tritt erstmals in der Nummer XIII in Erscheinung, als der Gärtner, verwandelt in einen dreiköpfigen Dämon (der streckenweise auch dreistimmig singt), aus den Fluten des Sees emporsteigt. In den 17 Takten der Nummer (T. 1156-1172) ertönen bis auf je einen Kontrabass-Ton in den letzten beiden Takten keine Streicher. Zunächst spielen lediglich Blechbläser und Pauke, zu denen das Kontrafagott bedrohlich tiefe Töne (klingend: Kontra-Fis, Kontra-Es, Kontra-C, Subkontra-H in T. 1157-1160) beisteuert. In T. 1165 kommt kurz das Fagott hinzu, in T. 1168 und 1170 je zwei *sff*-Schläge von Flöte und Becken. Mit dem Glissando-Spiel (Posaunen T. 1159) und den kurzen *sf*-Schlägen (Posaunen T. 1160/1161, Trompeten T. 1163) imitieren die Instrumente die Gesangscharakteristika des Dämonenterzetts (z.B. Tenor in T. 1157, Tenor und Bass in T. 1158). Der musikalische Gesamteindruck wird durch die Instrumentierung und auch die einmal schlangenhaft gleitende, dann wieder wütend peitschende Spiel- und Singweise finster und bedrohlich.

### **s. Notenbeispiel 5**

Interessanterweise besteht durchaus eine musikalische Verwandtschaft zwischen dieser Nummer und der Anrufung des Gärtners durch den Höfling in der Nummer V (T. 331-337). Sicherlich ist das schon mit dem Inhalt der Szene – eben dem Rufen – zu begründen, dennoch scheint die Parallele auch darüber hinaus beabsichtigt zu sein, da die Anrufung und Warnung durch den Dämon im Nō-Drama nicht vorkommt. Gemeinsam ist beiden Nummern, dass das Wort „Kuule!“ („Höre!“) in dieser Form (Imperativ) oder abgewandelt<sup>314</sup> den wesentlichen Text bildet. Zudem erscheinen die Singstimmen in beiden Fällen im Wechsel mit Blechbläserlinien und gänzlich ohne Streicherbegleitung. Des Weiteren ist in beiden Nummern die Begleitung stark rhythmisch fokussiert und dynamisch in *forte* oder *fortissimo* mit *sforzati* gehalten, somit heftig und impulsiv. Inhaltlich weist die Parallele darauf hin, dass auch im Reich der Dämonen eine Art von Zeremoniell gepflegt wird, dass dieses somit als ins Böse verkehrte Spiegelung der Realität gelten kann. Nun gelten nicht mehr, wie zu Stückbeginn, die Regeln der Prinzessin und ihres Hofes, sondern der zum Dämon gewordene Gärtner bestimmt das Geschehen.

#### 3.3.2.4 Orchesterfunktionen

Neben der Charakterisierung der Figuren und ihrer ‚musikalischen Welten‘ hat das Orchester in *Silkkirumpu* noch eine Reihe anderer Funktionen. Es illustriert und untermalt keineswegs nur die Handlung, es setzt auch eigene Akzente, kommentiert und nimmt verschiedene Haltungen zum Geschehen ein. Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang Paavo Heininens Technik, das Orchester wie eine Kamera einzusetzen, die bestimmte Ereignisse in den Fokus des Hörers bringt, filmschnittartig zwischen unterschiedlichen Perspektiven wechselt und so die räumliche und zeitliche Wahrnehmung des Zuschauers sowie seinen Blick auf die Geschehnisse und seine Meinung dazu manipuliert<sup>315</sup> (genauere Ausführungen dazu s.u.). Diese Rolle des Orchesters kommt insbesondere in der Trommelszene zum Tragen.

---

<sup>314</sup> s. Libretto, Anhang S. XIV (Höfling) und XIX/XX (Dämon).

<sup>315</sup> Gespräch mit Paavo Heininen, 7. Dezember 2007 in Järvenpää.

Häufig macht das Orchester – operntypisch – die innere Befindlichkeit des Gärtners hörbar; deutlich beispielsweise in der Nummer III, in der es dessen Begeisterung und Liebe instrumental zum Ausdruck bringt. Das mit Streichern und Holzbläsern klanglich weich besetzte Orchester spielt hier weit ausschwingende *legato*-Melodiebögen, die den überschwänglichen Gesang des Gärtners unterstützen, bis dieser schließlich in T. 201 leise „rakastan sinua“ („ich liebe dich“) singt, begleitet im gleichen Rhythmus von Klarinette, Bassklarinette, Violinen I und II. Anschließend kehrt die aufgewühlte vorherige Stimmung zurück.

Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht die Nummer II auskomponiert, deren musikalische Gestaltung zugleich deutlich macht, dass das Geschehen aus der Perspektive des Gärtners beschrieben wird. Die Nummer beginnt mit einem blendend hellen Zusammenklang von Röhrenglocken, Marimbaphon, Celesta und Harfe, *pianissimo* gestützt von den Streichern (T. 106). In T. 108 setzen die Frauen ein, zunächst nur mit Vokalisen. In den Pausen ihres Gesangs, im Verlauf der Nummer dann auch zunehmend ihn überlagernd, erklingen kleine Zwischenspiele, deren Instrumentation sich fließend wandelt, je weiter die Nummer fortschreitet. Sind es in T. 110 und 112/113 nur die Flöten, so setzen in T. 122 dazu Oboe und Englischhorn ein; nach einem langen Ton in T. 124/125 dann in T. 129-131 auch die Klarinetten mit einer kleinen melodischen Wendung. In T. 132 beginnen die Frauen erstmals Text zu singen; die klangliche Erweiterung des Orchesters geht erst weiter, als sie in T. 147 wieder zu ihren Vokalisen zurückkehren. Schon in T. 148 setzen die Celli ein, die mit ihrem weichen, tiefen Klang mehr noch als zuvor die Klarinetten das Klangbild wandeln. In T. 159/160 schließlich taucht erstmals in der Nummer auch das Fagott auf.

Schon diese Entwicklung, die den hellen und klaren Klängen der beiden Frauen nach und nach eine weichere, tiefere und sinnlichere Färbung gibt, deutet darauf hin, dass das Orchester hier den Blickwinkel des bezauberten Gärtners zeigt. Dafür spricht auch, dass die kleinen melodischen Einwürfe zunächst immer zwischen den Gesangspassagen auftauchen, wie ein Kameranäher auf den Gärtner, der die Prinzessin verzückt und zunehmend verliebt betrachtet. Bereits hier wird Heininens Technik, das Orchester wie eine Kamera einzusetzen, offensichtlich.

In T. 167 setzt erstmals in der Oper der Chor ein – hier nur die Frauenstimmen – und verändert ein weiteres Mal den Blickwinkel auf die Bühnenhandlung. Mit wortlosen Klängen und Lauten begleitet er den Gesang der beiden Frauen. Ähnlich einer vergleichbaren Stelle im Monolog I des Gärtners vervielfältigt der Chor an dieser Stelle den Gesang des Protagonisten und erinnert daran, dass dessen Empfindungen – in Monolog I die Hoffnung, hier die Liebe – allgemeingültige sind, die über die Bühnenhandlung hinaus Bedeutung haben.<sup>316</sup>

### **s. Notenbeispiele 6a und 6b**

In dem Moment, in dem die Solistinnen aufgehört haben zu singen (T. 179), setzt das Solo-Cello ein, während der Frauenchor noch weiter singt. Die Prinzessin und die Hofdame sind hier akustisch bereits verschwunden, vielleicht schon von der Bühne gegangen, während die Liebe – nun unverbunden mit einer konkreten Bühnensituation – musikalisch weiterhin im Mittelpunkt steht. Chor und Solo-Cello klingen bis zum Ende der Nummer, wobei das Cello als Instrument des Gärtners klanglich die Verbindung zur Bühnenhandlung hält, während der Chorklang den ‚assoziativen Horizont‘ erweitert und von der Liebe als allgemeingültigem Gefühl spricht. Wenn in T. 184 *attacca* das Arioso des Gärtners beginnt – weiterhin mit Solo-Cello, doch nun nicht mehr verträumt, sondern voller Leidenschaft –, kehrt der musikalische Fokus zur Bühnenhandlung zurück. Hier agiert das Orchester erneut vergleichbar mit einer Kamera, die den Fokus des Zuhörers steuert. Der Chor wiederum weist mit seinem Einsatz bereits explizit über die Bühnenhandlung hinaus.

Neben der Abbildung innerer Zustände (auch in den Nummern XIV-XVI in Bezug auf die Höflinge, die schon besessene Prinzessin und den zum Dämon verwandelten Gärtner) nimmt das Orchester in einer Reihe von Nummern auf unterschiedliche Art und Weise die Rolle eines Erzählers oder Kommentators ein. Als Beispiel für einen Orchesterkommentar sei hier die Nummer V erwähnt. Dort karikiert das Orchester den Höfling, indem es des-

---

<sup>316</sup> Auch hier ergänzt der Chor so die Bühnenhandlung um eine weitere Dimension, vgl. Mäkelä 2002, S. 323.

sen musikalische Charakteristik, pompöse Fanfaren und militärisches Trommeln, in das schräge, durch seine ineinander verschränkten Rhythmen etwas ungeordnet wirkende Blechbläsergetöse und das leere Scheppern von Tempelblöcken und Almglocken verwandelt.

### **s. Notenbeispiel 7**

Auch wenn der Gärtner in der Nummer VI a sehr selbstbewusst beschließt, nun die Trommel zu schlagen, scheint das Orchester sich klanglich von der Bühnenhandlung zu distanzieren. Hier karikiert es allerdings weniger, als dass es kommentiert. Die majestätisch anmutenden Blechbläserfanfaren, die den Gesang gerade zu Beginn des Monologs begleiten (im Notenbeispiel T. 431/432, außerdem T. 429, 436/437, 445, 447), die Pauke, die den Gesangsrhythmus in T. 430 noch unterstreicht, die kleinen triumphierenden Bläser- und Streicherimpulse (z.B. T. 433, 434, 438, 442) – all diese Details überzeichnen den Überschwang und das große Selbstbewusstsein des Gärtners in einer Weise, die die Unangemessenheit dieses fast schon Größenwahnsinnigen Moments (später in der Nummer singt er: „Ich möchte die Qual meines Herzens vernichten und die Musik der Trommel zum Leben erwecken“<sup>317</sup>) zum Ausdruck bringt.

### **s. Notenbeispiel 8**

#### *3.3.2.5 Das Orchester als Erzähler*

Zentraler als diese Orchesterkommentare innerhalb der Bühnenhandlung ist jedoch die Erzählerperspektive, die das Orchester in der Oper an vielen Stellen einnimmt. Diese unterscheidet sich von den orchestralen Kommentaren der Bühnenhandlung dadurch, dass sie nicht nur das Geschehen kommentiert oder karikiert bzw. den Fokus des Zuschauers beeinflusst, sondern dass sich durch den Einsatz des Orchesters die Existenz einer übergeordneten Erzählinstanz offenbart.<sup>318</sup> Schon der Beginn der Oper macht dies

---

<sup>317</sup> s. Libretto, Anhang S. XV.

<sup>318</sup> Mehr als durch den opernüblichen Umstand, dass das Orchester die Handlung nicht nur abbildet, sondern kommentiert und dem Zuschauer ggf. Hinweise (beispielsweise in Form von Leitmotiven) gibt, zeigt sich darin die Verwandtschaft von *Silkkirumpu* mit dem epischen

ersichtlich: Auf einen kurzen Schlagwerkimpuls folgt ein *forte*- bzw. *fortissimo*-Klangcluster aller Bläser und Streicher, der im dritten Takt *decrescendi*ert und im vierten Takt mit dem *piano*-Rhythmus der Harfe erst in die Stimmung des *Preludio* überleitet.

### s. Notenbeispiel 9

Dieser laute Beginn hat einen dramatischen ‚Vorhang auf!‘-Effekt, der mit der Handlung des Anfangs der Oper nicht korrespondiert. Er dient lediglich dazu, Aufmerksamkeit zu erregen und den Beginn der Erzählung anzukündigen. Ähnlich abrupt ist das Ende der Oper (s.u.). Auf diese Weise wird schon zu Beginn deutlich, dass die Handlung der Oper eine Nacherzählung früherer Ereignisse ist.<sup>319</sup>

Die Chorinterludien, die laut Paavo Heininen die drei großen Handlungsabschnitte voneinander trennen<sup>320</sup>, bilden gemeinsam mit den Anfangstakten und dem Finale (s.u.) den erzählerischen Rahmen der Oper. Sie stehen außerhalb der Bühnenhandlung und formulieren durch die vom Chor gesungenen Texte eine Moral: in der Nummer IV eine echte, in der Nummer XII eine ironische.<sup>321</sup> So wird der Text der Nummer IV „Die Liebe kennt keine Grenzen“ in Nummer XII zu einem spöttischen „Aber die Liebe/Sehnsucht kennt doch keine Grenzen, nicht wahr?“<sup>322</sup>

---

Musiktheater: „Die ästhetische Gegenwart des Autors [...] ist – wie der Übergang von dialogischen zu erzählenden Partien – ein episches Strukturprinzip“ (Dahlhaus 1983, S. 181).

<sup>319</sup> Natürlich gibt es Opern wie *I Pagliacci* von Ruggiero Leoncavallo oder *Herzog Blaubarts Burg* von Béla Bartók, die ebenfalls eindeutig als Erzählungen charakterisiert werden, jedoch dann durch den Auftritt eines Prologs, der mit einem Text in die Geschichte einführt und den Beginn des Spiels verkündet. In *I Pagliacci* wird er verkörpert vom Darsteller des Tonio, bereits im Rollenkostüm, in *Herzog Blaubarts Burg* von einem Schauspieler, dessen Rolle – eine reine Sprechrolle – tatsächlich nur „Prolog“ heißt. Diese Art von Stückerführung geht bis auf Shakespeare zurück, der in Dramen wie *The Life of King Henry the Fifth* oder *Romeo and Juliet* zu Beginn einen Chor in die Handlung einführen lässt. Dieser macht zum einen den Zuschauern die Bühnensituation deutlich („Suppose within the girdle of these walls/Are now confin'd two mighty monarchies [...], *The Life of King Henry the Fifth*, Prolog), zum anderen strebt er danach, die Sichtweise des Publikums in eine bestimmte Richtung zu beeinflussen: „Two households, both alike in dignity [...]“ im Prolog von *Romeo and Juliet* macht deutlich, dass es in dieser Tragödie kein Gut und Böse gibt, beide Familien, Montague und Capulet, werden dem Publikum als gleichwertig präsentiert.

<sup>320</sup> Heininen 1984.

<sup>321</sup> Ebd.

<sup>322</sup> s. Libretto, Anhang S. XIX.

In musikalischer Hinsicht ist die Nummer IV ein zentraler Teil der Oper. Wenn auch keine direkten Zitate verwendet werden, tauchen doch deutlich erkennbare Reminiszenzen an dieses Interludium an verschiedenen Stellen in der zweiten Hälfte der Oper wieder auf. Wiedererkennungswert haben mehrere Aspekte: Die Tempobezeichnung *tranquillo* erscheint in der ganzen Oper nur an Stellen, die sich musikalisch – und auch inhaltlich – auf die Nummer IV beziehen. Eine Ausnahme bilden die Takte 224-226 in der Nummer III, in denen das „tranq.“ in Klammern steht – gewissermaßen eine Tempoangabe ‚unter Vorbehalt‘. Zudem sind diese Takte musikalisch ein Echo der Worte „rakastan sinua“ („ich liebe dich“) des Gärtners; der thematische Bezug zu der Aussage „Die Liebe kennt keine Grenzen“ ist also durchaus gegeben. Ansonsten bezeichnet die Tempoangabe *tranquillo* lediglich Passagen der Nummern XVIII b und XVIII c, deren Verbindung zur Nummer IV weiter unten untersucht wird. Neben der Tempobezeichnung ist für diese Abschnitte ein Wechsel zwischen hauptsächlich einem 5/8- und 7/8-, teilweise noch einem 2/4-Takt charakteristisch, Taktarten, die in dieser Folge im Stück sonst nicht vorkommen. Auch die Orchesterbesetzung mit Holzbläsern – klanglich treten häufig Englischhorn und Oboe hervor – und Streichern sowie die gleichmäßig fließende Melodik ohne extreme Intervallsprünge machen den Wiedererkennungswert der *tranquillo*-Passagen aus.

### **s. Notenbeispiel 10**

Die Benennung *Interludio* verdeutlicht bereits, dass die Bühnenhandlung von *Silkkirumpu* mit der Nummer IV unterbrochen wird. Zum zweiten Mal nach den Anfangstakten wird hier erkennbar, dass es sich bei der Oper um eine Nacherzählung bereits vergangener Ereignisse handelt. Die Tatsache, dass das Interludium keine äußere Handlung, sondern lediglich reflektierenden Charakter hat, macht den Ebenenwechsel deutlich, den die Erzählung zwischen den Nummern III und IV vollzogen hat. Die bereits genannten musikalischen Charakteristika, die für das Interludium und seine Reminiszenzen im weiteren Verlauf der Oper typisch sind, heben es auch klanglich vom Vorhergehenden und Folgenden ab.

Während die Nummer IV sowohl musikalisch als auch durch den reflektierenden Charakter des Textes, der ja lediglich Wünschen und Hoffnungen in Bezug auf die Liebe auf einer allgemeinen Ebene Ausdruck verleiht, deutlich wahrnehmbar den Rahmen der Bühnenhandlung verlässt, erscheint die Nummer XII zunächst als Bestandteil der Handlung. In der XII a – überschrieben mit *Affogamento* (Ertrinken) – wird das Ertrinken des Gärtners hörbar gemacht: Schnelle kleine Bewegungen in Marimbaphon und Harfe sowie vielfältige Geräusche vom Chor erwecken schon in den ersten Takten den Eindruck wirbelnden Wassers (T. 931/932). Musikalische Reminiszenzen verweisen auf die ertrinkende Person: Englischhorn und Klarinette spielen in T. 934/935 Motive, die denen in Nummer I (T. 5, T. 8) sehr ähneln; Oboe und Englischhorn verweisen in T. 932/933 mit ihrer *espressivo* gespielten Melodie und dem charakteristischen Rhythmus von drei Achteln, einer Halben (hier: eine Viertel plus eine punktierte Viertel) und einer weiteren Achtel auf die Nummer IV, in der dieser Rhythmus auch häufig auftaucht: z.B. in den Streichern in T. 250/251, im Chor in T. 253/254 sowie in T. 262/263 – verlängert auch in T. 257-259 –, in Cello und Kontrabass in T. 294/295 und in den Holzbläsern in T. 304/305 und T. 309/310. Mit dieser Reminiszenz kommentiert das Orchester bereits das Geschehen, da es damit an die Sehnsüchte und Hoffnungen des Gärtners erinnert, der gerade im Wasser versinkt.

### s. Notenbeispiel 11a und 11b

Im Vorwort zum Klavierauszug bezeichnet der Komponist die Nummer als eine „böse [...] – oder [...] realistische Moral“<sup>323</sup> des Geschehens. „Die Musik“, so schreibt Paavo Heininen, „ist eine groteske Abbildung des Wassers und des Erstickens“<sup>324</sup>, „satirische Musik.“<sup>325</sup> Dieses satirische Element wird in der Nummer XII a am deutlichsten durch die Posaunen und den Chor manifestiert. Die Posaunen treten sehr prominent hervor und illustrieren mit wiegenden Motiven (z.B. T. 933) und Glissandi (z.B. T. 934) das schaukelnde Wasser und das Untergehen des Körpers des Gärtners. Zugleich wirken die sich häufenden Glissandi (T. 934, 937, 940, 943, 947-959 etc.) der

---

<sup>323</sup> Heininen o.J. b, keine Seitenangabe.

<sup>324</sup> Ebd.

<sup>325</sup> Ebd.

Instrumente eher spöttisch, als dass sie Anteilnahme beim Hörer erzeugen. Auch der Chor, der hier in seiner „klanglichen Identität“ als Teil des Orchesters behandelt wird, trägt mit Lauten wie „BLG“, „L(yi)“, „pipipi“, „luliluli“ (T. 931/932) und Geräuschen wie Schnalzen mit den Lippen (T. 931) oder der Zunge (T. 934) einerseits stark zur Erzeugung der bewegten Atmosphäre bei. Andererseits ironisieren diese Laute das Geschehen zugleich durch die übertriebene und vereinfachende Repräsentation des Wassers. Das geschieht hörbar mit Lautfolgen wie einem aufsteigenden „ŽuvoŽuvo“ (Alt T. 954), immer wieder von unten nach oben steigendem „Mlui“ (Tenor T. 955) oder einem fallenden „Tši-Tše-Tšo-Tšu“ (Tenor und Bass T. 959). Später (ab T. 946) singen die Frauenstimmen ein stark überzogenes Vibrato, das auf anderer Tonhöhe von den Bratschen und den Celli mitgetragen wird. Auch dieses erneut von sich häufenden Posaunenglissandi (T. 948-953) umspielte klangliche Beben, in das ab T. 947 die Holzbläser immer wieder mit einstimmen, unterstützt die überzogene und dadurch distanziert wirkende Beschreibung des Geschehens durch Chor und Orchester.

### s. Notenbeispiel 12

In der gesamten Nummer XII spielt der Chor eine herausgehobene Rolle, doch verdeutlicht sein Einsatz gerade in XII a, dass die Nummer eben nicht Teil der Bühnenhandlung ist. Der Chor beschreibt die Ereignisse mit Lautmalerei und kommentiert sie zugleich durch die spöttische Note seines Gesangs. So „gestaltet“ er hier nicht nur, wie Mäkelä schreibt, „den Satz mit dem Orchester als eine selbständige Effektschicht“<sup>326</sup>, sondern schafft „[e]ine weitere ‚Dimension‘ für die Ereignisse auf der Bühne“<sup>327</sup> – eben eine der Bühnenhandlung übergeordnete, reflektierende und kommentierende Ebene. Ähnlich ist der Effekt des Chorgesangs in der Nummer XII b, in der die Verwandlung des Gärtners in einen Dämon hörbar gemacht wird.

Am Ende von XII a (T. 970/971) spielt das Solo-Cello kleine *legato*-Zweitonmotive – nacheinander eine kleine Sekund, eine große Sekund und eine kleine Terz – in tiefer Lage (zwischen A und cis), in denen der erste Ton

---

<sup>326</sup> Mäkelä 2002, S. 323.

<sup>327</sup> Ebd.

je eine Viertelnote lang ist, der zweite eine Sechzehntelnote. Das Solo-Cello als Instrument des Gärtners scheint hier den am Grund des Sees liegenden Körper abzubilden, der langsam anfängt, sich wieder zu bewegen. Auch diese musikalische Beschreibung ist als satirische Vertonung des Vorgangs zu deuten, ein übertrieben schaurig gezeichnetes Klangbild vom Wiedererwachen des Gärtners als Dämon. Zudem verweist das Zweitmotiv rhythmisch auf die Nummer IV (s. **Notenbeispiel 11a**), so dass die Nummer XII a auf musikalischer Ebene in noch einer Hinsicht mit dem ersten Interludium verknüpft wird.

### s. Notenbeispiele 13 und 11a

Wie in Nummer XII a spielt der Chor auch in Nummer XII b eindeutig die klangliche Hauptrolle. Er beschreibt das Geschehen mit Schlagworten, welche assoziativ auf das aufgewühlte Wasser, den springenden Fisch, die Stromschnellen oder den Drachen hinweisen, ohne dass diese Worte in einen klar verständlichen Kontext gestellt werden. Nur einzelne Sätze wie „Weit weg ist das Ziel, die Quelle des Stroms“<sup>328</sup> werden herausgehoben, die jedoch ebenfalls die Handlung nicht konkret verständlich machen. Sie haben eher assoziative und Atmosphäre schaffende Funktion. Die instrumentale Begleitung beschränkt sich nach dem lautstarken Beginn (T. 974/975) in den Takten 976-1022 auf kurze Einwürfe oder lang gehaltene Töne bzw. leise und rasch bewegte Linien (z.B. die Flöte in T. 985-990). Sie umspielt und untermalt so den Gesang des Chors, ohne jedoch dessen Rolle als Protagonist der Nummer in Frage zu stellen. Wie XII a nimmt auch der Abschnitt XII b laut Paavo Heininen eine sarkastische Haltung zur Handlung ein. Erstmals wird dies erkennbar in den Takten 1029-1031, in denen der Chor unbegleitet die Worte aus Nummer IV abgewandelt wieder aufnimmt: „Aber die Liebe/Sehnsucht kennt doch keine Grenzen, nicht wahr?“<sup>329</sup> Durch die ruhige Melodie (*grazioso*), die in starkem Kontrast zur musikalischen Gesamtstimmung der Nummer steht – und der zudem schnell gesprochene Wortketten aus dem Satz vorangehen und folgen – fallen diese drei Takte

---

<sup>328</sup> s. Libretto, Anhang S. XIX.

<sup>329</sup> Ebd., Anhang S. XIX.

vollkommen aus dem Rahmen. Auch zwischen Text und Musik entsteht ein Widerspruch, da die scheinbar unschuldige Formulierung „Aber [...], nicht wahr?“ im Zusammenhang mit der Handlung nur als Sarkasmus aufgefasst werden kann – schließlich sind bereits alle Hoffnungen des Gärtners zerstört.

Der nachfolgende Teil der Nummer ist geprägt von einem gleichmäßig hämmernden, vorwärts drängenden Rhythmus in Achtelnoten, meist auf sich wiederholenden Tonhöhen. Zuerst setzen die Mittelstimmen des Chors in dieser Weise ein (T. 1036), nach einem Zwischenspiel beginnen die Trompeten in T. 1045, der nacheinander nun vollständig einsetzende Chor folgt in T. 1047; gleichzeitig spielen die Bläser und das Schlagwerk von T. 1048 bis T. 1055 im Wechsel kleine Folgen von Achtelnoten, so dass der Rhythmus bis auf T. 1051 ohne Unterbrechung konstant bleibt. Zwar wechseln mit den Instrumenten auch die Tonhöhen, jedes einzelne jedoch spielt jeweils eine Folge von Tönen auf der gleichen Höhe. Dieser vorwärtsdrängende Rhythmus gibt der Musik ein aggressives Gepräge, das noch verstärkt wird durch das böse und abgehackte Lachen des Chors in T. 1058, T. 1062/1063 und T. 1066/1067, dort jeweils mit Akzenten auf jedem „Ha“ und mit festgelegten Tonhöhen, sowie in T. 1070 (nur im Alt) als hämisches Lachen („kähähä“: die erste Silbe von „käärme“ – „Schlange“, hier aber deutlich gelächterähnlich gemeint) ohne festgelegte Tonhöhe und sehr schnell.

### **s. Notenbeispiele 14a und 14b**

Das rhythmische Drängen endet erst in T. 1124 mit dem Text „Tuuli ulvoo“ („Der Wind heult“). Hier beruhigt sich die Musik ein wenig, der Chor singt weiter ausschwingende Melodiebögen, die Streicher spielen tremolierende, lang gehaltene Töne. In T. 1128-1133 kommt die Musik fast zum Stillstand, wenn der Chor zuerst in für alle Stimmlagen sehr hohen Tönen vom „roten Lotus“<sup>330</sup> singt, dann die Männerstimmen in sehr tiefer Lage vom „Reich der Nacht“.<sup>331</sup> Diese starken Kontraste in der Tonhöhe, gemeinsam mit der plötzlichen musikalischen Veränderung können ebenfalls als ironische Brechung verstanden werden.

---

<sup>330</sup> T. 1128-1129.

<sup>331</sup> T. 1130-1133.

## s. Notenbeispiel 15

Interessanterweise begleitet das für den Gärtner charakteristische Solo-Cello in T. 1130-1133 den Chor-Bass auf dem gleichen Ton (F), ein Hinweis darauf, dass der Gärtner nun das „Reich der Nacht“ betreten hat, bzw. darauf, dass er sich nun in einen Dämon, ein Wesen aus diesem Reich, verwandelt.

In T. 1135 beginnen Harfe und Klavier eine wiegende Bewegung, die dann vom Chor aufgenommen wird (T. 1136/1137). Den schwingenden Charakter der Passage unterstützen klanglich Röhrenglocken und große Trommel, die immer wieder schwere Akzente setzen (T. 1136/1137). Diese Akzente wandeln sich in den folgenden Takten, bis sie schließlich in einen rhythmischen Wechsel von Pauke und Klavier münden. Die Pauke spielt gleichmäßige Viertelschläge (T. 1141, 1145, 1148), das Klavier (gemeinsam mit der Harfe, die aber akustisch weniger hervortritt) einen kurzen Impuls mit einer Sechzehntelnote und einer zuerst eine Quinte (T. 1140), dann einen Tritonus (T. 1142 und 1143), eine kleine Sexte (T. 1146) und schließlich eine große Septime höher liegenden punktierten Achtelnote – rhythmisch etwas verlängert zu einer Sechzehntel- und einer Viertelnote in T. 1152 und 1155. Diese prominent hervortretende Basslinie hat große Ähnlichkeit mit der Passacaglia in Nummer XVIII d, in der ebenfalls Klavier und Pauke einen sehr markanten, gleichmäßigen Rhythmus spielen, der den kleineren und schnelleren Bewegungen der anderen Instrumente ein Fundament gibt (s.u.). Auch textlich ist der Abschnitt verwandt mit Nummer XVIII d (s. Kapitel 3.2), so dass der Bezug zwischen dem Interludium Nummer XII und dem Finale in mehrerer Hinsicht, inhaltlich, textlich und musikalisch, gegeben ist.

Die böse und satirische Sichtweise der Nummer XII bildet den Gegenpol zum durchaus ernst gemeinten Interludium Nummer IV. Dessen hoffnungsvolle Botschaft wird in Nummer XII nicht nur inhaltlich, sondern auch musikalisch pervertiert und zerstört. Aus dieser Erkenntnis heraus erklärt sich auch die textliche Verbindung des zweiten Interludiums mit dem Finale (s. Libretto und Textanalyse): Es nimmt bereits dessen bösen Ausgang vorweg. So fungieren in den Interludien Chor und Orchester hörbar als Kommentatoren der Handlung, beziehen sich rückwärts und vorwärts auf schon Gesche-

henes und noch Kommendes, werten dieses und beeinflussen damit auch den Blickwinkel des Zuschauers.

Auch innerhalb der Bühnenhandlung wird die Erzählerfunktion des Orchesters immer wieder ersichtlich, beispielsweise in der Nummer VII a (T. 543-571): Nach zwei heftigen Einleitungstakten der Bläser im bis zu vierfachen *forte* bricht die instrumentale Musik abrupt beinahe vollständig ab. In T. 545/546 begleiten die ersten Violinen den Gesang des Gärtners rhythmisch gleich im Tremolo, danach ist in T. 549/550 noch die Schlitztrommel zu hören, in T. 552/553 die Cabaza, ansonsten schweigt das Orchester bis inklusive T. 556, dem letzten Gesangstakt des Gärtners. Durchgehend von T. 545 bis T. 564 singt der Chor vierstimmig seine Klage, dass der Gärtner nicht weiß, dass er auf einer seidenen Trommel schlägt. („Weh, Seide! Er weiß nicht, dass er eine Seidentrommel schlägt mit aller Kraft seiner alten Hände, aber die geheimnisvolle Trommel ist stumm.“<sup>332</sup>) Er fungiert hier statt des Orchesters als klangliche Stütze des Gärtners. Zugleich ist sein Gesangsduktus ein ganz anderer: Der Chor singt zumeist länger gehaltene Töne und bis auf wenige Ausnahmen kleine Intervalle (überwiegend Sekund- und Terzschritte), während der Gesang des Gärtners sich ständig in großen Intervallsprüngen bewegt und auch rhythmisch stärker variiert. Durch Verschiebung der rhythmischen Schwerpunkte zwischen Chor und Solist entsteht zudem der Höreindruck, dass der Gesang des Gärtners nicht ganz mit dem des Chors korrespondiert. So singt der Chor in der Regel synkopisch, während die Betonung beim Gesang des Gärtners meist auf dem Taktbeginn liegt. Die Synkopierung des Chorgesangs verfremdet die Textbetonung, indem beispielsweise – wie in T. 549/550 auf „hän ei tiedä“ („er weiß nicht“) – alle Silben gleich betont und gleich lang gehalten werden. Der Gesang des Gärtners hingegen wird nicht in dieser Weise verfremdet, sondern ist textnah vertont.

### s. Notenbeispiel 16

---

<sup>332</sup> s. Libretto, Anhang S. XVI.

So kommentieren Chor und Orchester in der Nummer VII a das Schicksal des Solisten durch ihr Verhalten ihm gegenüber auf mehreren Ebenen. Ganz direkt tut das der Chor mit seinen Worten „Weh, Seide!“ etc. Das Schweigen des Orchesters zum Gesang nach dem tremolierenden Beginn der Violinen macht deutlich, dass der Gärtner in seinem Wahn, die Trommel zu schlagen, in die Irre läuft – das Orchester weiß aus seiner Außenperspektive als Erzähler schon mehr, ebenso wie der Chor, und verweigert seine Unterstützung. Der Chor begleitet zwar den Solisten, doch wirkt der Zusammenklang durch die rhythmischen Verschiebungen gestört. Im Verhältnis zwischen Chor und Orchester auf der einen und dem Solisten auf der anderen Seite kommt so zum Ausdruck, dass dieser einen für ihn schädlichen, letztlich sogar zerstörerischen Weg eingeschlagen hat.

Besonders deutlich wird die Außenperspektive des Orchesters in den vier Abschnitten des Finales der Oper – in deren Verlauf sie dann mehr und mehr verloren geht. Nummer XVIII a (ab T. 1488) beginnt mit ausgesprochen sphärischen Klängen: Zehn Chorsolisten singen lang gehaltene Töne mit geschlossenem Mund im *pianissimo*, dazu klingen das mit dem Bogen angespielte Vibraphon und ein Glissando der Röhrenglocken. In T. 1491 setzen die Streicher (ohne Celli und Kontrabässe) mit ebenfalls lang gehaltenen Tönen im Flageolett ein, dazu die Celesta; in T. 1492 die Harfe ebenfalls im Flageolett. Zu diesen zarten, leisen und lichten Klängen, die das Jenseits musikalisch darstellen – am Ende der vorhergehenden Szene war die Prinzessin zu Tode gepeitscht worden –, setzen kontrastierend die Stimmen von Prinzessin und Gärtner ein, deren Seelen sich im Jenseits begegnen. Der Einsatz der Prinzessin in T. 1489 stimmt noch mit dem vorgegebenen musikalischen Gestus überein, doch mit dem Ruf „Nyt“ („Jetzt“) am Taktende setzt der Gärtner einen ganz anders gestimmten Akzent, und die Prinzessin passt sich ihm an.

### **s. Notenbeispiel 17**

Beide singen nun, im Kontrast zu Chorsolisten und Orchester, stark rhythmisch geprägte, teilweise annähernd gesprochene Passagen (ab T.

1490). Während Orchester und Chorsolisten, ebenso wie der in T. 1492 mit Pfeifen einsetzende Chor sich dynamisch im *piano* oder *pianissimo* bewegen, singen beide Solisten *forzatissimo* (T. 1490, 1492) oder *forte* (T. 1493-1506). Ab T. 1498 wird der Duktus der zehn Chorsolisten etwas unruhiger: In T. 1498/1499 singen sie tremolierend und nicht mehr mit geschlossenem Mund, sondern auf „a“; in T. 1502-1506 „wispern“ sie (Partiturangabe: *quasi sussurrando*) in schnellen Notenwerten und auf wechselnden Tonhöhen unterschiedliche Lautkombinationen. Auch im Orchester verändert sich der Klang, wird bewegter und vielseitiger: In T. 1500 setzen mit Oboe und Englischhorn erstmals in der Nummer Blasinstrumente ein, die dynamisch im Wechsel von *crescendo* und *decrescendo* zwischen *piano* und *mezzoforte* changieren. Ebenfalls in T. 1500 erklingen zwei Solo-Celli, die rhythmisch und melodisch den Beginn der Bläserlinie unterstützen: die Cello-Oberstimme auf den gleichen Tonhöhen wie die Oboe, die Unterstimme in den gleichen Intervallen wie das Englischhorn, aber eine Quarte höher.

Mit dem Einsatz des Solo-Cellos in T. 1514 – inhaltlich durchlebt der Geist des Gärtners an dieser Stelle noch einmal sein fruchtloses Trommelschlagen, nach wie vor spricht also das Solo-Cello für seine Gefühle – beginnt schließlich eine konsequente Steigerung, die Chor und Orchester umfasst. Zunächst spielt das Cello seine ausdrucksstarke melodische Linie, von T. 1517-1518 steigt das Summen mit geschlossenem Mund des Chors in der Tonhöhe *rapide* an und mündet in T. 1519-1521 in ein „übertriebenes Vibrato“.<sup>333</sup> In T. 1521 setzen die Streicher tremolierend nach und nach wieder ein und gleichzeitig mit ihnen der Chor sehr markant (*fp*) mit einem kommentierend auf das Trommelschlagen des Gärtners eingehenden Text. In T. 1524 kommt die Trompete mit kurzen Impulsen dazu, am Taktende ein Schlag der Pauke, gefolgt von rhythmisch gleichzeitigem Spiel von Trompete und kleiner Trommel (T. 1525/1526). Diese Steigerung in Rhythmus, Dynamik und melodischer Spannweite der einzelnen Instrumente verleiht der Musik im Kontrast zu dem schwebenden Beginn große Bewegtheit und Dramatik, die dem von Gärtner und Prinzessin eingeführten Gesangsduktus entspricht.

Für den Bezug zwischen Musik und Handlung lässt sich aus dieser Entwicklung schließen, dass der Gärtner und die Prinzessin durch ihre auch

---

<sup>333</sup> Angabe in der Partitur zu diesen Takten.

nach dem Tod von heftigen Emotionen bestimmten Haltungen – er hasst sie, sie bereut ihr Tun – das Jenseits selbst beeinflussen, so dass die dortige ruhige und statische Stimmung aufgewühlt und letztlich zerstört wird. Interessant ist hier besonders, wie Paavo Heininen diese Entwicklung auskomponiert. Indem er eine relativ lange Zeitspanne vergehen lässt, bevor das Orchester sich der emotionalen Befindlichkeit der Solisten angleicht, unterstreicht er dessen eigenständige Rolle: Es zeichnet nicht einfach die inneren Zustände der Solisten nach, sondern hat eine eigene Funktion und lässt sich erst durch einen sehr starken Impuls – geradezu widerwillig – in das Innenleben der Protagonisten hineinziehen. Dieses Verhalten gleicht einem erzählerischen Kommentar, der das Orchester erneut als außerhalb der Handlung stehend zeigt. Zugleich jedoch beeinflussen an dieser Stelle die Gefühle von Gärtner und Prinzessin das Orchester in seiner erzählenden Funktion. Die Grenze zwischen den bislang getrennten Ebenen der Bühnenshandlung und der Nacherzählung beginnt zu verschwimmen – eine Entwicklung, die bis zum Schluss der Oper ganz vollzogen wird, wenn der über den Tod hinaus bestehende Hass des Gärtners alles verschlingt.

Hat in der Nummer XVIII a das Orchester die Funktion, zunächst den Ort, an dem sich die Protagonisten befinden (das Jenseits) klanglich zu beschreiben, und ließ es sich dann von denselben auf eine andere – emotionale – Ausdrucksebene ziehen, so beschreitet es in XVIII b den genau umgekehrten Weg. Zu Beginn der Nummer macht es zwar wiederum die Atmosphäre klanglich fassbar – diesmal ein idyllisches Bild dessen, was hätte sein können –, dann jedoch stört das Orchester selbst zuerst das Bild und hinterfragt die imaginäre Idylle mit zunehmend heftigen Klängen, unterstützt von dem in dieser Nummer klanglich wieder dem Orchester zugehörigen Chor. Das Traumbild einer anderen Zukunft ist geprägt von weichen Melodiebögen der Streicher und Holzbläser (ab T. 1555), zusammen mit Harfe, Vibraphon und später (T. 1567/1568) der Celesta. Zunächst singen vier der sechs Solisten<sup>334</sup> paarweise zusammen: die Hofdame mit dem 3. Dämon (T. 1562-1565) und der Gärtner mit der Prinzessin (T. 1565-1568).

---

<sup>334</sup> Bezeichnet ist die Nummer als ‚Sestetto con coro‘, doch kommt zu den sechs von Beginn an singenden Personen (Prinzessin, Hofdame, Höfling, 2. Dämon, Gärtner, 3. Dämon) ab T. 1583 noch die 2. Hofdame hinzu. Sie singt lediglich die Oberstimme alternierend mit der Prinzessin, die bis auf den ersten Ton der 2. Hofdame (T. 1583, 2. Achtel, in beiden Stim-

Musikalisch ist der Beginn der Nummer eindeutig bezogen auf das Chorinterludium Nummer IV. Neben der Tempoangabe *tranquillo* verbindet die Nummern das Wechseln der Taktangaben hauptsächlich zwischen 5/8-, 7/8- und 2/4-Takt. Zudem sind beide zu Beginn nur mit Holzbläsern und Streichern besetzt, wobei zu Oboe, Englischhorn und Klarinette der IV in XVIII b noch Flöte, Bassklarinette und Fagott hinzukommen, außerdem Harfe und Marimbaphon. Das ruhige melodische Fortschreiten am Beginn beider Nummern in zumeist Viertel- und Achtelnoten und ohne sehr exaltierte Intervalle löst beim Hören ein Gefühl des Wiedererkennens aus, ohne dass direkte melodische Zitate aus der Nummer IV in die XVIII b eingeflossen wären. Durch die musikalische Verknüpfung der beiden Nummern gelingt es Paavo Heininen einerseits, einen Eindruck von Herausgehobensein des *Sestetto con coro* aus der Bühnenhandlung zu erwecken, da das Chorinterludium ebenfalls eine Zäsur in der Handlung darstellte (s.o.), andererseits betont er ihre inhaltliche Verbindung, denn in der Nummer IV war ja von der Untrennbarkeit Liebender die Rede.<sup>335</sup> Dieses Motiv nimmt der Komponist hier sinnreich wieder auf, um eine Utopie dessen darzustellen, was hätte sein können.

### **s. Notenbeispiele 18a und 18b**

Von T. 1568 bis T. 1575 singen die Hofangehörigen (Prinzessin, Hofdame, Höfling) einerseits und die Dämonen andererseits jeweils versetzt. Diese erneute Trennung in die beiden ‚feindlichen Lager‘ wird im Orchester antizipiert, indem zu Beginn von T. 1568 die weichen Streichermelodien durch *pizzicati* in Kontrabass und Cello und kürzere, unruhiger werdende Melodiefetzen erst der Bratschen, dann der Violinen I und schließlich der Violinen II am Taktende abgelöst werden. Zugleich verschwinden in der Instrumentation bereits mit dem Ende von T. 1567 die Bläser ganz, die Celesta spielt nur noch einige Töne zu Beginn von T. 1568, etwa korrespondierend mit dem Ende der Phrase von Gärtner und Prinzessin auf den ersten beiden Achteln des Takts. Neben der beginnenden Unruhe im Orchester

---

men ein a'') nicht mit dieser gemeinsam singt, doch im Grunde ist die Nummer zumindest am Ende ein Septett.

<sup>335</sup> s. Libretto, Anhang S. XIV.

verfallen auch die jeweiligen Unterstimmen beider Gruppen (3. Dämon bzw. Höfling) in einen stark rhythmisch ausgerichteten Sprechgesang, der die vorhergehende ruhige Atmosphäre weiter beeinträchtigt. Durch den Einsatz von Schlagwerk und Chor, mit je einem kurzen Einwurf in T. 1576, dann der Bläser und des Chors in T. 1578, wieder mit kurzen rhythmischen Impulsen, steigert sich die Unruhe weiter. Zugleich scheinen nun die Solisten um ihre Idylle zu kämpfen; sie singen ab T. 1577 wieder gemeinsam in ruhigen, getragenen Melodiebögen. Erst in T. 1587 reißt ihr melodischer Fluss ab; nach einem kurzen neuen Anlauf in T. 1588/1589 wechseln sie in T. 1590/1591 in das rhythmische, unruhige Idiom von Chor und Orchester, das mit dem Ende von T. 1591 abrupt zu einem Halt kommt. Die *tranquillo* gespielten Takte 1592/1593 – wiederum ein Rückbezug auf die Nummer IV – werden in der Partitur noch zu XVIII b gezählt, im Klavierauszug hingegen zu XVIII c, eine Einordnung, die sinnvoller erscheint, da ähnliche Passagen in der Nummer XVIII c wiederholt vorkommen. Daher werden die beiden Takte hier ebenfalls als XVIII c zugehörig behandelt.

Während das Orchester also in XVIII a – auf der Ebene der Bühnenhandlung – versucht, den Frieden zu bewahren, stört es ihn in der ‚Utopie‘ von XVIII b aktiv. Damit unterminiert es eine in Wahrheit künstliche Idylle und macht bewusst, dass die positive Lösung des Konflikts, an der die Solisten festzuhalten versuchen, keine reale Möglichkeit mehr ist. Wie schon in XVIII a zeigt sich auch hier, dass die Trennung von Bühnenhandlung und nacherzählender Ebene sich allmählich auflöst.

Im Finalabschnitt XVIII c nimmt das Orchester wechselnde Perspektiven ein. Mal unterstützt und illustriert es den gesungenen Text, dann wieder kommentiert es das Geschehen als Erzähler. Bereits die ersten beiden Takte der Nummer (T. 1592-1593) bewegen sich auf der gleichen außerhalb der Bühnenhandlung stehenden Ebene wie die Nummer IV – mit der charakteristischen Tempoangabe *tranquillo*. In T. 1594 geschieht ein abrupter Wechsel: Im Tempo *vivacissimo* drückt das Orchester die Stimmung der Solisten und des Chors aus und illustriert musikalisch deren Text: „Der Fisch springt hoch, über das Hindernis,/die Fische springen, sie haben Erfolg, doch er verwan-

delt sich/sie verwandeln sich sofort, verwandeln sich in Drachen.“<sup>336</sup> Das im Text beschriebene Geschehen, der springende Fisch und das Wasser, kommen im Orchester auf verschiedene Weise zum Ausdruck. Schnelle und bewegte Streicher- und Flötenfiguren (T. 1594-1602) illustrieren hörbar den beweglichen, blitzenden Fisch im Wasser – die Flöten mit der Vorgabe, *brillante* zu spielen (T. 1598). Das immer wieder klanglich hervortretende Schlagwerk (T. 1597, 1599/1600, 1603, 1605-1607 etc.) trägt zum akustischen Gesamteindruck von Unruhe und Vorwärtsdrängen bei. Der Gesang von Gärtner und Prinzessin bestimmt den Klangcharakter dieses Abschnitts mit, indem beide von T. 1601-1605 mit Akzenten auf fast jeder Silbe singen und ihre Stimmen in T. 1608-1610 mit aufsteigenden (Gärtner T. 1608, Prinzessin T. 1609) und fallenden (T. 1610) Bewegungen abwechseln.

### s. Notenbeispiel 19

Auch die Ausgestaltung des Duetts der beiden Protagonisten unterstützt so den Charakter von Dynamik, von Strömung, Drängen und Springen. Während die beiden singen (T. 1601-1610), werden sie, bis auf das Auslaufen der Flötenfigur in T. 1601/1602 und je einen kurzen Impuls von Streichern (T. 1607) und Flöten (T. 1608) nur von Chor und Schlagwerk unterstützt. Diese Begleitung kontrastiert stark mit derjenigen in den *tranquillo*-Abschnitten, die klanglich von Holzbläsern dominiert werden. Auch sind letztere eher melodisch fokussiert, während der gerade beschriebene Abschnitt seinen klanglichen Schwerpunkt klar auf Rhythmus und instrumentaler Farbe hat. In den Takten 1612-1616 singt der Gärtner – vom Orchester noch in der Klangwelt von ‚Wasser und springenden Fischen‘ begleitet – von den „Seelelen im Reich der Nacht“, die eben diesen gegen den Strom schwimmenden Fischen gleichen. In T. 1617 beginnt dann ein neuer musikalischer Abschnitt, der mit *furioso* gespielten, zumeist abwärts gerichteten Streicherglissandi (T. 1617-1620) und Posaunen- und Trompetenklängen das „Reich der Nacht“ beschreibt. Mit dem finsternen und wilden Charakter der Musik korrespondiert auch die Tatsache, dass nur die Männerstimmen des Chors die Worte des Gärtners wiederholen (T. 1621-1632). In den Takten 1633-1636 folgt abrupt

---

<sup>336</sup> s. Libretto, Anhang S. XXIII.

wieder ein *tranquillo*-Zwischenspiel, ebenso abrupt abgelöst von einem erneuten *furioso*-Einsatz mit glissandierenden Streichern (T. 1637). Das Treiben der Leiche des Gärtners auf dem Wasser illustriert das Orchester durch aufsteigende Figuren von Harfe, Klavier und Vibraphon ohne Streicherbegleitung, das Stürzen seiner Seele in die Finsternis durch vielfältiges Schlagwerk und rhythmisches *pizzicato* der drei- und vierstimmig geteilten Streicher. Gleichzeitig zu dieser Klangillustration wird der Vorgang von Chor und Solisten verbal beschrieben.

Eine Veränderung in diesem Wechsel von Passagen mit Gesang, die das Orchester illustriert, und solchen ohne Gesang, in denen das Orchester *tranquillo*, quasi melancholisch kommentiert, tritt mit T. 1683 ein. Dort beginnt das Orchester wieder mit einem *tranquillo*-Abschnitt, doch ruft der Chor in T. 1684 und 1687 Worte aus dem vorhergehenden Text („löi“ – „schlag“, „pimeydellä“ – „mit Finsternis“) dazwischen, ohne dass diese Rufe die Musik beeinflussen.

### **s. Notenbeispiel 20**

Wenn in T. 1688 die beiden Solisten wieder einsetzen und in sich steigendem Tempo erneut ihre Auseinandersetzung aufnehmen, unterstützt das Orchester zwar mit Schlagwerk (T. 1689-1691) und kurzen, markanten Streicherimpulsen (T. 1694-1698) ihren Gesang, bleibt jedoch relativ zurückhaltend. So spielen die Streicher ihre Impulse in T. 1694-1698 nur im *mezzo-piano* oder *piano*, ebenso wie das Schlagwerk in T. 1689-1691. Die Bläser setzen erst in T. 1693 ein, und das auch nur *piano* oder *pianissimo*, und von T. 1699 bis inklusive T. 1710 spielen jeweils nur einzelne Instrumentengruppen – Bläser, Streicher oder Schlagwerk.

### **s. Notenbeispiel 21**

Auch in T. 1711-1728 bleibt die Orchesterbegleitung zurückhaltend und bringt klanglich den Hass des Gärtners oder die Reue der Prinzessin nicht zum Ausdruck. Im Gegenteil scheint sie bei den Gesangspartien eher eine Beruhigung auszulösen; das letzte Textwort, „virtaan“ („in den Strom“),

singen sowohl die Solisten (T. 1720-1721) als auch der Chor (T. 1723-1728) in ruhigem Tempo mit einer – der Wasser-Assoziation des Wortes angemessenen – wiegenden melodischen Wendung, Männer und Frauen im Wechsel, die eher beruhigend als verfluchend klingt.<sup>337</sup> Das Nachspiel (T. 1729-1735) schließlich ist wieder ein *tranquillo*-Abschnitt, so dass die Nummer, die inhaltlich von der ewigen Verdammnis des Gärtners erzählt, von diesen ruhigen Momenten gerahmt und durchbrochen wird. Wieder lässt sich auch inhaltlich eine Verbindung herstellen zwischen den Nummern IV, in der die Untrennbarkeit wahrhaft Liebender bekräftigt wird, und XVIII c, wo die musikalische Reminiszenz nur noch in den Handlungspausen als wehmütige Erinnerung aufscheint.

Während der Komponist in der Nummer XVIII b die musikalisch an IV anknüpfende Idylle durch orchestrale Störungen als Lüge entlarvt, beschwört er in der Nummer XVIII c durch eingeworfene Zitate eben jene Idylle herauf und zeigt so wiederum das tatsächliche Geschehen als Tragödie, zu der es eine Alternative hätte geben können. Durch die Wiederkehr von Reminiszenzen an die Nummer IV in verschiedenen Zusammenhängen und mit verschiedenen Funktionen wird das Orchester erneut als Erzähler gezeigt, der das Bühnengeschehen nicht nur kommentiert, sondern aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet und dadurch auch die Zuschauerperspektive beeinflusst. Gerade in XVIII c wird das sehr deutlich, da die *tranquillo*-Abschnitte die Nummer einrahmen und so die Außenperspektive von vornherein eindeutig etabliert ist. Zugleich deuten die oft unvermittelten Wechsel zwischen dem musikalischen Kommentar und der Handlungsebene des Jenseits, in dem sich Gärtner und Prinzessin nun bewegen, darauf hin, dass das Orchester seine Erzählerrolle nur noch mühsam behauptet und zunehmend in die Tragödie hineingezogen wird – eine Entwicklung, die sich in der Nummer XVIII d endgültig vollzieht.

Im gesamten Finalabschnitt XVIII d nimmt das Orchester keine Außenperspektive mehr ein. Es illustriert klanglich die trostlosen Worte des Schlusschors „Der Wind heult, der Regen fällt auf die Blätter des roten Lotus,

---

<sup>337</sup> Im Textzusammenhang heißt es an dieser Stelle: „Verfluchte Frau, verfluchte! Und ich kehre nun zurück, stürze wieder in den Strom, der alle Begierde verzehrt.“, s. Libretto, Anhang S. XXIII.

die kleinen und die großen, auf die kalten Zonen des verurteilten Herzens<sup>338</sup> mit vielfältig verwendetem Schlagwerk, Blechbläsern, wild durcheinander sprechendem Chor, finsternen Bassklängen und einer bis zum Schluss sich steigernden instrumentalen und vokalen Raserei. Dass das Orchester, das in den vorhergehenden Abschnitten des Finales stets das Geschehen hinterfragte oder kommentierte, dies hier nicht mehr tut, kann wiederum als Stellungnahme gedeutet werden – als habe der Komponist selbst die Hoffnung aufgegeben, dass noch etwas zu retten sei, dass Einsicht oder Mitgefühl doch den Sieg davontragen könnten.

Diese völlige Akzeptanz des ungebrochen finsternen Stückschlusses, nachdem Paavo Heininen nach eigenen Angaben das ursprüngliche Drama um „background and frame that emphasized the possibility of another, alternative, reality“<sup>339</sup> ergänzt und so „the pessimistic tone of the story“<sup>340</sup> verändert hatte, betont noch die Tragik des unversöhnlichen Endes. Der Eindruck entsteht, dass selbst der optimistische Paavo Heininen vor der vollkommenen Katastrophe, in die das Nō-Drama mündet, kapituliert hat, nachdem er zuvor um eine andere Deutung gerungen hatte. In Bezug auf den Schluss schreibt er im Programmheft: „Danach [nach XVIII b, JWK] ist nur das Pandämonium, ein Bild einer vergifteten Erde. Ist der Widerspruch erst einmal ins System gelangt, kann keine Lösung mehr die richtige sein [...]“<sup>341</sup> Dass das gesamte „System“ nun „vergiftet“ ist, zeigt sich daran, dass nicht nur das Orchester ganz und gar in den Sog der Ereignisse hineingezogen wurde und seine über der Bühnenhandlung stehende Perspektive eingebüßt hat. Auch der zunächst berichtende Text des Chors löst sich schließlich in Schreie, Laute und Wortfetzen auf: Der „Weltgeist“<sup>342</sup> hat sich in der Tragödie verloren.

Entsprechend wild, aggressiv und unkontrolliert präsentiert sich die Musik im Schlussabschnitt der Oper. Zwar gibt die musikalische Bezugnahme auf die Form der Passacaglia<sup>343</sup> der Nummer ab T. 1772 eine Struktur,

---

<sup>338</sup> s. Libretto, Anhang S. XXIV.

<sup>339</sup> Heininen 1984.

<sup>340</sup> Ebd.

<sup>341</sup> Heininen o.J. b, keine Seitenangabe.

<sup>342</sup> Mäkelä 2002.

<sup>343</sup> Paavo Heininen hat nach eigenen Angaben hier zwar durch das Bass-Ostinato auf die Passacaglia angespielt, sich jedoch nicht streng an deren musikalische Form gehalten.

die jedoch weniger Ordnung herstellt als dass sie die Unvermeidlichkeit betont, mit der das fatale Ende naht. Das schreitende Bass-Ostinato wird meist gemeinsam von Cello, Kontrabass, Klavier, Harfe und Pauke gespielt. Von T. 1774 bis T. 1781 erklingen Cello, Kontrabass, Klavier und Harfe mit einem gleichmäßigen Puls auf jeder halben Note (T. 1774 steht im 2/4-Takt, ab T. 1775 ist es ein 4/4-Takt), wobei sich die Tonhöhe nach je drei Tönen ändert. Das Klavier spielt immer nur eine Achtelnote im *sff*, während Celli und Bässe *pizzicato* gespielt werden. So wird der klare und geradezu unaufhaltsam anmutende Rhythmus noch durch die Spielweise betont und tritt damit klanglich umso deutlicher hervor. Die Pauke spielt ihre Töne in größeren Abständen; sie setzt am Beginn von T. 1774 mit den anderen vier Instrumenten ein, pausiert jedoch dann jeweils zwei halbe Noten lang, so dass sie erst am Beginn von T. 1776 wieder klingt, dann erneut in der zweiten Takthälfte von T. 1777. Ihr langsamerer Puls erhöht noch das Gefühl von Bedrohlichkeit.

Unterbrochen von unterschiedlich langen, hauptsächlich von Chor und Schlagwerk bestimmten Zwischenteilen, bestimmt dieses Ostinato vier Abschnitte der Nummer. Nach den Takten 1774-1781 folgen noch die Takte 1783-1786, 1793-1796 und 1800-1804. Musikalisch steigert sich die Dramatik von Mal zu Mal hörbar durch die immer größer werdenden Intervallsprünge in den Bassinstrumenten. Während im ersten Abschnitt nach einer kleinen Sekund, einer großen und wieder einer kleinen Sekund die kleine Terz als größtes Intervall am Ende steht, sind es im zweiten Abschnitt eine große, eine kleine und nochmals eine große Sekund, gefolgt vom Tritonus als größtem Tonschritt. Im dritten Abschnitt vergrößern sich die Intervalle noch deutlicher: Auf die kleine Terz folgt eine übermäßige Sexte, dann eine Quinte und eine kleine None; im letzten Abschnitt klingen Tritonus, verminderte Quart, erneut der Tritonus und schließlich die kleine Septime. Neben der tendenziellen Vergrößerung der Intervalle erhöht sich auch die Frequenz der Tonwechsel. In den ersten beiden Abschnitten wird jeder Ton dreimal gespielt, beim zweiten Mal schon in kürzeren – und sich weiter verkürzenden – Notenwerten. Beim dritten Mal klingt jeder Ton nur noch zweimal, beim vierten Mal nur noch einmal (bis auf das Cello, das jeden Ton zweimal anspielt), allerdings hier wieder in längeren Notenwerten, wobei das Tempo

sich steigert. Waren von T. 1793 bis T. 1796 die Viertelnoten noch mit der Metronomangabe 80 versehen, sind ab T. 1799 die halben Noten mit 132 bezeichnet.

### **s. Notenbeispiele 22 a-d**

Trotz dieses über weite Strecken strukturgebenden Bassfundaments der Schlussnummer bleibt durch die schnellen und kurzen Einwürfe der anderen Instrumente, und vor allem durch den Chor, der Eindruck von Chaos vorherrschend. In kurzen Notenwerten singt der Chor seinen Part, in rasend schnellem Tempo wechseln die Silben, Laute und Geräusche, die er produziert, von Worten oder Wortfetzen bis hin zu Lachen und Pfeifen (z.B. T. 1796-1798). In dem sich steigernden Durcheinander wird nirgendwo ein Abschluss der Oper vorbereitet, der den Hörer mit einem Ende rechnen lässt, im Gegenteil endet die Musik abrupt, als habe sie plötzlich jemand abgestellt. Blechbläser und Streicher spielen in den letzten Takten (1832-1833) ein lang gehaltenes Vibrato, der Chor sowie Flöte, Oboe und Klarinette singen bzw. spielen schnelle rhythmische Figuren ohne festgelegte Tonhöhen, zwischendurch erklingen Schlagwerk und Klavier, die jedoch keinen klaren Puls der Musik mehr definieren. Alles macht den Eindruck, als ob es endlos so fortgehen könnte, wenn die Oper in T. 1833 mit einem *sff*-Schlag endet. Der Fehler ist im System, keine Lösung ist mehr möglich, es wird ewig so fortgehen: Das ist die pessimistische Schlussaussage, wenn sich gewissermaßen abrupt die Tür hinter der Katastrophe schließt, die dem Besucher der Oper gezeigt wurde.

Durch diesen abrupten Schluss tritt ganz plötzlich, in der letzten Sekunde der Aufführung, eine weitere übergeordnete Instanz ins Bewusstsein, die – bislang unsichtbar – die Fäden aller Handlungsebenen in der Hand hatte: der Komponist selbst. Nachdem sein Erzähler, das Orchester, in den Strudel der Tragödie hineingerissen wurde, tritt er hörbar und energisch auf den Plan, um die Oper zu beenden. Dieser gewissermaßen ‚sichtbare‘ Auftritt des Autors – vielleicht parallel zu betrachten zum Beginn der Oper – hebt einmal mehr die Aufführungssituation hervor, an der Sänger, Musiker und Publikum gemeinsam teilhatten und die nun zu Ende gegangen ist. Zudem

unterstreicht er noch einmal die zentrale Aussage der „Moralität“<sup>344</sup>: als Warnung vor den Konsequenzen von Lieblosigkeit und Mangel an Mitleid oder vor der vollständigen Trennung von Vernunft und Gefühl.<sup>345</sup>

### 3.3.2.6 Zeitstruktur

Da die Zeit in *Silkkirumpu* eine entscheidende Rolle spielt – sowohl in Bezug auf die Gesamtanlage der Oper als auch im Detail –, soll sie hier in einem gesonderten Abschnitt untersucht werden. In Bezug auf die Gesamtanlage der Oper betonte Heininen deren zyklische Struktur, die sich zum einen auf lange Zyklen wie den der Jahreszeiten oder den des menschlichen Lebens bezieht. Als zentral für die zeitliche Ordnung der Oper jedoch benennt er den Zyklus von Tag und Nacht, den die Oper in ihrem Verlauf einmal komplett durchschreitet:

„Each musical number can thus be allocated its own time of day from eight in the morning – the zenith of hope occurs at midday, the despair and drowning at six in the evening (the brief Terzettino and Cabaletta both at eight) and the finale at midnight.“<sup>346</sup>

Musikalisch äußert sich das Vergehen der Zeit beispielsweise in der allmählichen Steigerung von Tempo und Komplexität des Rhythmus. Diese Steigerung, so Heininen, schreitet von Stunde zu Stunde der Bühnenhandlung weiter fort.<sup>347</sup> Außerdem soll die Zuordnung der verschiedenen Abschnitte der Oper zu bestimmten Uhr- und Tageszeiten sich nach der Vorstellung Heininens auch auf die szenische Gestaltung auswirken: indem die Farben, die Bühnenbilder und -bewegungen sich danach richten.<sup>348</sup>

Nach der Beschreibung des Komponisten beginnt also die Handlung der Oper um 8 Uhr morgens; mit der Nummer VI a, dem Höhepunkt der Hoffnung des Gärtners, wäre der Mittag (12 Uhr) und so auch der höchste Sonnenstand erreicht. Seine Trommelversuche umfassen demnach sechs Stunden, wenn der Selbstmord um 18 Uhr stattfindet. Schon zwei Stunden danach – 20 Uhr – ergreift der Dämon Besitz von der Prinzessin, nochmals

---

<sup>344</sup> Heininen o.J. b, keine Seitenangabe.

<sup>345</sup> Auf letztere verwies der Komponist in seiner Einführung zur Uraufführung der Oper: „Auf das Titelblatt des Programms von *Silkkirumpu* verweisend – auf diesem ist eine Maske mit zwei Gesichtern zu sehen – fügt er hinzu, dass, wenn eins von beiden entfernt wird, Gefühl oder Vernunft, auch die Integrität verschwindet. Nicht nur aus dem Menschen, sondern auch aus dem Kunstwerk.“ (Räsänen 1984). Titelblatt s. Anhang S. LXI.

<sup>346</sup> Heininen 1984, S. 8.

<sup>347</sup> Telefongespräch mit Paavo Heininen, 8. Juli 2011.

<sup>348</sup> Heininen 1984.

vier Stunden später – 0 Uhr – ist sie tot. Symbolträchtig siedelt Paavo Heininen das Finale, das sich im Bereich zwischen Leben und Tod bewegt, an einem Zeitpunkt zwischen einem Tag und dem nächsten an. Dort bleibt die Zeit der Oper stehen, da beide Protagonisten tot sind, es also keine Zukunft mehr gibt, in die sich das Stück noch bewegen kann. Heininen selbst setzte diesen Zustand mit der „Zeitlosigkeit nach dem Tod“<sup>349</sup> gleich, in die „das Nō-Theater eigentlich gehört“<sup>350</sup>. Auch die musikalische Struktur macht das Stehenbleiben der Zeit deutlich: In den vier Teilen des Finales erlebt der Zuschauer und Zuhörer vier statische Beschreibungen von Varianten ein und derselben Situation. Es gibt keine äußere Handlung mehr; der sich auf ewig fortspinnende Hass des Gärtners und die Reue der Prinzessin werden aus verschiedenen Perspektiven gezeigt, ohne sich zu wandeln. Die Utopie von XVIII b steht als erzählerischer Kommentar außerhalb und heißt nicht umsonst, „Erinnerung an eine Zukunft, die nicht gewesen ist“: Die paradoxe Formulierung sagt aus, dass es keine Zukunft in der Handlung mehr gibt; zugleich manifestiert sich in der Vergangenheitsform des Titels erneut eine übergeordnete Erzählerperspektive, von der aus gesehen die gesamte Handlung in der Vergangenheit liegt.

Generell sind die Uhr- und Tageszeiten, denen Heininen die verschiedenen Handlungsabschnitte zuordnet, sicher auch metaphorisch zu verstehen: Am Morgen ist der Gärtner noch ungestört, ‚unschuldig‘, ganz bei sich; das helle Mittagslicht symbolisiert seine große Hoffnung – mit ihr schwindet auch das Licht, bis er sich schließlich bei Sonnenuntergang im See ertränkt. Die Nacht, in der das Finale stattfindet, deutet ebenso auf die endlose Finsternis, in die seine Seele gestürzt ist, wie auf die generelle Düsternis des Stückendes hin.

Dennoch ist bei einer zeitlichen Analyse der Oper die Dauer der Bühnenhandlung von 16 Stunden (von 8 Uhr morgens bis Mitternacht) anzunehmen, wobei die sechs Bühnenzeit<sup>351</sup>-Stunden zwischen 12 und 18

---

<sup>349</sup> Heininen o.J. b, keine Seitenangabe.

<sup>350</sup> Ebd.

<sup>351</sup> In Bezug auf die unterschiedlichen Zeitebenen kommen folgende Begriffe zur Anwendung: ‚reale Zeit‘ ist die tatsächlich vergehende Zeit (die Dauer der Aufführung), ‚Bühnenzeit‘ die auf der Bühne behauptete Zeit (etwa wenn eine bestimmte Uhr- oder Tageszeit im Stück festgelegt wird, die ja nicht mit Uhr- oder Tageszeit der realen Zeit übereinstimmen muss), ‚subjektives Zeitempfinden‘ beschreibt die Art und Weise, wie ein

Uhr, in denen der Gärtner vergeblich versucht, der Trommel einen Ton zu entlocken, eine entscheidende Rolle spielen. Über die Zeitstruktur der Trommelszene sagt Heininen selbst:

„Das Leben wird an dieser Stelle auf zwei Arten gezeigt, durch eine vergrößernde und eine verengende Linse. Die Minuten der Musik stellen die Sekunden des Gärtners dar, Augenaufschläge und Herzschläge, aber gleichzeitig Stunden und Tage seines Lebens, Jahre und Jahrzehnte.“<sup>352</sup>

Diese zwei Arten des Zeitverlaufs sind musikalisch klar erkennbar und in den Nummern voneinander getrennt – finden aber laut dem Komponisten dennoch gleichzeitig statt. Hinzu kommt noch eine dritte zeitliche Ebene, in der gewissermaßen Momentaufnahmen vom Innenleben des Gärtners und seinem emotionalen Zustand gemacht werden. So bewegt sich die gesamte Trommelszene (VI a bis X b) parallel auf drei verschiedenen zeitlichen Ebenen.

Die emotionalen Momentaufnahmen in den Monologen I-V (musikalische Nummern VI a, VII a, VIII b, IX b und X b) zeigen das Befinden des Gärtners in je einem Augenblick der Trommelszene. Zusammengenommen beschreiben sie dessen Stimmungswandel im Verlauf der Szene von überschäumender Vorfreude und Siegesgewissheit über Verwirrung und in Stufen wachsende Hoffnungslosigkeit bis hin zu völliger Verzweiflung. Die Musik spiegelt hier die Gefühle des Gärtners wider oder deutet schon an, dass er sich falsche Hoffnungen macht (s.o.). In diesen musikalischen Momentaufnahmen vergeht real nur ein kurzer Augenblick, da das Gefühl des Gärtners nicht in seiner Entwicklung oder über eine längere Zeitspanne gezeigt wird, sondern lediglich an einem ganz bestimmten Punkt.

In den insgesamt vier *Rite di battuta/Battute* wird die Zeit musikalisch beinahe zum Stillstand gebracht. Gleichsam in Nahaufnahme zeigt die Musik jeden Lidschlag des Gärtners, jede Regung seiner Mimik und jede kleinste emotionale Veränderung. Zu diesem Eindruck tragen zum einen die höchst spannungsgeladenen Pausen in den Abschnitten bei, in denen der Gärtner sich vergeblich bemüht, der Trommel einen Ton zu entlocken, zum anderen das anschließende instrumentale Wiederholen und Kommentieren seiner

---

Einzelner (hier der Gärtner) das Vergehen der Zeit empfindet, unabhängig davon, ob und wie viel Zeit, real und auf der Bühne, tatsächlich vergeht.

<sup>352</sup> Heininen o.J. b, keine Seitenangabe.

Bemühungen<sup>353</sup>. Die klangliche Färbung und dynamische Ausführung des Echos sowie die über das Echo hinausgehende Auskomposition der Instrumentalbegleitung spiegeln genau die Entwicklung der Gefühle des Gärtners.

So beispielsweise gleich im ersten *Rito di battuta*: In den ersten beiden Takten schlägt der Gärtner zum ersten Mal auf die Trommel (T. 509/510), noch ganz vorsichtig; *lento, tastando* steht in der Partitur. Die dynamischen Angaben für die Schläge stehen in Klammern, da diese unhörbar sein sollen; die Angaben beziehen sich also nur auf die Heftigkeit der Bewegung, mit der die Schläge szenisch ausgeführt werden.<sup>354</sup> Die dynamische Vorgabe für den ersten Versuch lautet noch *pianissimo*. Mit einem lang gehaltenen Ton setzen am Ende von T. 510 eine Solovioline sowie Klarinetten und Flöte in G ein, alle ebenfalls im *pianissimo*; mit dem Beginn von T. 511 spielt die Flöte das klingende Echo der vorher nur optisch wahrnehmbaren Trommelschläge. Durch ihr perkussives *pizzicato*-Spiel wird zum einen das rhythmische Element des Trommelschlagens akustisch verdeutlicht, zum anderen wirkt der Klang des Instruments auf diese Weise sehr durchscheinend und fragil, so dass die Unsicherheit des Gärtners sich im Echo seiner Trommelschläge widerspiegelt. In den Takten 514-518 geschieht in etwa dasselbe noch einmal, nur dass diesmal die Klarinette – ebenfalls *pizzicato* gespielt – das Echo verkörpert.

Der dritte Trommelversuch des Gärtners (*piano* statt *pianissimo*; *meno lento, meno esitando*) fällt schon etwas beherzter aus (T. 519/520), der vierte noch mehr (*meno piano, in tempo*, erstmals nicht mehr verzögert im Vergleich zum musikalischen Puls). Das Echo übernimmt hier die Harfe. Die folgenden Trommelversuche des Protagonisten werden stetig lauter (*mp, mf, f*); das Echo spielt weiterhin die Harfe; in der Begleitung kommen nach und nach mehr Instrumente hinzu. Der letzte Trommelversuch, *forte* und *agitato*, bildet den dramatischen Höhepunkt des Abschnitts, bevor der fließende Übergang in die Nummer VII a, den zweiten Monolog, erfolgt. Deutlich wird hier hörbar, dass der Gärtner sich zunächst kaum von der Tonlosigkeit der

---

<sup>353</sup> Heininen beschreibt diese rhythmisch exakte Wiederholung der stummen Trommelschläge als „innere Realität“ der Schläge, eine Repräsentation dessen, was der Gärtner hören wollte. (Telefongespräch 8. Juli 2011)

<sup>354</sup> In der Partitur der Oper steht dazu am Beginn des *Rito di battuta I* (S. 114): „The Gardener beats the drum, inaudibly; dynamics in parentheses indicate width of his movements, i.e. the intended sound.“

Trommel beirren lässt; das immer heftigere Schlagen weist darauf hin, dass er glaubt, er schlage zu zaghaft und deshalb sei kein Klang zu hören. Erst nach und nach steigt vom vierten bis zum sechsten Trommelversuch seine Irritation; nach dem siebten, schon sehr aufgeregten Versuch wechselt die Perspektive der Erzählung und beschreibt im folgenden Monolog, was in ihm vorgeht.

### **s. Notenbeispiel 23**

Dieser Wechsel zwischen Aktion und Kommentar in den *Rite di battuta*, der gewissermaßen die Bühnenhandlung nach jedem Trommelversuch des Gärtners einfriert, um minutiös dessen Reaktionen zu beschreiben, ist bestimmend für den Eindruck, dass nur eine sehr kurze Zeitspanne vergeht, diese sich aber subjektiv für den Gärtner beinahe endlos ausdehnt. Die *Rite di battuta* geben somit die (Zeit-)Empfindung des Protagonisten selbst wieder, der gespannt wartet, ob der Schall der Trommel endlich ertönt, um seine Liebesqualen zu beenden, und für den sich so jede Sekunde bis in die Ewigkeit auszudehnen scheint.

Im zweiten *Rito di battuta* entsteht durch die Verkürzung des Echos ein Eindruck von großer Aufregung des Gärtners: Die Echos der Trommelversuche in T. 577/578 und 580/581 geben jeweils nur den ersten Takt des zwei Takte dauernden lautlosen Trommelns akustisch wieder, bevor der folgende Trommelversuch das Orchester quasi unterbricht. Diese Stimmung wird verstärkt durch kurze und heftige Einwüfe der Blasinstrumente (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete)<sup>355</sup> und die Intensität der Trommelversuche sowie die Lautstärke der Echos – beides im dreifachen *forte* (das Echo in T. 582 steht im *fortissimo* und leitet damit die Verminderung der Intensität ein, s.u.).

### **s. Notenbeispiel 24**

---

<sup>355</sup> T. 574, T. 578, T. 581; im jeweils folgenden Takt klingt der Einwurf leiser auf einem stehenden Akkord aus.

Dem kurzen vierten Trommelversuch (T. 583) folgt kein Echo mehr, nur wieder ein Einwurf der Bläser, ebenso dem fünften (T. 585). Schon seit dem dritten Versuch in T. 580 vermindert sich die Intensität des Trommelschlagens immer weiter: Dieser beginnt im dreifachen *forte*, endet dann im *fortissimo*, der vierte *decrendiert* vom *fortissimo* zum *forte* etc. bis schließlich der siebte und vorletzte Trommelversuch vom *mezzopiano* zum *piano* verklingt. Der allmähliche Wandel in der Dynamik der Schläge zeigt die zunehmende Erschöpfung des Gärtners an, bevor er unter Aufbietung aller Kräfte mit dem letzten – kurzen – Trommelversuch diesen Abschnitt im dreifachen ‚visuellen *forte*‘ beendet; auch dieser letzte Versuch bleibt ohne Echo.

So vollzieht der Zuschauer im zweiten *Rito di battuta* mit, wie Kraft und Hoffnung des Gärtners nach anfänglichem panischem Trommelschlagen mehr und mehr schwinden; auch der letzte, heftige Trommelversuch ist eher als Ausdruck von Verzweiflung zu werten denn als ein Versuch, von dem sich der Gärtner ein Resultat verspricht. Dass diesem Versuch kein Echo mehr folgt, obwohl es der letzte des Abschnitts ist, bestätigt diese Deutung. Das kompositorische Prinzip des Wechsels von visueller Aktion und akustischem Echo ist dasselbe wie im *Rito di battuta I* und vermittelt wiederum das Gefühl, dass eine sehr kurze Zeitspanne durch das Auffächern in ihre Sekundenbruchteile und das Kommentieren jeder Regung auf eine längere Zeitspanne ausgedehnt wurde. Ebenso verfährt der Komponist in den beiden noch folgenden Abschnitten mit Trommelversuchen, den *Battute VIII c* und *IX c*.

Nach dem zweiten vergeblichen Versuch des Gärtners, der Trommel Töne zu entlocken, ertönt erstmals ein *Ore e giorni*-Abschnitt. In diesem wird gezeigt, wie die in der Bühnenszeit eigentlich kurze Zeitspanne des Trommels sich im subjektiven Empfinden des Gärtners, der sich so ausschließlich darauf fokussiert, in Jahre und Jahrzehnte ausdehnt, deren Vergehen der Abschnitt wie im Zeitraffer hörbar macht<sup>356</sup>. Im Kontrast zu den kleinteiligen *Rite di battuta* sind die *Ore e giorni*-Abschnitte – mit Ausnahme des zweiten – sehr flächig vertont.

---

<sup>356</sup> Das unterstreicht auch die Regieanweisung in der Partitur (S. 133): „vanhenee“ (er altert) steht dort am Beginn von *Ore e giorni I*.

Der erste (Nummer VIII a) ist mit 16 Takten der längste der drei. In den ersten drei Takten erklingen nur lange, liegende Töne; einige davon (die Streicher außer dem Kontrabass) bleiben aus dem letzten Takt des *Rito di battuta II* (T. 603) stehen, Kontrabass und Klarinette setzen in T. 603 aufschlagig ein, und der Ton der Oboe aus T. 603 bleibt noch auf dem ersten Achtel von T. 604 stehen, bevor das Instrument eine Septime höher weiterspielt. Nur die Flöte setzt direkt mit dem Beginn von T. 604 ein. Alle Instrumente spielen zunächst *forte*, bevor die Lautstärke im Verlauf der nächsten Takte zum *piano* oder *pianissimo* decrescendiert. In T. 607 spielen die Blechbläser, Flöte, Oboe und Klarinette eine einzelne Sechzehntelnote als Impuls, die Streicher setzen gleichzeitig wieder zu einem lang gehaltenen Akkord im *pianissimo* an.

Bis T. 611 entfaltet sich nun ein durchgehender Klangteppich, aus dem nur dynamische Entwicklungen hörbar hervortreten, wenn beispielsweise die Klarinette in T. 609/610 ihre lang gehaltenen Töne vom *pianissimo* zum *forte* anschwellen und dann wieder ins *pianissimo* zurücksinken lässt. Manche dynamischen Veränderungen heben sich deutlicher von der Klangfläche ab, wie bei der Oboe, deren Töne am Ende von T. 610 mit einem *fortepiano*-Impuls enden, oder die Trompete, die in T. 611 im *forte* einsetzt, um dann ins *piano* zurückgenommen zu werden. Die Neueinsätze der hinzutretenden Instrumente fügen sich nicht in ein rhythmisches Muster, sondern erfolgen unregelmäßig. So setzen Horn und Posaune auf der letzten Viertel von T. 608 ein, die Klarinette mit einer punktierten Viertelnote genau nach der ersten Takthälfte von T. 609 (3/4-Takt), die Trompete auf der letzten Achtel desselben Takts, die Oboe mit dem Beginn von T. 610, die Violinen II auf der letzten Viertel von T. 610 etc.

Die Kombination von lang gehaltenen Tönen und unregelmäßig einsetzenden neuen Instrumenten macht es dem Zuhörer unmöglich, einen musikalischen Puls wahrzunehmen, so dass der Zeitverlauf der Nummer vom Hörgefühl her in der Schwebelage bleibt. In diesen ‚schwebenden‘ Klangteppich eingeschoben sind die Takte 612 und 614, in denen jeweils der Chor auf eindeutig vorgeschriebenen Tönen mit geschlossenem Mund Vokalfolgen singt.

## **s. Notenbeispiel 25**

Das Besondere an diesen Takten ist, dass sie zu den sehr wenigen in der Oper gehören, in denen statt einer Taktangabe eine Sekundenzahl festgelegt ist. Das verstärkt den schon vorher entstandenen Eindruck, dass die Musik keinen wahrnehmbaren Puls hat. Klanglich bringt der Chor so zwar eine neue Farbe ein, passt jedoch vom Gesamteindruck her zur Stimmung der Nummer mit ihren schwebenden Klangflächen, bei denen dem Zuhörer durch das Fehlen eines klaren Pulses das Zeitgefühl verloren geht.

Eben dieser Verlust des Zeitgefühls sorgt für die Wahrnehmung, dass sehr viel Zeit sehr schnell verfließt. Dass dieses schnelle Verfließen der Zeit durch recht statisch anmutende Musik dargestellt wird, macht bewusst, dass es sich hierbei um das subjektive Zeitgefühl des Gärtners handelt. Für diesen dehnt sich einerseits jeder Sekundenbruchteil und jeder Lidschlag während des Trommelns zu einer Ewigkeit aus, zugleich vergehen für ihn in diesen Sekundenbruchteilen gefühlte Jahre und Jahrzehnte, da er das brennend ersehnte Tönen der Trommel vergeblich erwartet und seine Kraft und Lebensenergie ihm zerrinnen.

In der Bühnenzeit vergehen laut den Angaben von Paavo Heininen sechs Stunden vom ersten Trommelversuch bis zum Verlust der letzten Hoffnung des Protagonisten (diese können wie gesagt auch metaphorisch gesehen werden, s.o.), real dauert die Szene etwa 25 Minuten. So verschränken sich in dieser Szene bis zu vier verschiedene zeitliche Ebenen: Neben der in der Oper üblichen und nötigen Verkürzung der Bühnenzeit in der realen Zeit ist hier nicht nur eine subjektive Zeitebene des Protagonisten musikalisch präsent<sup>357</sup>, sondern es sind derer zwei. Diese beiden Zeitebenen scheinen sich zudem zu widersprechen, da in der einen fast keine Zeit vergeht, in der anderen hingegen sehr viel.

Zu Beginn der Trommelszene ist der Zeitablauf noch linear. Zunächst äußert der Gärtner seine Begeisterung über die Botschaft der Prinzessin und seine Absicht, die Trommel zu schlagen (VI a und b), dann versucht er die Trommel zu schlagen (VI c) und wundert sich darüber, dass sie keinen Ton von sich gibt (VII a). Mit dem zweiten Trommelversuch (VII b) spalten sich die verschiedenen Zeitebenen auf. Da die Nummern Ausdruck des subjektiven

---

<sup>357</sup> In jeder konventionellen Opernarie wird ja eine solche etabliert, wenn ein kurzer Gedanke oder Affekt des Protagonisten, der real nur einen Moment andauert, auf mehrere Minuten ausgedehnt wird.

Zeitempfindens des Gärtners sind, ist davon auszugehen, dass die Trommelversuche VII b, VIII c und IX c sowie die ihnen folgenden *Ore e giorni*-Abschnitte (VIII a, IX a und X a) jeweils gleichzeitig stattfinden; es handelt sich schließlich um zwei unterschiedliche Wahrnehmungen der Dauer ein und derselben Zeiteinheit (eines Trommelversuchs). Der Komponist hat die verschiedenen Wahrnehmungsebenen nur aufgefächert und zeigt sie nacheinander, um sie dem Zuschauer und Zuhörer zu Bewusstsein zu bringen.

Die Trommelversuche und die ihnen folgenden *Ore e giorni*-Abschnitte füllen die gesamten sechs Stunden der Bühnenzeit in der Trommelszene, denn die Monologe I-V markieren – wie oben ausgeführt – in der Bühnenzeit keine minutenlangen Zäsuren, sondern werfen lediglich ein Schlaglicht auf die Befindlichkeit des Gärtners in einem Moment. Seine innere Entwicklung wird erst nachvollziehbar, indem man die Monologe nacheinander hört, in sich repräsentiert jeder einzelne nur ein statisches Gefühl.

Im Finalabschnitt XVIII geschieht von der Zeitstruktur her genau das Umgekehrte: Während in der Trommelszene eine einzelne Aktion nacheinander aus der Perspektive verschiedener zeitlicher Wahrnehmungen gezeigt wird, sieht man hier verschiedene Bühnensituationen nacheinander, die im Grunde gleichzeitig geschehen, da das gesamte Finale um Mitternacht stattfindet, wenn die Zeit nach dem Tod der Prinzessin stehen geblieben ist (s.o.).

Lauri Otonkoski vergleicht die dramatische Anlage des Finales mit der Idee vom ‚totalen Theater‘, wie sie Bernd Alois Zimmermann in seiner Oper *Die Soldaten* realisiert hat: „The closing half of the work brings out the ideas of [...] Bernd Alois Zimmermann – on opera as total theatre. [...] the second [half is] an overall image of chaos built of simultaneous effects.“<sup>358</sup> Der Vergleich liegt nahe, da Heininen ja in der Tat einige Zeit bei Zimmermann studierte, und ist sicher insofern berechtigt, als sich in dessen Oper *Die Soldaten* am Ende „das Geschehen [...] zur Menschheitstragödie [verdichtet]“<sup>359</sup>, eine Beschreibung, die auf das Ende von Heininens Oper ebenso zutrifft. Zudem hat Zimmermann in seiner Oper nicht nur die aristotelische Einheit von Ort, Zeit und Handlung durchbrochen, sondern zudem mit seiner

---

<sup>358</sup> Otonkoski 1993, S. 19.

<sup>359</sup> Schreiber 2005, S. 125.

„Kugelgestalt der Zeit“<sup>360</sup> eine neue Zeitordnung geschaffen, in der „Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit [...] vertauschbar“<sup>361</sup> werden. Wenn auch bei Paavo Heininen die zeitliche Ordnung nach einem anderen Muster gestaltet wurde, das dem Nō entspringt und im folgenden Kapitel zur Sprache kommt, so kann man doch beide Ansätze vergleichen.

Speziell das Terzett in der Nummer V weist hinsichtlich der Zeitstruktur Parallelen mit der zweiten Szene des zweiten Akts von Zimmermanns Oper *Die Soldaten* auf. Drei Vorgänge werden in dieser Szene gleichzeitig gezeigt, die im Grunde räumlich und zeitlich getrennt sind: Maries Verführung durch Desportes, Stolzius, wie er den Brief Maries liest – den diese in der Szene mit Desportes eben erst zu schreiben beginnt –, und die Großmutter von Marie, die ein Volkslied über ein missbrauchtes Mädchen singt. Hier berichtet die Großmutter Vergangenes; in der Gegenwart wird Marie verführt, während sich die Szene bei Stolzius von der Verführungs-Szene aus betrachtet erst in der Zukunft abspielt. Alle Zeitebenen stehen hier nebeneinander, gemäß Zimmermanns Idee, dass „das Stück [...] gewissermaßen hin und her pendelnd zwischen morgen, gestern und heute“<sup>362</sup> spielt.

Im Terzett der Nummer V von Paavo Heininens *Silkkirumpu* geschieht etwas Ähnliches: Hier ertönt die Stimme der Prinzessin, wie sie ihr Versprechen an den Gärtner dem Höfling aufträgt; gleichzeitig wiederholt der Höfling auf der Szene die Worte, die er bereits einmal allein gesprochen hat, gemeinsam mit dem Gärtner, der sie hier erstmals spricht. In dieser Szene fehlt zwar die eindeutig in der Zukunft liegende Zeitebene, doch die Gleichzeitigkeit von zwei Orten (Palast und Garten), von Vergangenheit und Gegenwart entspricht eben der von Zimmermann definierten ‚Kugelgestalt der Zeit‘.

In der ersten Szene des vierten Akts von Zimmermanns *Soldaten* wird dieses Prinzip auf die Spitze getrieben, wenn in einer albraumartigen Sequenz Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aller Personen der Handlung gezeigt werden. „Es muss unbedingt klar werden, dass alle Personen auf verschiedenen Plätzen und zu verschiedenen Zeiten ‚gleichzeitig‘ handeln, sich selbst in Doubles begegnen: völlige Aufhebung von Raum und Zeit

---

<sup>360</sup> Bitter (Hg.) 1974, S. 96.

<sup>361</sup> Ebd.

<sup>362</sup> Ebd., S. 97.

in einer gewissermaßen rotierenden Szene<sup>363</sup>, schreibt Zimmermann in der Regieanweisung. Die vielfache Überlagerung verschiedener Ebenen wird zum einen durch den Einsatz von Doubles erreicht, zum anderen durch drei verschiedene Filme, die während der Szene ablaufen. Am Schluss der Oper steht, wie bei Paavo Heininen, die vollkommene Katastrophe, wenn Scharen von Soldaten und Gefallenen über die Bühne gehen, Panzerzüge im Hintergrund als Film gezeigt werden und am Ende – nach Toneinspielungen von Marschgeräuschen – gar ein Atompilz als apokalyptischer Schluss der Oper zu einem letzten instrumentalen Aufschrei gezeigt wird.

Zwar verwendet Paavo Heininen in seiner Oper keine solchen konkreten Bilder, ebenso wenig sieht er die Verwendung von Ton- oder Filmeinspielungen vor. Dennoch beschreibt er den Schluss seines Werks ebenfalls als Weltkatastrophe, die über das Einzelschicksal des Gärtners hinaus weist. Zimmermann zeigt in den *Soldaten* Ereignisse, die an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten geschehen, gleichzeitig und reißt den Zuschauer auf diese Weise durch ein Feuerwerk von Bildern und Klängen in den Strudel der Ereignisse hinein. Heininen hingegen zeigt im Finale seiner Oper nacheinander Handlungsmomente, die sich in der um Mitternacht stehengebliebenen Zeit eigentlich gleichzeitig abspielen. Damit wahrt er wiederum den berichtenden Charakter des Werks, in dem die Geschehnisse – trotz des um sich greifenden Chaos am Ende – klar herausgestellt und (zunächst noch) musikalisch kommentiert werden. Auch hat bei Zimmermann die Katastrophe mit dem Bild des Atompilzes (der Komponist legte Wert darauf, dass die Explosion selbst nicht gezeigt wird) einen Höhe- und Schlusspunkt, während sie bei Heininen in einem endlosen Kreislauf weiterzugehen scheint, auch nachdem die Oper geendet hat. So hat Heininen zwar an einer Stelle seiner Oper die zeitlichen Ebenen in ähnlicher Weise parallel gezeigt wie Zimmermann in seinen *Soldaten*, hat jedoch auch andere Möglichkeiten der zeitlichen Ordnung gefunden, die von diesem Verfahren signifikant abweichen. Gerade hier zeigt sich in der Oper der Einfluss des Nō, wie im folgenden Abschnitt näher untersucht wird.

---

<sup>363</sup> Bernd Alois Zimmermann, *Die Soldaten* (Klavierauszug), Mainz: Schott o.J., S. 489.

### 3.3.3 *Silkkirumpu* und *Aya no tsuzumi*

Um den Einfluss des Nō-Dramas *Aya no tsuzumi* auf Paavo Heininens *Silkkirumpu* genauer zu ermessen, soll an dieser Stelle noch einmal der Vergleich zwischen beiden Werken unter ausgewählten Gesichtspunkten erfolgen. Hierbei bieten sich die drei in beiden Werken zentralen Aspekte Erzählperspektive, Allgemeingültigkeit und Zeitstruktur an.

Daneben könnte man auf weitere Gemeinsamkeiten zwischen *Silkkirumpu* und dem Nō eingehen, darunter die Funktionen des Chors und des Tanzes, den Rhythmuschwerpunkt der Musik oder die Unterteilung der Oper in traditionelle Nummern. In letzterer sieht beispielsweise Tomi Mäkelä eine Parallele der Oper zum Nō: „In einem Nō-Stück hat jeder Abschnitt einen traditionellen Namen, und dementsprechend gibt Heininen einzelnen Teilen seiner Oper traditionelle Titel [...].“<sup>364</sup> Die genannten Charakteristika hängen jedoch meist entweder mit den oben genannten zusammen – so die Rolle des Chors mit der Erzählperspektive – oder sie sind anders zu begründen. Beispielsweise ist die zentrale Bedeutung des Rhythmus eine Eigenschaft, die in vielen von Paavo Heininens Kompositionen von Bedeutung ist und keineswegs nur in *Silkkirumpu* zum Tragen kommt.

Die meisten der erwähnten musikdramatischen Besonderheiten der Oper wurden in der Musikanalyse (3.3.2) untersucht, der folgende Abschnitt soll sich jedoch auf die drei erstgenannten beschränken, die nicht nur an einzelnen Stellen, sondern im gesamten Stück wirksam werden.

#### *3.3.3.1 Erzählperspektive*

In Kapitel 3.3.2 konnte musikalisch nachgewiesen werden, dass die Oper *Silkkirumpu* im Moment ihrer Aufführung nacherzählt wird – und dass die episodierenden Züge des Werks über das hinausgehen, was gemeinhin als opernüblich erachtet wird (s.o.). In Bezug auf die Erzählperspektive weist die Oper damit eine wichtige Parallele zum Nō auf, das ebenfalls eindeutig als Nacherzählung vergangener Ereignisse auf die Bühne gebracht wird. Interes-

---

<sup>364</sup> Mäkelä 2002, S. 319. Heininen selbst erklärt jedoch, die Nummern seien zur Verdeutlichung der dramatischen Struktur der Oper erst nachträglich eingefügt worden. (Gespräch mit Paavo Heininen, 7. Dezember 2007 in Järvenpää.) Somit kann die Einteilung der Oper in traditionell benannte Abschnitte nicht als Beweis für Heininens Bezugnahme auf Charakteristika des Nō gelten.

sant ist dabei zu bemerken, dass bereits frühere Tendenzen zur Episierung im europäischen Theater und Musiktheater – gerade in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts – sich vom Nō beeinflusst zeigten.

Neben Bertolt Brecht im Sprechtheater (und als Verfasser von Texten für Werke des Musiktheaters) waren Schöpfer von Werken des epischen Musiktheaters unter anderem Kurt Weill, Paul Hindemith, Darius Milhaud und vor allem Igor Strawinsky.<sup>365</sup> Werke, die „als Vorläufer des epischen Musiktheaters angesehen werden können“<sup>366</sup>, schuf zudem Ferruccio Busoni, der darüber hinaus in seinen theoretischen Schriften, allen voran dem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* Züge von Brechts epischem Theater und „die Theorie des epischen Musiktheaters [antizipierte]“<sup>367</sup>. In der genannten Schrift nahm Busoni in der Tat Brechts Forderungen vorweg, der Schauspieler dürfe sich ebenso wenig mit der Rolle identifizieren, wie der Zuschauer die Bühnengeschehnisse unreflektiert miterleben und -erleiden soll:

„So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf – soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen –, so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller ‚spiele‘ – er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken.“<sup>368</sup>

Als Vorlagen für seine eigenen musikdramatischen Werken wählte Busoni vorzugsweise Stoffe aus dem Puppenspiel oder der Commedia dell’Arte, so bei *Arlecchino*, *Turandot* (die trotz des chinesischen Sujets auf Carlo Gozzis Drama basiert) und auch bei *Doktor Faust*, der nicht auf Goethes Schauspiel zurückgeht, sondern auf ein älteres Puppenspiel.<sup>369</sup> Igor Strawinsky bezog in seinen Bühnenkompositionen Inspiration aus verwandten Quellen, aus dem Puppenspiel (z.B. *Pétrouchka*) oder dem Märchen (z.B. *Le rossignol*, *Histoire du soldat*). Darüber hinaus wählte er auch Vorlagen aus der Antike (*Oedipus Rex*, *Perséphone*) zur musiktheatralen Ausgestaltung.<sup>370</sup>

Neben alten europäischen Musik- und Theaterformen fanden die Musiker und Theaterschaffenden jener Zeit auf ihrer Suche nach neuen Formen dramatischen Ausdrucks auch Inspiration in der asiatischen, insbesondere

---

<sup>365</sup> Trapp 1978.

<sup>366</sup> Stegmann 1991, S. 36.

<sup>367</sup> Ebd., S. 39.

<sup>368</sup> Busoni 1954, S. 21.

<sup>369</sup> Op de Coul 1986.

<sup>370</sup> Steiert et al. 1997.

der japanischen Kunst.<sup>371</sup> Wenn auch in den konkreten Fällen von Busoni und Strawinsky der Einfluss asiatischer Künste auf ihr Schaffen gering ist<sup>372</sup>, so lässt er sich doch bei anderen maßgeblichen Protagonisten der Episierung des (Musik-)Theaters eindeutiger nachweisen.

Die aufführungspraktischen Einflüsse des Nō auf das französische sowie das deutsche und russische Theater beschreibt Sang-Kyong Lee ausführlich.<sup>373</sup> Darüber hinaus nennt er eine Reihe von Dramatikern, deren Schaffen nachweislich vom Nō beeinflusst ist, darunter Paul Claudel und Bertolt Brecht. Gerade die Auseinandersetzung dieser beiden Schriftsteller mit dem Nō ist für das Musiktheater von Bedeutung, da sowohl Brecht als auch Claudel als Autoren für das Musiktheater tätig waren. So schrieb Brecht etwa zeitgleich zu den Texten für die *Dreigroschenoper* (1928) und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) auch drei Stücke, die auf ein Nō-Drama zurückgehen: die Schulopern *Der Jasager* und *Der Neinsager* (1929/30) sowie das Lehrstück *Die Maßnahme* (1930). Alle drei Werke basieren auf dem ersten Teil des Nō-Dramas *Taniko*.<sup>374</sup> Lee führt zudem an, dass Brecht seine „Theorie der Verfremdungseffekte [...], [die] einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung des epischen Theaters“ geleistet hätten, „aus dem ostasiatischen Theater herleitete“<sup>375</sup>.

Im Fall von Paul Claudel ist der Weg vom Nō zum epischen Musiktheater noch kürzer: Sein stark vom Nō geprägtes<sup>376</sup> Drama *Le livre de Christophe Colomb* (1927) formte er zum Libretto für Darius Milhauds Oper *Christophe Colomb* (1930) um, wobei die zentralen nō-inspirierten Besonderheiten auch im Operntext erhalten blieben. Milhauds *Christophe Colomb* wiederum „knüpft [gattungsgeschichtlich] an zeitgenössische Formen des epischen Musiktheaters an, wie sie etwa Stravinskijs jüngste Schöpfungen – insbesondere sein Opéra-oratorio *Oedipus Rex* (1927) – verkörperten.“<sup>377</sup>

Diese wenigen Beispiele sollen genügen, um zu zeigen, dass die japanische Kultur, unter anderem das Nō, zumindest in Teilen der Künstler-

---

<sup>371</sup> Vgl. Funayama 1986.

<sup>372</sup> Zu Strawinskys *Three Japanese Lyrics*, seiner einzigen nachweislich japanisch inspirierten Komposition vgl. ebd.

<sup>373</sup> Lee 1983.

<sup>374</sup> Ebd., S. 28. Zu Brechts Nō-Rezeption vgl. auch Oba 1984.

<sup>375</sup> Lee 1983, S. 28.

<sup>376</sup> Ebd., S. 124ff.

<sup>377</sup> Döhring 2004, Zitat S. 86.

kreise, die auch das epische (Musik-)Theater aus der Taufe hoben, mit Interesse rezipiert und künstlerisch verarbeitet wurde. Insofern liegen – wie auch im Fall von Paavo Heininens *Silkkirumpu* – künstlerische Auseinandersetzung mit dem Nō und Wesenszüge des epischen Theaters nicht weit voneinander entfernt. Auf welche Weise ein wichtiger Aspekt beider Theaterformen, die episierende Erzählperspektive, in *Silkkirumpu* zum Tragen kommt, soll im Folgenden analysiert werden. Nach der oben stehenden Exkursion zum epischen Musiktheater konzentriert sich der Vergleich im Weiteren wieder auf die Bezugspunkte der Oper zum Nō.

Wie in Kapitel 2 ausgeführt, tragen im Nō zahlreiche Parameter dazu bei, die episierende Erzählperspektive zu manifestieren, darunter die Rolle des *waki* und des Chors sowie die stark ritualisierte Aufführungsweise (Bühne, Musik, Darstellungsweise). Während die Ästhetik der Aufführung gewissermaßen den äußeren Rahmen der Erzählweise darstellt, repräsentieren der *waki* als „Vermittler [...] zwischen Bühnengeschehen und Publikum“<sup>378</sup> und der Chor, der häufig den Text des *shite* singt und das Geschehen mit reflektierenden Passagen durchbricht, die nacherzählende oder berichtende Perspektive innerhalb der Aufführung.

In der Oper realisierte Paavo Heininens diese Perspektive auf andere Art und Weise, als dies im Nō geschieht. So wenden sich Chor oder Protagonisten zu keiner Zeit direkt ans Publikum. Die Perspektive der Nacherzählung liegt in der Oper zum einen in den Interludien und Finalabschnitten begründet, welche die direkte Handlung unterbrechen und eine betrachtende und kommentierende Meta-Ebene etablieren, zum anderen in der Rolle des Orchesters.

Während im Nō die Musik durch ihre Struktur aus feststehenden Patterns, aus deren immer neuen Kombinationen sie sich entwickelt, den Ritualcharakter des Dramas unterstützt, ging Paavo Heininens an die Komposition von *Silkkirumpu* auf eine vollkommen andere Art und Weise heran. Durch ihre Kleinteiligkeit wirkt seine Musik zwar auf den ersten Blick ebenfalls patternartig, doch arbeitet er in diesem Werk prinzipiell nicht mit thematischer Wiederholung. Zudem liegt ein Schwerpunkt der Komposition

---

<sup>378</sup> Lee 1983, S. 106.

auf orchestralen und harmonischen Farben – Parameter, die dem Nō denkbar fern stehen. Heininen vergleicht die Rolle des Orchesters in seiner Oper mit der eines Kameramanns im Film, der bestimmt, was der Zuschauer sehen darf und aus welcher Distanz, und der durch die Art der Betrachtung oder Bildgestaltung auch eine Meinung oder Wertung zu dem Geschehen zum Ausdruck bringt und diese dem Zuschauer suggeriert.<sup>379</sup> Ein Beispiel hierfür ist der Wechsel zwischen den *Rite di battuta* und den *Ore e giorni* in der Trommelszene. Hier lenkt das Orchester – durchaus vergleichbar mit Filmschnitten – den Blick des Zuschauers abwechselnd auf die verschiedenen Zeitwahrnehmungen des Gärtners (s. Kapitel 3.3.2.6). Ein weiteres Beispiel ist das zweite Interludium, in dem Chor und Orchester – insbesondere in XII b – durch den sarkastischen Tonfall eine klare Wertung abgeben, die wiederum die Sichtweise des Publikums in eine bestimmte Richtung steuert. In der musikalischen Analyse finden sich zahlreiche weitere Beispiele dafür, wie das Orchester den Blick des Zuschauers auf die Situation beeinflusst und so die Rolle eines Erzählers einnimmt. Heininen selbst ließ sich für diese Art der Orchesterverwendung und die Kunst, durch Perspektivwechsel und klanglichen Kommentar die Sichtweise des Publikums zu lenken, von den Filmen und der Kameraführung Alfred Hitchcocks und François Truffauts inspirieren.<sup>380</sup> So gelang es ihm, die spezifische Erzählweise des Nō in seiner Oper zu realisieren, ohne dabei auf schlichte Imitation des ersteren zurückzugreifen. Vielmehr entstand die Besonderheit seiner Oper daraus, dass er einzelne Charakteristika des Nō mit zeitgenössischen künstlerischen Verfahren zum Ausdruck brachte, wodurch ihm eine Neuinterpretation des Nō mit den Mitteln des modernen Musiktheaters gelang.

### 3.3.3.2 Allgemeingültigkeit

Ein weiterer zentraler Charakterzug des Nō ist die Allgemeingültigkeit, welche die Inhalte der Nō-Dramen stets beanspruchen. Zwar war eine Nō-Aufführung in erster Linie zur Unterhaltung und nicht zur moralischen Belehrung des Publikums gedacht, doch kann man davon ausgehen, dass das Ziel, den Zuschauer emotional zu berühren, wie Zeami selbst es be-

---

<sup>379</sup> Gespräch mit Paavo Heininen, 7. Dezember 2007 in Järvenpää.

<sup>380</sup> Gespräch mit Paavo Heininen, 7. Dezember 2007 in Järvenpää.

schreibt<sup>381</sup>, auch dazu dienen sollte, ihn moralisch zu bilden. Nicht umsonst basiert der Inhalt einer großen Zahl von Nō-Dramen auf buddhistischer Lehre und zeigt, wie ein Geist von Emotionen an die Erde gefesselt und schließlich erlöst wird. Im Fall von *Aya no tsuzumi* fehlt der versöhnliche Schluss; dennoch wird im Stück deutlich gemacht, dass die Besessenheit des Gärtners, erst von Liebe, dann von Hass, ihn körperlich und seelisch ins Verderben gestürzt hat.

Ein sichtbares Kennzeichen des Anspruchs auf Allgemeingültigkeit, den das Nō vertritt, ist die Tatsache, dass im Mittelpunkt der Handlung stets nur der emotionale Zustand einer bestimmten Person – des *shite* – steht. Der Inhalt von *Aya no tsuzumi* weicht diesbezüglich insofern von der Norm ab, als das Grundgefühl der enttäuschten oder unglücklichen Liebe sich zwar nicht ändert, die seelische Verfasstheit des Gärtners sich jedoch durch den Betrug der Prinzessin von schmerzlicher Resignation zu verzehrendem Hass wandelt – ein emotionaler Umschwung, wie er in Nō-Dramen selten anzutreffen ist.

Auch Paavo Heininen gab seiner Oper eine allgemeingültige Aussage, die allerdings anders gelagert ist als in *Aya no tsuzumi*. Ins Zentrum stellte der Komponist die Aussage: „So hätte es nicht passieren müssen“<sup>382</sup>, die durch das kommentierende Orchester ebenso unterstrichen wird wie durch das Sextett (bzw. Septett, s.o.) „Erinnerung an eine Zukunft, die nicht gewesen ist“ (XVIII b). Diese Möglichkeit eines guten Endes, die der Komponist tatsächlich als alternativen, positiven Schluss der Oper verstanden haben möchte<sup>383</sup>, verleiht der Handlung der Oper bereits ein Stück Allgemeingültigkeit. Dazu gehört auch – wie im Nō –, dass die Figuren als Individuen nicht in Erscheinung treten. Schon die Tatsache, dass sie keine Namen haben, sondern nur Funktionsträger (der Gärtner, die Prinzessin etc.) sind, steht ihrer Wahrnehmung als individuelle Persönlichkeiten im Wege; ebenso, dass – wie im Nō – auf eine Beschreibung ihrer psychologischen Motivation vollständig verzichtet wird. Sie haben weder eine Geschichte noch eine erkennbare Persönlichkeit. In seiner Einführung zur Premiere der Oper verwies Heininen auch selbst auf den überindividuellen Charakter seiner Protagonis-

---

<sup>381</sup> Benl (Hg.) 1986, S. 110ff.

<sup>382</sup> Landefort 1984, Zitat S. 17.

<sup>383</sup> Gespräch mit Paavo Heininen, 7. Dezember 2007 in Järvenpää.

ten: „Sein Gärtner ist eigentlich ein Philosoph, der Garten ist der Garten Voltaires. Die Prinzessin [...] ist das Urfeuer, das die Energie und Liebe entzündet [...]“<sup>384</sup>

Zur Entindividualisierung der Charaktere trägt auch die Überhöhung ihrer Sprache bei. Schon das Original-Nō, an das sich Paavo Heininen sehr eng hielt, ist in einer stilisierten Kunstsprache verfasst. Zudem hatte Eeva-Liisa Manner den Libretto-Entwurf nicht nur ins Finnische, sondern auch in eine kunstvolle Lyrik übersetzt (s. Kapitel 3.1), die einen ähnlich überpersönlichen Effekt erzielt wie die Sprache des Nō.

Innerhalb des Stücks trägt zum einen der erzählerische Rahmen – vor allem das erste Interludium mit seinen allgemeinen Betrachtungen zur Liebe – dazu bei, dem Stück eine allgemeingültige Dimension zu geben. Doch auch innerhalb der Bühnenhandlung unterstreicht, neben der Entindividualisierung der Personen, der vielfach ritualhaft anmutende Handlungsverlauf den Eindruck von Allgemeingültigkeit – auch dies eine Gemeinsamkeit mit dem Nō.<sup>385</sup> So etablieren der Höfling ebenso wie die Dämonen eine von Zeremoniell geprägte Welt (s.o.). Und auch die Trommelszene hat mit ihren immergleichen Abläufen durchaus Ritualcharakter; nicht umsonst heißen die musikalischen Abschnitte, in denen der Gärtner die Trommel schlägt, *Rito di battuta*.

Im Vorwort zum Klavierauszug der Oper setzt Paavo Heininen die Geschichte von *Silkkirumpu* in Bezug zu zahlreichen schon vergangenen oder noch kommenden Geschehnissen: „[Durch die Textbearbeitung] sieht man die Mannigfaltigkeit der Bedeutung [in der Handlung der Oper] – Aarre Merikantos Geschichte, Nixons und Andropows Geschichte.“<sup>386</sup> In Bezug auf seinen früheren Kompositionslehrer Aarre Merikanto (1893-1958) meint Heininen dessen Scheitern am Musikgeschmack seiner Zeit, der die moderne Kompositionsweise Merikantos ablehnte, so dass einige Werke – wie seine Oper *Juha*, die heute zu den bedeutendsten finnischen Musikdramen gehört – zu Lebzeiten des Komponisten nicht aufgeführt wurden (s. Kapitel 1). Den Bezug zu *Silkkirumpu* sieht Heininen hier in Merikantos Talent, einer

---

<sup>384</sup> Räsänen 1984.

<sup>385</sup> Wie Joëlle Mezza in Bezug auf Yukio Mishimas *Moderne Nō* bemerkte, sind ritualhafte Handlungen prägende Charakteristika des Nō (Mezza 2000).

<sup>386</sup> Heininen o.J. b, keine Seitenangabe.

Chance, die sich schließlich dennoch zum Schlechten wendete: Aufgrund des Mangels an Anerkennung, der ihm zuteil wurde, zerstörte Merikanto eine Reihe seiner Partituren. In die gleiche Richtung zielt Heininens Bezugnahme auf den von 1969 bis 1974 amtierenden amerikanischen Präsidenten Richard Nixon (1913-1994) und auf Juri Wladimirowitsch Andropow (1914-1984), der – nachzulesen im Brockhaus (Ausgabe 2006, Bd. 2, S. 37) – von 1982 bis zu seinem Tod Generalsekretär des Zentralkomitees der KPdSU und ab 1983 zudem sowjetisches Staatsoberhaupt war. Beide Politiker strebten wichtige Veränderungen an – Nixon im Verhältnis zu China (Heininen sieht darin ein Versprechen einer anderen, friedlicheren Art des globalen Zusammenlebens); Andropow innerhalb der Sowjetunion, deren Sozialismus er reformieren wollte –, und beide scheiterten letztlich mit ihren Bemühungen. Im Fall von Merikanto sieht Heininen zudem eine positive Parallele zu *Silkkirumpu*: Wie der Gärtner und die Prinzessin zumindest in dem Alternativschluss XVIII b zusammenfinden, so gab es auch für Aarre Merikanto durch die heutige Anerkennung seiner Werke und durch Heininens Rekonstruktion einiger seiner Partituren zumindest nach seinem Tod ein ‚glückliches Ende‘.<sup>387</sup>

Auch an anderer Stelle, wieder im Vorwort zum Klavierauszug, bezieht sich Paavo Heininen auf die Allgemeingültigkeit der Handlung seiner Oper, wenn er beispielsweise in Bezug auf den Schluss schreibt: „Die Peitsche [des Dämons, der die Prinzessin schlägt, JWK] schweift in solch weitem Bogen, dass sie auch andere berührt, auch die Prinzessin ist nicht einzeln, sondern vervielfältigt, und die hoffnungslose Lage betrifft die ganze Welt.“<sup>388</sup> Weiter unten heißt es: „[...] danach [nach XVIII b, dem Alternativschluss, JWK] ist nur das Pandämonium, ein Bild einer vergifteten Erde. Ist der Widerspruch einmal ins System gelangt, kann keine Lösung mehr die richtige sein [...]“.<sup>389</sup> Durch diese Aussagen des Komponisten wird noch einmal deutlich, dass er die Handlung allgemeingültig verstanden haben will – das Ende ist nicht allein für den Gärtner und die Prinzessin tragisch, sondern die Erde ist „vergiftet“, der Fehler ist im „System“.

---

<sup>387</sup> All diese Querbezüge finden sich im Vorwort zum Klavierauszug, die detaillierte Interpretation geschah im Gespräch mit dem Komponisten am 7. Dezember 2007 in Järvenpää.

<sup>388</sup> Heininen o.J. b, keine Seitenangabe.

<sup>389</sup> Ebd.

Paavo Heininen selbst bezeichnet seine Oper als „Moralität“<sup>390</sup> und gibt so bereits einen Hinweis, wie er ihre Aussage verstanden haben will. Folgende Definition findet sich für den Begriff im Brockhaus (Ausgabe 2006, Bd. 18, S. 795):

„ab dem 14./15. Jh. in Frankreich und England, später auch in den Niederlanden und Deutschland verbreitete Form eines allegorischen Schauspiels, das im Unterschied zum geistlichen Spiel des Mittelalters nicht biblische oder Legendenstoffe, sondern abstrakte Begriffe und Eigenschaften (Tugenden und Laster, Leben und Tod u.ä.) personifiziert darstellte und allegorisierte.“

Dabei beschreitet der Komponist einen Mittelweg zwischen dem Nō und der Moralität: Auf der einen Seite sind die Personen der Handlung typisierte Menschen, repräsentieren also nicht im Sinne der Moralität nur bestimmte Eigenschaften. Auf der anderen Seite steht die Darstellung reiner Emotion zwar weiterhin durchaus im Mittelpunkt der Handlung; dennoch macht Heininen die emotionale Entwicklung des Gärtners von der Hoffnung bis hin zur Verzweiflung erkennbar und bringt ihn als Figur so seinem Publikum näher – ohne allerdings eine psychologische Motivation für sein Handeln beizubringen, wie es im europäischen Drama typisch wäre. Durch die Akzentverschiebung weg von der reinen Darstellung der Emotionen hin zu einer gewissen, immer noch typisierten, inneren Entwicklung sowie durch die Formulierung eines moralischen Anliegens nicht als Lehre sondern als optimistische Botschaft („Es hätte auch anders sein können“) verbindet Heininen geschickt die europäische Idee der Moralität mit einer zentralen Eigenschaft des Nō.

### 3.3.3.3 Zeitstruktur

Die besondere Zeitstruktur des Nō und die verschiedenen Arten der Zeitbehandlung in dieser Theaterform (s. Kapitel 2) hängen eng mit deren Erzählperspektive zusammen: „[...] in Noh the scene is set with words and the story developed through narration.“<sup>391</sup> Insofern verwundert es nicht, dass die Oper *Silkkirumpu*, deren Erzählweise mit der des Nō eng verbunden ist, auch in der Zeitbehandlung Gemeinsamkeiten mit dem Nō aufweist. Da die zeitlichen Besonderheiten des Nō in einigen Fällen auch mit dem – im Nō in der Regel immer dem gleichen Schema folgenden – Aufbau der Stücke

---

<sup>390</sup> Heininen o.J. b, keine Seitenangabe.

<sup>391</sup> Komparu 1983, S. 81.

zusammenhängen, sollen hier zunächst der Aufbau von *Aya no tsuzumi* und *Silkkirumpu* einander vergleichend gegenübergestellt werden.

Durch die große Nähe, die Paavo Heininen mit seinem Libretto zum Original bewahrte, ist die Stückstruktur – die Zweiteiligkeit<sup>392</sup>, bei der jeder der Teile in wiederum fünf Teile untergliedert werden kann – im Großen und Ganzen die gleiche wie im Nō, wie aus der tabellarischen Gegenüberstellung hervorgeht. Die Buchstaben in der linken Spalte bezeichnen die Unterabschnitte des Nō wie in Kapitel 2 beschrieben, die römischen Ziffern in der rechten die musikalischen Nummern der Oper.

<i>Aya no tsuzumi</i>	<i>Silkkirumpu</i>
A	I, II
B	III
—	IV
C	V
D	VI-X
E	XI
( <i>ai</i> , kommt auch nicht in jeder Version von <i>Aya no tsuzumi</i> vor)	— (XII)
—	XIII
A'	XIV, XV
B'	XVI
—	—
D'	XVII
E'	XVIII

Aus dieser Gegenüberstellung wird ersichtlich, dass die Abschnitte des Nō und der Oper sich prinzipiell entsprechen. Einzig das Interludium IV der Oper hat keine Parallele im Nō, obwohl es sich aus Texten zusammensetzt, die dem Nō entstammen (s. Kapitel 3.2). Der *ai*-Abschnitt des Nō kommt nicht in allen Versionen des Dramas vor: In der Übersetzung des Dramas von Nalle Valtiala, die dem Libretto zugrunde liegt, nicht; ebenso wenig in einem der Verfasserin vorliegenden Aufführungsmitschnitt.<sup>393</sup> Sofern der *ai* vorkommt, würde er funktional wohl dem zweiten Interludium der Oper entsprechen, das ebenfalls den Zeitabschnitt zwischen erstem und zweitem

<sup>392</sup> Tomi Mäkelä spricht von Dreiteiligkeit sowohl im Fall des Nō als auch im Fall von *Silkkirumpu* (Mäkelä 2002). Möglicherweise bezieht er sich damit auf die *Jo-Ha-Kyu*-Struktur des Nō, die man auf *Silkkirumpu* (mit den drei ‚Akten‘) übertragen kann. Da in der Nō-Literatur aber in der Regel von einer Zweiteiligkeit der Stücke die Rede ist (u.a. Komparu 1983, Lee 1983, Tamba 1974, Ortolani 1990), gehe ich in meinen weiteren Betrachtungen ebenfalls von einer zweiteiligen Stückstruktur aus. Zu den unterschiedlichen Meinungen bei den Binnenunterteilung von Nō-Dramen vgl. Zobel 1987.

<sup>393</sup> *Aya no tsuzumi*, [Mitschnitt einer Aufführung der Hōshō-Schule, gesendet von NHK, Ort und Datum der Aufnahme sind unbekannt, ebenso das Datum der Ausstrahlung].

Teil füllt. Inhaltlich jedoch sind der *ai* und das zweite Interludium der Oper ganz unterschiedlich. Während ersterer lediglich noch einmal die Geschehnisse des ersten Teils rekapituliert, zeigt letzteres mit der Verwandlung des Gärtners ein Geschehen (oder macht es zumindest hörbar), das sich im Nō unkommentiert vollzieht und erst mit dem Auftritt des Dämons (Oper: Nummer XVI) ersichtlich wird. Der Abschnitt C' schließlich, in dem *waki* und *shite* (in der Oper wären es Höfling und Gärtner) erneut miteinander sprechen, fehlt in beiden Fällen.

Die Gleichheit der Gesamtstruktur beider Stücke wirkt sich auch auf die Zeitstruktur aus, insbesondere was die Übergänge zwischen einzelnen Abschnitten und die Behandlung von Ortswechseln und Zeitsprüngen innerhalb der Handlung angeht. Von den fünf besonderen Arten der Zeitbehandlung, die dem Nō eigentümlich sind (s. Kapitel 2.3.1), kommen in *Aya no tsuzumi* vier zur Anwendung: *condensed time*, *slippage of time*, *reversed time* und *split time* (s. Kapitel 2.5).

In der Oper lässt sich *slippage of time* ebenfalls an mehreren Stellen nachweisen. Am augenfälligsten wendete Heininen diese Methode der Zeitbehandlung rund um die beiden Interludien an. Vor dem ersten Interludium steht die Nummer III, in welcher der Gärtner sich in die Prinzessin verliebt, danach (Nummer V) überbringt ihm der Höfling bereits die Botschaft der Prinzessin und fordert ihn auf, die Trommel zu schlagen. Zwischen diesen beiden Teilen der Handlung muss Zeit vergangen sein, die aber nicht erwähnt wurde; in *Aya no tsuzumi* geschieht an dieser Stelle das Gleiche (s. Kapitel 2.5). Zudem kann man davon ausgehen, dass die Nummer V sich an einem anderen Ort abspielt als die Nummer III, denn im Nō lässt der Höfling den Gärtner zu sich kommen und besucht ihn nicht etwa im Garten. Schließlich erteilt er dem Gärtner in der Nummer V den Auftrag, in den Garten zu gehen – die beiden können sich also nicht bereits dort befinden. Der einzige Unterschied zwischen Oper und Nō hinsichtlich der Zeit- und Ortsbehandlung ist der, dass Heininen zwischen diesen beiden Abschnitten das Interludium einfügte, das sich auf einer anderen Ebene abspielt – gewissermaßen auf einer reflektierenden Meta-Ebene. So werden das dem europäischen Zuschauer ungewohnte Verfahren des *slippage of time* sowie der kommentarlose Ortswechsel durch das Einfügen eines Zwischenteils abgemildert, zu-

gleich jedoch unverändert beibehalten, da das Interludium Nummer IV nicht dem zeitlichen Ablauf der Bühnenhandlung folgt. Durch diesen Kunstgriff verbindet Heininen in seiner Oper die Erzählweise mit der Zeitstruktur. Er ruft dem Publikum durch das Interludium in Erinnerung, dass es sich bei der Handlung um eine Nacherzählung handelt und macht ihm so die Sprünge in Zeit und Ort plausibel.

Auch das zweite Interludium Nummer XII bewegt sich auf einer anderen erzählerischen Ebene als die Bühnenhandlung (s.o.). Dennoch erfüllt es eine andere Funktion als die Nummer IV, da es zum einen, wenn auch sarkastisch kommentierend, Ertrinken und Verwandlung des Gärtners hörbar macht. Zum anderen leitet Paavo Heininen vom Interludium bruchlos in das Terzett Nummer XIII über<sup>394</sup>, das mit dem Auftritt der Dämonen wieder der Bühnenhandlung zugehört. Dies geschieht im Text, wenn ab T. 1144 die Bassstimmen des Chors mit dem wiederholt gesungenen Wort „Kuule“ („Höre“) auf den Text der Nummer XIII vorausweisen.<sup>395</sup> Und auch die Musik nähert sich am Ende der Nummer XII b mit Posaunenglissandi (z.B. T. 1141, 1145 oder 1148) und dem Einsatz beispielsweise von Horn und Pauke (z.B. T. 1148) bereits der in der Nummer XIII vorherrschenden Klangwelt an. Der hier eindeutiger nachvollziehbare Zeitsprung entspricht allerdings ebenfalls der Vorlage: Da sich an dieser Stelle der Bühnenhandlung der Wechsel vom ersten zum zweiten Teil des Nō vollzieht, wird durch eine längere Pause oder den *ai*-Abschnitt ebenfalls eine klare Zäsur gesetzt, welche den zeitlichen Abstand zwischen dem Tod des Gärtners und seiner Wiederkehr als Dämon verdeutlicht.

In weniger abgemilderter Form als rund um die Interludien geschieht *slippage of time* kurz nach dem Erscheinen des Dämons ein weiteres Mal – diesmal exakt parallel zu der gleichen Stelle im Nō. Im Palast sprechen die Höflinge und Hofdamen ihre Warnung an die Prinzessin aus, während sie mit ihrer Antwort deutlich macht, dass sie sich bereits am See befindet: „Hört, Leute, hört! Im Geräusch der Wellen am Ufer höre ich den Klang der Trom-

---

<sup>394</sup> Tomi Mäkelä spricht davon, dass die Dämonen „während der *Ballata* (Nr. 12) durch [den Chor] gewissermaßen ‚geboren‘ werden. (Mäkelä 2002, S. 322). Dadurch, dass die Dämonen sich so aus dem eben noch kommentierenden Chor herauslösen, deutet sich hier schon die Auflösung der Grenze zwischen Bühnenhandlung und nacherzählender Ebene an, die sich im Finale dann sukzessive vollzieht.

<sup>395</sup> s. Libretto, Anhang S. XIX/XX.

mel.<sup>396</sup> Das Gleiche geschah zu Beginn der Oper, zwischen den Nummern V und VI a, wenn die Zeit, die der Gärtner braucht, um zur Trommel zu gehen, einfach ‚verschwindet‘.

*Reversed time* und *split time* spielen in der Oper ebenfalls eine Rolle, entsprechend den Stellen, an denen sie auch im Nō zum Einsatz kommen. *Split time* setzt beim Auftritt der besessenen Prinzessin in der Nummer XV ein. In ihr existiert nun – zusätzlich zu ihrer persönlichen Zeit, die in der Gegenwart abläuft – die Zeit des Dämons, der ja tot ist und dessen Zeit somit nur noch in der Vergangenheit existiert. Mit dem Auftritt des Dämons in der Nummer XVI wird *split time* dann durch *reversed time* ersetzt: Auf der Bühne laufen die gegenwärtige Bühnenzeit und die vergangene Zeit des Dämons nebeneinander her und kehren so die Chronologie des Zeitverlaufs um. Nun, da sich der Dämon selbst auf der Bühne befindet, ist die Prinzessin nicht mehr seelisch von ihm besessen, so dass sie auch wieder zusammenhängender spricht („Was habe ich getan [...]“<sup>397</sup>). In beiden genannten Fällen ist das Geschehen auch für europäisches Publikum nachvollziehbar (ohne dass ein Bewusstsein für die zeitliche Besonderheit vorhanden sein muss), und es war von der Seite des Komponisten keine Adaption nötig.

Die vielschichtigste Anpassung der Zeitbehandlung des Nō an seine Oper und das Verständnis seines Publikums unternahm Heinen in der Trommelszene (Nummern VI bis X). Durch die erwähnte Eigenheit des Nō, dass es dort primär um die allgemeingültige Darstellung einer bestimmten Emotion geht, lässt sich in *Aya no tsuzumi* in der Trommelszene kein zeitlicher Ablauf feststellen. Im Nō hat der Gärtner (*shite*) wie in der Oper für seine Trommelversuche eine lange Solo-Szene, die allerdings deutlich anders strukturiert ist. Bevor er auf die Trommel schlägt, hält er im Wechsel mit dem Chor einen langen Monolog, in dem er sich als schlafend, also quasi außerhalb der Zeit stehend, definiert.<sup>398</sup> Anschließend deutet er auf der Bühne nur einmal den Schlag auf die Trommel an. Die Tatsache, dass sie nicht tönt, verändert seinen Tonfall von der resignierten Traurigkeit zuvor („Seht hier die

---

<sup>396</sup> s. Libretto, Anhang S. XX.

<sup>397</sup> Ebd., Anhang S. XXII.

<sup>398</sup> „Die Erde zieht mich an sich, dennoch kann ich nicht erwachen aus diesem Herbst der Liebe“, s. Nō, Anhang S. XV.

Male, Zeichen einer hoffnungslosen Liebe, die alle Welt lesen kann.“<sup>399</sup>) zu größerer Verzweiflung („Ich allein, von allen Liebenden, bin verlassen, untröstlich.“<sup>400</sup>). Auch konkretisiert sich die Zeitwahrnehmung des Gärtners insofern, als er ihr Verstreichen nun explizit benennt – „Tage und Stunden vergehen“<sup>401</sup> – und wohl auch empfindet. Dennoch bleibt unklar, wie viel Zeit genau vergeht. Möglich wäre auch, dass die „Tage und Stunden“ nur dem entsprechen, wie der Gärtner subjektiv das Vergehen der Zeit einschätzt. Im Nō spielt es keine Rolle, ob der Gärtner die Trommel nur einmal schlägt oder sich wochenlang daran versucht, ihr einen Ton zu entlocken. Zentral ist sein Gefühl, das in langen Monologen und szenisch auch durch Tanz zum Ausdruck kommt.

Paavo Heininen passte in der Trommelszene von *Silkkirumpu* den Zeitverlauf so an die Gewohnheiten seines Zielpublikums an, dass die allmähliche innere Entwicklung des Gärtners während der vielen Trommelversuche deutlich wird. Insofern ist der zeitliche Ablauf der Szene linear in dem Sinne, dass die Entwicklung chronologisch erzählt wird. Wie im Nō ist jedoch in der Oper die Frage, wie viel Zeit tatsächlich vergeht oder wie lange bzw. wie oft der Gärtner versucht, die Trommel zu schlagen, ohne Bedeutung. Entscheidend ist hier wie dort die subjektive Zeitempfindung des Gärtners.

Das Schlagen der Trommel selbst steht in *Silkkirumpu* wesentlich mehr im Vordergrund als in *Aya no tsuzumi*. Das hat in erster Linie musikalische Gründe, da der Rhythmus des stummen Trommelns, als Tanz, als konzertierendes Element, zuerst die Phantasie des Komponisten entzündete. Zugleich jedoch spielt die Tätigkeit des Trommelschlagens im Text des Gärtners mit dem Fortschreiten der Szene immer weniger eine Rolle. In den Fokus rückt das Leid an seiner unerfüllten Liebe und so wiederum das emotional Allgemeingültige, das sich von der konkreten Situation, aus der es entstanden ist, emanzipiert.

Die musikalische Anlage der Szene unterstützt diese Wahrnehmung dadurch, dass sie sich vollständig auf die subjektiven Empfindungen des Gärtners konzentriert. Durch die Auffaltung in verschiedene zeitliche Ebenen

---

<sup>399</sup> s. Nō, Anhang S. XVI.

<sup>400</sup> Ebd., Anhang S. XVIII.

<sup>401</sup> Ebd.

wird der lineare Ablauf der Bühnenzeit wieder in Frage gestellt oder doch zumindest in den Hintergrund gerückt – denn wenn es sich bei dem, was man hört und sieht, um die rein innere Wahrnehmung des Protagonisten handelt, ist nicht feststellbar, wie viel Bühnenzeit tatsächlich vergeht. Das heißt, obwohl wir in der Trommelszene Zeugen der linearen und konsequenten inneren Entwicklung des Gärtners werden, bleibt hier – wie im Nō – unklar und auch ohne Bedeutung, wie viel Zeit real vergeht. Man könnte sogar so weit gehen, das Prinzip, dem Heininen in der Trommelszene durch den Wechsel zwischen *Rite di battuta* und *Ore e giorni* folgt, mit dem der *vanishing time* im Nō, wie Komparu sie beschreibt<sup>402</sup>, zu vergleichen: Im Nō spricht oft der *waki* (Nebendarsteller) im ersten Abschnitt des Stücks mit dem *shite*, der dann seine Identität als Geist einer verstorbenen Person preisgibt und verschwindet. Daraufhin ‚verschwindet‘ auch die Zeit, die dieses Gespräch gedauert hat, und der *waki* erkennt, dass er nur einen Tagtraum erlebt hat. Er bewertet also die vergangene Zeit rückblickend um. Und auch der Zeitverlauf der Trommelszene in *Silkkirumpu* wird durch den Wechsel zwischen *Rite di battuta* und *Ore e giorni* immer wieder umbewertet. Die *Rite di battuta* erscheinen als ein Stehenbleiben der Zeit, während die *Ore e giorni* auf ihr rasend schnelles Vergehen hinzuweisen scheinen. So verschwindet die eine Zeitempfindung, um einer anderen Platz zu machen, was in der Oper zwei Auswirkungen hat: Zum einen macht das Verfahren die innere Verwirrung und Verstörtheit des Gärtners offensichtlich, der sich selbst nicht mehr sicher ist, wie viel Zeit noch vergeht. Zugleich wird auch der Zuhörer verunsichert, der ebenfalls keinen Anhaltspunkt mehr hat, das Vergehen der Zeit rational mitzuvollziehen. So gerät er vielleicht in einen ähnlich ‚zeitlosen‘ Zustand wie der Gärtner. Da zugleich das äußere Bühnengeschehen auf ein Minimum reduziert ist (das Trommelschlagen des Gärtners), hat der Zuschauer hier viel Freiraum, seinen Gedanken, Gefühlen, Assoziationen freien Lauf zu lassen. Das wiederum wäre genau die Haltung, die im Nō angestrebt wird.<sup>403</sup>

---

<sup>402</sup> Komparu 1983, S. 85f.

<sup>403</sup> Kunio Komparu schreibt dazu: „[...] the viewer participates in the creation of the play by individual free association and brings to life internally a drama based on individual experience filtered through the emotions of the protagonist. The shared dramatic experience [...] is not the viewer’s adjustment of himself to the protagonist on stage but rather his

In Bezug auf die Zeitstruktur soll hier auch der tableauartige Schluss der Oper erwähnt werden: Nach dem Tod der Prinzessin (am Ende von XVII) bleibt die Zeit stehen, und in den vier somit ‚zeitlosen‘ Teilen des Finales präsentiert Paavo Heininen vier Szenarien nacheinander, die eigentlich gleichzeitig geschehen (s.o.). Im Nō gibt es zwar nicht diese Art von alternativen Schlüssen, doch die quasi statische Zeit und das Tableauartige spielen auch hier eine große Rolle, beispielsweise wenn am Ende von *Aya no tsuzumi* nur noch der Chor singt:

„Der Hammer schlug wie die Wellen den Strand,  
das Eis der Küsten im Osten.  
Wind heult, Regen fällt  
auf den roten Lotus, den kleinen und den großen.  
Das Haar steht mir zu Berge.  
,Der Fisch, der den Wasserfall hinaufspringt,  
verwandelt sich in eine giftige Schlange.'  
Ich habe gelehrt, sie zu erkennen:  
Solche sind die Dämonen im Reich der Nacht.“<sup>404</sup>

Diese wieder über der Handlung stehende Erzählperspektive, die nun schon allgemeine Betrachtungen – „Ich habe gelehrt, sie zu erkennen“ – anstellt, vermittelt den Eindruck, dass ein Erzähler hier zum Schluss seiner Geschichte kommt. Er zieht die Moral, führt also die Zuhörer schon in die Realität zurück, bevor er noch einmal innerhalb der Geschichte den dramatischen Schlusspunkt setzt: „Verhasste Frau, verhasste“, rief er und sank wieder in den Mahlstrom der Begierde.“<sup>405</sup> Heininen wiederum präsentiert durch das aufgefächerte Finale seine zwei Alternativschlüsse und kommt so kurz vor dem infernalischen Ende (XVIII d) ebenfalls zum moralischen Fazit seiner Erzählung, welches das quasi eingefrorene Tableau von außen kommentiert. Wie im Nō steht so auch in der Oper die besondere Zeitbehandlung in direktem Zusammenhang mit der Perspektive der Nacherzählung.

Wie die vorangegangene Untersuchung zeigt, hat Paavo Heininen in *Silkkirumpu* in vieler Hinsicht die Zeitstruktur des Nō übernommen, zugleich jedoch setzte er gegenüber dem Nō eigene Akzente. In der Trommelszene verfährt er sogar in einer Weise mit der Zeit, die möglicherweise einem europäisch geprägten Publikum das Rezeptionsgefühl des Nō als Ganzes

---

creation of a separate personal drama by sharing the play with the performer.” (Komparu 1983, S. 18.)

<sup>404</sup> s. Nō, Anhang S. XXII/III.

<sup>405</sup> Ebd., Anhang S. XXIII.

vermitteln kann. So gelang es ihm, eine in vieler Hinsicht ‚opernunübliche‘ Oper zu komponieren, ohne sich dabei mit einer schlichten Imitation der Eigenheiten des Nō zu begnügen. Neben der Trommelszene mit ihrer besonderen zeitlichen Gestaltung fallen in dieser Hinsicht besonders die subtilen Wechsel der erzählerischen Ebene rund um die Interludien und im Finale auf. Auf diese Weise verband Heininen wiederum Nō-typisches und Operntypisches in der Art, dass ein ganz neuer, eigener musiktheatraler Weg sich eröffnete.

### 3.3.4 Fazit: Die Musik von *Silkkirumpu*

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Musik von Paavo Heininens Oper *Silkkirumpu*, stilistisch und kompositionstechnisch betrachtet, klar die Handschrift des Komponisten trägt und in die Gesamtentwicklung seines Schaffens logisch eingeordnet werden kann. Er unternahm nicht den Versuch, den besonderen Klang der Nō-Musik zu imitieren oder ihre Struktur – die immer neue Kombination einer begrenzten Zahl von Patterns – nachzuahmen. Im Gegenteil verweist er eindeutig auf den athematischen Charakter der Musik: „Immer, überall genau, was dort, in jenem Moment, sein muss, um nie wiederzukommen.“<sup>406</sup> Dass die Musik von *Silkkirumpu* ihren Schwerpunkt mehr auf dem Rhythmus als auf der Melodie hat, ist ein Charakteristikum, das ebenso in anderen Werken des Komponisten zum Tragen kommt.

Die besondere Bedeutung der Komposition entsteht zu einem Teil aus ihrem zeitlichen Kontext. Während die finnische Oper in den 1970er Jahren noch ganz der Nationalromantik oder bestenfalls einer ‚gut anhörbaren‘ freien Atonalität verpflichtet war, steht Paavo Heininen mit seinem klar konstruierten, anspruchsvollen und klanglich komplexen Werk der experimentierfreudigen Opernszene Mitteleuropas nahe (s. Kapitel 3.5). Musikalisch befindet sich das Werk somit europäisch gesehen auf der Höhe der Zeit, während es für finnische Verhältnisse ausgesprochen progressiv war. Auf der musikdramaturgischen Ebene wiederum weisen die besondere Zeitstruktur der Hand-

---

<sup>406</sup> E-Mail von Paavo Heininen, 24. März 2011.

lung, die erzählerische Perspektive und die generalisierte Aussage der Oper deutlich auf die Nō-Wurzeln der dramatischen Vorlage hin.

### **3.4 Die Uraufführungs-Inszenierung von *Silkkirumpu***

Schon der Untertitel von Paavo Heininens *Silkkirumpu* – „Konzert für Sänger, Darsteller, Worte, Bilder, Bewegungen...“ – weist auf die zentrale Bedeutung hin, die der Komponist der szenischen Umsetzung der Oper beimaß. Erst in der Aufführung kann ein Zuschauer das Werk in all seinen Facetten erfassen. Um dieser der Musik nur wenig nachgeordneten optischen Komponente Rechnung zu tragen, soll eine ausführliche Besprechung der Uraufführungs- (und bislang einzigen) Inszenierung von *Silkkirumpu* im Rahmen dieser Arbeit nicht fehlen. Dabei werden zuerst die an der Inszenierung beteiligten Künstler vorgestellt, danach erfolgt eine detaillierte Beschreibung der Inszenierung. Abschließend wird die Frage erörtert, ob die bildliche Umsetzung der aus dem Nō übernommenen Merkmale von *Silkkirumpu* – namentlich die Erzählperspektive, Allgemeingültigkeit und Zeitstruktur – diese dem Publikum in ihrer Besonderheit verstehbar macht. Eine kurze Beschreibung der Rezeption der Oper unter Hinzuziehung ausgewählter Pressestimmen schließt das Kapitel ab.

#### 3.4.1 Umstände und Beteiligte

Die Uraufführung der Oper *Silkkirumpu* fand am 5. April 1984 in der Finnischen Nationaloper in Helsinki unter dem Dirigat von Ulf Söderblom statt. Regie führte Lisbeth Landefort, Bühne und Kostüme gestaltete Oiva Toikka, für die Choreographie zeichnete Aku Ahjolinna verantwortlich.<sup>407</sup>

Lisbeth Landefort, geboren 1925, flüchtete 1938 aus ihrer Heimatstadt Wien nach Finnland. Dort ging sie auf eine schwedische Schule, studierte dann in Helsinki Flöte, Geige, Klavier und Gesang und ging auf die Schwe-

---

<sup>407</sup> Soweit nicht anders ausgewiesen, stammen die Informationen im Folgenden aus den Gesprächen mit Lisbeth Landefort, Aku Ahjolinna und Oiva Toikka am 8. und 9. Dezember 2007 in Helsinki.

dische Theaterschule. Nach einer langjährigen Karriere als Bühnendarstellerin in vielen europäischen Ländern bekam sie ihren ersten Regieauftrag und profilierte sich nun vorrangig als Regisseurin im Bereich Oper.

Der 1930 in Turku geborene Ulf Söderblom studierte in Wien und arbeitete von 1957 bis 1993 als Kapellmeister an der Finnischen Nationaloper. Oiva Toikka, geboren 1931, ist in Finnland und international in erster Linie als Glaskünstler bekannt, besonders für seine Sammlung von Glasvögeln. Der vielfach preisgekrönte Toikka war neben seiner Arbeit mit Glas stets auch als Bühnenausstatter tätig. Aku Ahjolinna (geb. 1946) war von 1963 bis 1993 Balletttänzer an der Finnischen Nationaloper, ab 1969 auch Solist.

Während Oiva Toikka und Lisbeth Landefort schon mehrere Produktionen gemeinsam gestaltet hatten, kam Aku Ahjolinna für die Inszenierung von *Silkkirumpu* als Choreograph neu ins Team. Bis dahin hatte er selbst noch nicht als Choreograph gearbeitet. Landefort sah ihn in der Rolle der Mutter in dem von Mats Ek choreographierten Ballett *Bernarda Albas Haus* (mit spanischer Gitarrenmusik und Orgelmusik von Bach<sup>408</sup>) und wollte ihn daraufhin unbedingt als Choreographen für *Silkkirumpu* engagieren. Nach drei Absagen entschied sich Ahjolinna schließlich, als sie ihn zum vierten Mal fragte, das Risiko einzugehen und das Angebot anzunehmen. Daraus entstand eine langjährige Zusammenarbeit von Landefort, Toikka und Ahjolinna, die in der folgenden Zeit eine große Anzahl von Produktionen gemeinsam erarbeiteten.

Als Vorarbeit zu ihrer Inszenierung befassten sich Landefort und ihre Mitarbeiter ausführlich mit japanischer Kunst, insbesondere mit dem Nō. Ihr Ziel war es, fundiertes Wissen über die Hintergründe und Wurzeln dieser Theaterform zu erlangen, um einen künstlerischen Umgang mit ihr zu finden, der weder in einer rein äußerlichen Imitation des Nō noch in ‚japanischer Folklore‘ auf der Bühne resultierte.<sup>409</sup> Stattdessen wollten alle drei eine ganz eigene szenische Ausdrucksform für die Oper finden. Sie holten sich dazu Ideen und Inspirationen aus zahlreichen anderen Kunststilen, alten und neuen, so dass sie aus einem ‚Pool‘ von Bildmaterial schöpfen konnten.

---

<sup>408</sup> Information von Juhani Koivisto, Chefdramaturg der Finnischen Nationaloper, in einer Mail vom 25. Januar 2008.

<sup>409</sup> Landefort 1994.

Beispielsweise ließ sich Oiva Toikka für das Bühnenbild von abstrakter Malerei wie der Jan Kenneth Weckmans (s. Anhang S. LXVI) inspirieren.

Im Gegensatz zu dem sonst in Finnland in Oper und Sprechtheater – teilweise bis heute – vorherrschenden naturalistischen Inszenierungsstil arbeitete Lisbeth Landefort in ihren Inszenierungen von Anfang an nicht-naturalistisch und suchte Wege, die Handlung symbolisch und abstrahiert auszudeuten. So sollte *Silkkirumpu* in ihrer Inszenierung keinesfalls an einem bestimmten Ort oder zu einer definierbaren Zeit spielen.

### 3.4.2 Die Inszenierung

#### *3.4.2.1 Bühne*

Die Bühne bleibt während der gesamten Aufführung in ihrem Grundaufbau unverändert. Lediglich der Bühnenhintergrund wandelt sich durch den Wechsel von sechs verschiedenen Hängern und einem Tüllschleier; alle weiteren Veränderungen werden durch die Beleuchtung erzeugt. Ausnahme ist ein großes, halbtransparentes Quadrat, das, auf einer Ecke stehend, als Trommel vom Schnürboden heruntergelassen wird, nachdem der Höfling dem Gärtner den Auftrag der Prinzessin überbracht hat (s. Anhang S. LXXVI). Zudem wird in der Nummer XIV ein buntes ‚Fadenknäuel‘ in der Bühnenmitte aus dem Schnürboden abgesenkt (s. Anhang S. LXXIII oben), um den Palast anzudeuten, in dem die Höflinge die Prinzessin vor dem Dämon warnen.

Die handgemalten Hintergrundbilder zeigen zarte, traumartige Farbflächen, die zum Teil entfernt an asiatische Seidenmalerei erinnern. Manchmal bestehen diese nur aus ineinander verschwimmenden Farben, manchmal aus fließenden Linien und Mustern; sie sind jedoch stets Stimmungsbilder und keine konkrete Abbildung eines Ortes oder Raums (s. Anhang S. LXX-LXXX). Entsprechend der Vorstellung Paavo Heininens, dass die Oper einen Kreislauf bildet, der am Ende wieder von vorn beginnen könnte, „nur dass zwischendurch Krieg gewesen ist“<sup>410</sup>, kehren auch die Hintergrundbilder

---

<sup>410</sup> Paavo Heininen im Gespräch am 7. Dezember 2007.

Toikkas in der Inszenierung zyklisch wieder, so dass Anfang und Ende gleich aussehen.

Auf der Bühne selbst befinden sich vier verschiedene Spielflächen: eine große Fläche im vorderen Bereich, ein Steg zwischen den beiden statisch positionierten Chorreihen, ein weiterer Steg mit wellenförmigem Boden als Wasser-Darstellung hinter dem Chor und ein von hinten herunterklappbares Gitter, auf dem am Ende die Dämonen und die wahnsinnig gewordene Prinzessin auftreten. In zwei Szenen wird auf der vorderen Bühnenfläche eine Versenkung geöffnet, aus der einmal der Gärtner und einmal die Prinzessin erscheint.<sup>411</sup> Diese nahe beieinander liegenden Spielflächen ermöglichen der Regie ebenso wie die auswechselbaren Hintergrundbilder eine unaufwendige Darstellung schneller Ortswechsel, wie sie in der Oper wiederholt vorkommen. Das Gitter im Hintergrund erscheint in der Inszenierung mit dem beginnenden Wahnsinn des Gärtners in der Nummer XI und wird kurz vor dem Auftritt des Dämons in der Nummer XIII heruntergelassen. Auch die rote Farbe von Beleuchtung und Hintergrund (vorher war die Grundfarbe tendenziell blau) deutet von der Nummer XI bis zum Ende der Nummer XVII auf die Gegenwart von Hölle und Dämonen hin.

Das Bild der beiden statischen Chorreihen auf der Bühne (s. Anhang, z.B. S. LXXIII oder LXXX) entstand zunächst aus der Notwendigkeit heraus, dem Chor das Singen nach Noten zu ermöglichen. Es gelang den Sängern nicht, die schwere Chorpartie der Oper auswendig zu lernen, daher erdachte Oiva Toikka die zwei Pultreihen, hinter denen der Chor das gesamte Stück über steht und die Noten so vor sich liegen hat. Das Blättern wurde – manchmal synchron, manchmal bewusst nicht – in den szenischen Ablauf integriert. Die Grundidee bei der Anordnung des Chors in zwei Reihen dies- und jenseits eines Stegs war die einer Brücke, an deren beiden Seiten die Chorsänger wie Statuen sichtbar sind. Diese Statuenhaftigkeit wird betont durch die Kleidung: Alle tragen die gleichen Hemden mit japanisch anmutendem Kragen sowie lederne Kopfbedeckungen, die sich zwar in der Form unterscheiden, doch insgesamt für ein einheitliches Aussehen der Sänger

---

<sup>411</sup> Im Anhang finden sich ein Grundriss der Bühne mit eingezeichneten Bühnenelementen (Anhang S. LXIX) sowie Szenefotos, die den Aufbau der Bühne deutlich machen (S. LXX-LXXX).

sorgen – wie Relief-Figuren an einer Brücke, die alle unterschiedlich und doch von gleicher Machart sind (s. Anhang, z.B. S. LXXX).

Die zweite Brücke, die auf der Bühne auftaucht, ist eine Brücke ins Jenseits, in die Hölle, über die der Dämon in der zweiten Stückerhälfte auftritt und auf der sich – gewissermaßen auf der Schwelle zwischen Leben und Tod – die Prinzessin kurz danach in ihrem Wahn bewegt (s. Anhang S. LXXVIII und LXXIX im Hintergrund). Auch im Nō ist die Brücke (*hanamichi*) ein immer vorhandener und bedeutsamer Bestandteil der Bühne, der die Verbindung zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Spiegelraum (gewissermaßen die Hinterbühne und somit das private Ich der Darsteller) und Bühne (Bühnenfigur), zwischen Traum und Wirklichkeit symbolisiert. So findet sich in Lisbeth Landeforts Inszenierung ein dramaturgisch wichtiges Bild des Nō wieder. Damit setzt sie Paavo Heininens Adaption von *Aya no tsuzumi* konsequent um, der die unterschiedlichen Daseinswelten des Nō-Dramas (Diesseits und Jenseits) stark kontrastierend herausarbeitete und so eine Notwendigkeit schuf, für diese angemessene Bilder zu finden.

Durch die abstrakte Dekoration eröffnen sich dem Zuschauer Spielräume für eigene Vorstellungen von der Handlung und ihrer Bedeutung. Dieses Verfahren, durch die Vermeidung von ganz konkreter Abbildung das Wesentliche des Stücks und der dramatischen Vorgänge zu erfassen und weitere Assoziationen der Imagination des Publikums zu überlassen, ist eines, das im Nō eine zentrale Rolle spielt (s. Kapitel 2.4).

#### 3.4.2.2 Kostüme und Maske

Die Kostüme entstanden durch die künstlerische Auseinandersetzung Oiva Toikkas mit traditioneller japanischer Kleidung. Die Tatsache, dass die Kostüme der Solisten die Form des Körpers durchaus verändern – gut ersichtlich am Kostüm des Höflings (s. Anhang S. LXXI) – zeigt ebenso wie die Farbwahl der Stoffe: bunt für die Prinzessin, dunklere, gedeckte Farben für den im Rang weit unter ihr stehenden Gärtner, dass die Ästhetik der Kostüme des Nō hier Pate stand. Der Chor (s.o.) und die am Anfang in Weiß auftretenden Balletttänzer tragen ebenfalls asiatisch anmutende Kleidung, sichtbar beispielsweise am Kragen und der Form der Oberbekleidung (s.

Anhang S. LXX). Auch der Kopfputz der Prinzessin bei ihrem ersten Auftritt ist durch traditionelle japanische Kleidung inspiriert.

Aus dieser japanischen Inspiration entwickelten sich in vielen Fällen durchaus eigenständige Bildideen: Das ‚Dach‘ beispielsweise, das der Gärtner zu Beginn der Oper auf dem Rücken trägt und sich in der Nummer II über den Kopf zieht (s. Skizze von Oiva Toikka, Anhang S. LXVII), ist einerseits eine optische Anlehnung an den Kopfschmuck der Prinzessin (und damit auch wieder an traditionell japanische Kleidung) und verbindet so Gärtner und Prinzessin bildlich. Andererseits hat das ‚Dach‘ die szenisch-psychologische Funktion, dem Gärtner in der Nummer II, beim ersten Anblick der Prinzessin, Schutz und Versteck zu bieten. Im Finale, nach dem Tod beider Protagonisten, hebt ein Kostümwechsel von Prinzessin und Gärtner die äußerlichen Zeichen des Standesunterschiedes zwischen den beiden auf: Beide tragen nun blassgraue Gewänder, die sich optisch stärker ähneln als die vorigen Kostüme (s. Anhang S. LXXIV und LXXX) und in ihrer Blässe und Konturlosigkeit auf die nur noch seelische Existenz der beiden Protagonisten hinweisen. So verbinden sich in den Kostümen die japanische Inspiration, ihre künstlerische Verarbeitung und dramatisch-psychologische Aussage zu einem ästhetischen und sinnvollen Ganzen.

Die Schminkweise der Prinzessin und ihres Gefolges ist dem Aussehen der Nō-Masken nachempfunden<sup>412</sup>, ebenso die des anfangs auftretenden Balletts (s. Anhang S. LXX, LXXI und LXXIV). Der Gärtner hingegen ist (über die übliche Theaterschminke hinaus) nicht offensichtlich geschminkt und wirkt daher bis zu seinem Selbstmord und der Verwandlung wie der einzige ‚richtige‘ Mensch auf der Bühne. Die maskenhafte Schminke der anderen Darsteller unterstützt die Wahrnehmung, dass es sich bei den Figuren mehr um exemplarisch agierende Typen als um Individuen handelt und unterstreicht so die Allgemeingültigkeit der Handlung.

---

<sup>412</sup> Gegen das tatsächliche Tragen von dem Nō nachempfundenen Masken sprachen sowohl die Entscheidung des Regieteam, Nō nicht zu stark imitieren zu wollen als auch der Umstand, dass das Singen mit Maske gerade bei Heininens komplexer Musik die Darsteller zu stark im Sehen (und Hören) beeinträchtigt hätte.

### 3.4.2.3 Darstellungsweise

Die Darstellungsweise der Personen der Handlung variiert in Lisbeth Landeforts Inszenierung erheblich. Generell gilt, dass die Bühnenaktionen von Chor und Ballett stärker choreographiert und abstrakter sind als diejenigen der Solisten. Der Chor bleibt das ganze Stück über statisch an seinem Platz, ohne szenisch sichtlich zu agieren. Nur an ausgewählten Stellen vollziehen die Sänger synchrone Gesten, etwa das Heben der Hände in *Ore e giorni I* oder das Bedecken der Gesichter mit stilisierten Papiermasken in weiß (Ende von XII b, kurz vor dem Auftritt des Dämons) oder rot (Ende von XVII, kurz vor Beginn des Finales).

Eine wichtige Rolle in der Inszenierung spielt das Ballett. In den Nummern I, II, IV und XVIII b agieren die Tänzer im Hintergrund auf dem wellenförmigen Steg und tragen mit abstrahierten Choreographien zur Atmosphäre der (meist ruhigen) Nummern bei. Im Interludium Nummer XII stellen die Tänzer – ebenfalls verfremdet – die Fische dar, von denen im Gesangstext die Rede ist, und deuten am Ende die Verwandlung vom Fisch in den Drachen (im übertragenen Sinne die Verwandlung des Gärtners in einen Dämon) an. Verhältnismäßig naturalistisch kommt das Ballett in der Nummer XVII zum Einsatz, in der die Tänzer der Prinzessin ihrerseits die seidene Trommel hinhalten und sie mit angedeuteten Peitschenhieben nötigen, diese zu schlagen. Nach dem Tod der Prinzessin (zum Ausdruck gebracht dadurch, dass die Tänzer ihr ein weites rotes Übergewand ausziehen, unter dem sie in ein fleischfarbenes Gewand gekleidet ist) stellen sie deren Trommelversuche und Peitschenhiebe noch einmal parodierend dar. In der Nummer XVIII d schließlich ist es die Aufgabe des Balletts, das Chaos darzustellen, in das die Welt am Ende der Oper versinkt.

Neben diesen großen Auftritten haben die männlichen Tänzer noch zwei kurze Auftritte: In der Nummer V begleiten sie als ‚Gefolge‘ den Höfling und unterstreichen durch wechselnde, entfernt militärisch anmutende Posen den zeremoniellen Charakter von dessen Auftritt. In der Nummer XVIII c wiederum treten sie kurz auf, um den Gärtner und die Prinzessin von der Vorderbühne auf die ‚Wellenkämme‘ des hinteren Stegs zu begleiten.

Im Gegensatz zu der meist deutlich stilisierten Darstellungsweise von Chor und Ballett bleibt diejenige der Solisten zwar reduziert, aber im Großen

und Ganzen doch naturalistisch. Einzige Ausnahme ist der Höfling, der nach seinem Auftritt (V) vorn rechts auf der Bühne hockt – im Nō die Position des *waki* – und dort die gesamte Zeit seiner Anwesenheit überreglos verbleibt, während die ihn begleitenden Tänzer wechselnde Posen einnehmen. Deutlicher als die anderen Darsteller wird er so als reiner Funktionsträger gezeigt. Er überbringt eine Nachricht, ohne als Individuum in Erscheinung zu treten und verschwindet, nachdem seine Aufgabe erfüllt ist.

Auch die anderen Solisten werden in ihren Bewegungen und Aktionen keinesfalls individuell gezeichnet. Die Prinzessin und die erste Hofdame beispielsweise agieren in der Nummer II ausgesprochen typenhaft: In durchaus komischer Überzeichnung wenden sie sich affektiert einander zu und wieder ab, ein Vorgang, der sich bis zu ihrem Abgang am Ende der Nummer vielfach wiederholt. Dennoch kann hier nicht von einer abstrahierten, allenfalls von einer leicht stilisierten Darstellungsweise die Rede sein, die nicht allzu weit von klischeehafter Operndarstellung entfernt ist. Das gleiche gilt für die folgenden Auftritte der Prinzessin und der Hofdame, ebenso wie für die anderen später auftretenden Hofleute und den Dämon, in den der Gärtner sich verwandelt hat. Eine Ausnahme bilden nur die vier Abschnitte des Finales, in denen alle Darsteller sich durchgehend choreographiert bewegen.

Die Darstellungsweise des Gärtners in der ersten Stückerhälfte ist – passend zu seiner ‚menschlicheren‘ Maske – einigermaßen realistisch. Zwar führt er, entsprechend der sehr reduzierten Bühnenhandlung, bis auf das Trommelschlagen keine konkreten Handlungen auf der Bühne aus, die Darstellung seiner Gefühle jedoch erfolgt im Großen und Ganzen naturalistisch. Sein beschaulich-einsames Dasein im Palastgarten, seine plötzliche Liebe zur Prinzessin und seine Angst und Hoffnung beim Empfang des Auftrags zum Schlagen der Trommel – all diese Stimmungslagen bringt Hauptdarsteller Heikki Keinonen detailreich in Mimik und Gestik zum Ausdruck. Auch die allmähliche innere Verwandlung des Gärtners beim Schlagen der Trommel (s. Kapitel 3.3) zeigt er minutiös, ebenso wie den späteren Zorn des Dämons. So wird die Darstellung des Gärtners auf der einen Seite der Intention des Komponisten gerecht, der diesen musikalisch menschlicher und individueller zeichnete als die anderen Figuren der Oper. Zugleich offenbart sich gerade in der Trommelszene die Schwierigkeit, eine so reduzierte Handlung

und über beinahe eine halbe Stunde allmählich verlaufende innere Entwicklung rein naturalistisch darzustellen. Da die Gesten der zunehmenden Mutlosigkeit und Verzweiflung zwangsläufig bald beginnen, sich zu wiederholen, kann die Darstellungsweise Keionens den Spannungsverlauf der Szene nicht immer adäquat einholen. Eine abstrahiertere Darstellung der inneren Entwicklung, ggf. unter Einbeziehung choreographischer Elemente oder eines Tänzers, hätte möglicherweise zur Lösung dieses Problems beitragen können.

### 3.4.3 Elemente des Nō und ihre szenische Umsetzung

In der textlichen und musikalischen Analyse der Oper kristallisierten sich drei zentrale Aspekte heraus, welche die Oper *Silkkirumpu* als strukturelle oder dramaturgische Prinzipien aus dem Nō übernommen hat: die Erzählperspektive, die Allgemeingültigkeit der Handlung und die besondere Zeitstruktur. Um diese dem Nō entstammenden Besonderheiten der Oper auch dem Zuschauer nachvollziehbar zu machen, bedürfen sie einer entsprechenden szenischen Umsetzung. Im Folgenden soll untersucht werden, woran die drei genannten Prinzipien sich in der Oper in erster Linie festmachen lassen, wie Lisbeth Landefort ihre szenische Umsetzung vorgenommen hat und ob es ihr gelungen ist, sie damit einem nō-unkundigen Publikum zu vermitteln.

#### *3.4.3.1 Erzählperspektive*

Ein wichtiges Charakteristikum, das Nō vom westlichen Theater unterscheidet, ist die Tatsache, dass ein Nō-Drama stets im Moment der Aufführung nacherzählt wird und dass dieses Nacherzählen auch szenisch immer präsent bleibt.

„Many nō plays are structured very much like an illustrated, acted-out narration of a past event – more like a narrated reenactment than like the apparent presentation of the actual event itself, as is the common practice in *kabuki* and western drama.“<sup>413</sup>,

schreibt Benito Ortolani in *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Von dieser „apparent presentation of the actual event itself“ im westlichen Drama machen nur jene Stücke eine

---

<sup>413</sup> Ortolani 1990, S. 91.

Ausnahme, die durch einen Prolog dezidiert als Nacherzählungen ausgewiesen werden – so beispielsweise die Opern *Herzog Blaubarts Burg* und *I Pagliacci* (s. Kapitel 3.3.2.5). In diesen jedoch wird in der Regel mit Beginn der Haupthandlung ebenfalls eine Erzählweise aufgenommen, die den Zuschauer vergessen lässt, dass es sich bei der Bühnenhandlung um schon vergangene Ereignisse handelt, die hier rückblickend berichtet werden. Im Nō bleibt die Tatsache, dass die Stückhandlung in der Vergangenheit liegt, dem Zuschauer stets im Bewusstsein. Dabei spielt die szenische Darstellung eine entscheidende Rolle. Besonders die Position des Chors, der während des gesamten Stücks statisch auf der rechten Bühnenseite sitzt<sup>414</sup> und zu dessen Aufgaben es gehört, den Text des Protagonisten im Wechsel mit diesem – oder auch ausschließlich – zu sprechen und die nicht sichtbaren szenischen Vorgänge zu beschreiben<sup>415</sup>, macht deutlich, dass hier im Moment der Aufführung bereits vergangene Ereignisse berichtet werden.

In den Kapiteln 3.2 und 3.3 wurde textlich und musikalisch nachgewiesen, dass Paavo Heininen dieses erzählerische Verfahren in seiner Oper zur Anwendung gebracht hat. Wie im Nō, so ist auch in *Silkkirumpu* der Chor – neben dem Orchester – der entscheidende Protagonist, der die Erzählweise deutlich macht. Daher ist die Art und Weise, in der der Chor szenisch zum Einsatz kommt, entscheidend für das Verständnis der Zuschauer.

In der Inszenierung von Lisbeth Landefort sitzt der Chor das ganze Stück über statisch auf der Bühne. Allerdings befindet er sich nicht wie der Nō-Chor auf der rechten Bühnenseite, sondern sitzt parallel zur Rampe dem Publikum gegenüber. Durch diese Position nimmt er sichtbar die Position eines Zuschauers ein, nicht die eines an der Handlung aktiv Teilnehmenden. So erschuf Lisbeth Landefort in ihrer Inszenierung eine bildliche Parallele zum Nō, ohne dessen Darstellungsweise direkt zu imitieren. Wie im Nō wird auch in ihrer Inszenierung durch die Positionierung des Chores deutlich, dass dieser die Handlung betrachtet und kommentiert, dass er Außensteher, Berichtender und Zuschauender zugleich ist.

---

<sup>414</sup> s. Abb., Anhang S. IV.

<sup>415</sup> s. den Text des Dramas im Anhang S. XIIIff. und auch den Textvergleich Kapitel 3.2.

Darüber hinaus gab die Regisseurin den Chorsängern bestimmte Rollenbilder und Spielanweisungen für jede ihrer Szenen vor.<sup>416</sup> Darin spiegeln sich sowohl die musikdramatischen Funktionen des Chors in *Silkkirumpu* als auch die verschiedenen Funktionen des Nō-Chors wider: Als „überirdische Wesen“ schauen die Sänger von außen auf die szenischen Vorgänge, als „Brückenstatuen“ sind sie Teil des Bühnenbildes und somit auch Teil der Handlung, ohne jedoch aktiv an ihr teilzunehmen. Durch diese Hybridfunktion – optisch und konzeptionell Teil des Bildes und der Bühne, inhaltlich und darstellerisch außerhalb des Geschehens – schlägt der Chor für die Zuschauer eine Brücke in die Handlung der Oper. So erleichtert er ihnen den Zugang zum Stück und macht ihnen zugleich die dem Nō ähnliche Erzählweise der Oper sinnlich fassbar.

#### 3.4.3.2 Allgemeingültigkeit

Ein zweiter Aspekt, der im Nō wie in der Oper *Silkkirumpu* eine wichtige Rolle spielt, ist der Anspruch auf eine allgemeingültige Aussage. Im Nō wird diesem durch die besondere Erzähl- und Darstellungsweise Genüge getan:

„The characters are abstract to a high degree; their constitutive attributes are *impersonal*, [...]; and they seek to embody *universal*, rather than historical or contingent, significance. [...] The portrayal emphasizes emotion rather than motivation; inner spirit rather than action [...].“<sup>417</sup>

So muss der Hauptdarsteller im Nō weniger die konkrete Person verkörpern, die im Stückmittelpunkt steht, als das Gefühl, für das diese Person exemplarisch steht, in seiner Quintessenz zum Ausdruck bringen. Zwei Besonderheiten des Nō, die es vom westlichen Drama unterscheiden, tragen dazu bei, dieses Ziel zu erreichen: Die erste Besonderheit liegt in den Dramen selbst, die kaum eine nennenswerte äußere Handlung haben, sondern sich auf die Beschreibung des emotionalen Zustands des *shite* konzentrieren. Die zweite ist die stark abstrahierte und reduzierte bildliche Darstellung des Nō. Schon die immer gleich aussehende Bühne macht das Dramengeschehen quasi ortlos. In *Aya no tsuzumi* deutet zwar der auf der Bühne stehende Baum mit der Trommel an, dass die Handlung sich in einem Garten

---

<sup>416</sup> Gespräch mit Lisbeth Landefort am 9. Dezember 2007.

<sup>417</sup> Lamarque 1989, S. 159.

ereignet, doch weder wird der Ortswechsel zum Palast am Beginn der zweiten Stückerhälfte im Bühnenbild zum Ausdruck gebracht, noch wird der Garten in irgendeiner Form spezifiziert. Diese Darstellung stimmt mit der inneren Logik des Nō überein, da es für das Gefühl der enttäuschten Liebe, das im Mittelpunkt von *Aya no tsuzumi* steht, unerheblich ist, wo das Drama sich abspielt. Die nur skizzenhaft umrissene äußere Handlung bietet lediglich einen Anlass, das Gefühl in seiner Reinform zu präsentieren. Neben der Bühne ist auch die Darstellungsweise der Nō-Akteure aufs Äußerste reduziert. In stilisierten Gesten und Bewegungsabläufen sowie einer festen Choreographie für den gesamten Stückablauf legt die szenische Darstellung des Nō durch die äußerliche Reduktion höchstmögliche Konzentration auf die innere Befindlichkeit der Hauptfigur. Bekanntestes Beispiel für diese reduzierte Darstellungsweise ist die Art, in der im Nō das Weinen angedeutet wird. Der Darsteller führt die mit geschlossenen Fingern gestreckte Hand langsam auf Höhe seiner Augen, wahrt dabei aber Abstand zu seinem Gesicht (s. Abbildung, Anhang S. VII). Diese Abstraktion in der Bewegung – viele Bewegungsmuster lassen sich gar nicht auf konkrete Gesten beziehen – soll einerseits die Konzentration ganz auf das Innere der Figur lenken, andererseits dem Zuschauer Freiraum für eigene Assoziationen und eigenes emotionales Erleben lassen.

Paavo Heininen legte bei der Komposition der Oper Wert darauf, den spezifischen Charakter seiner Vorlage beizubehalten. Wie in *Aya no tsuzumi* beschränkt sich die äußere Handlung in *Silkkirumpu* auf den Anlass für das innere Geschehen (Kontakt des Gärtners mit der Prinzessin), das Trommeln und den Selbstmord des Gärtners. Die Allgemeingültigkeit und mythologische Qualität des Sujets war bereits bei der Stoffauswahl ein wichtiger Faktor für den Komponisten.<sup>418</sup> So sind in der Oper Ort<sup>419</sup> und Zeit der Handlung weder definiert noch für den Inhalt von Bedeutung. An diese im Stück schon angelegten Parameter hielt sich auch Lisbeth Landefort in ihrer Inszenierung. Wie weiter oben beschrieben, eröffnen die Bühnenbilder Oiva Toikkas vor

---

<sup>418</sup> s. Kapitel 3.1.

<sup>419</sup> Die Partitur spezifiziert wohl den Ort der Handlung: „The action takes place at Laurel Lake near Kinomaru Palace in Chikuzen“. Dieser ist jedoch so offenkundig irrelevant, dass er nicht als konkrete Ortsangabe gewertet werden kann. Vielmehr trägt der weit entlegene, exotische Ort zur Märchenhaftigkeit der Geschichte bei, die sich eben nicht an einem ‚realen‘ Ort abspielt.

allem Assoziationsräume für den Zuschauer – Ort und Zeit der Handlung lassen sie im Ungewissen. Zwar ist die ästhetische Anlehnung an japanische Kunst und Nō gerade in den Kostümen durchaus gegeben, jedoch in einer so freien und eigenen künstlerischen Ausgestaltung, dass es offenkundig nicht die Intention des Regieteam war, die Handlung im mittelalterlichen Japan anzusiedeln. Vielmehr entrücken die Kostüme die Charaktere durch die ästhetischen Anklänge an Japan deutlich in eine Welt des Märchens oder der Legende und betonen dadurch die Allgemeingültigkeit der Handlung.

Während Bühne und Kostüme in Lisbeth Landeforts Inszenierung von *Silkkirumpu* so die Allgemeingültigkeit der Handlung optisch unterstreichen, ist dies in Bezug auf die Darstellungsweise der Figuren nicht immer gelungen. In dem sehr statischen, nur wenige Gesten vollziehenden Chor, und unter den Solisten beispielsweise in der Spielweise des Höflings (s.o.), sieht man das Streben nach gestischer Reduktion, einer nicht-naturalistischen Darstellungsweise, die das Geschehen auch in dieser Hinsicht auf eine allgemeinere Ebene hebt. Die Darsteller gerade der größeren Rollen jedoch fallen immer wieder in eine naturalistische Darstellungsweise zurück, die teilweise klischeehafter ‚Opernsängergestik‘ entspricht (s.o.). Hier wäre die Suche nach einer formalisierteren Darstellungsweise fruchtbar und zielführend gewesen. Insgesamt jedoch tritt die Allgemeingültigkeit der Opernhandlung in der szenischen Umsetzung klar zutage.

#### 3.4.3.3 Zeitstruktur

Als dritte wichtige Eigenschaft des Nō, die in der Oper *Silkkirumpu* ebenfalls von großer Bedeutung ist, soll hier noch auf die Zeitstruktur eingegangen werden. Im Nō vergeht die Zeit im Stückverlauf nicht zwingend linear, sondern passt sich dem jeweiligen Fokus des Dramas an. Dessen Erzählweise ist eben auch nicht immer chronologisch, sondern stellt Wichtiges – besonders die Darstellung von Emotionen – in den Mittelpunkt, während Unwichtiges – wie der Anlass, der die jeweiligen Emotionen ausgelöst hat – nur wenig Raum einnimmt. In *Aya no tsuzumi* beispielsweise wird nur rasch berichtet, wie der Gärtner sich in die Prinzessin verliebt hat, während dann sein Liebesschmerz den allergrößten Teil der ersten Stückhälfte einnimmt. Dabei wird unwesentlich, wie lange dieser Zustand des Liebes-

schmerzes in der Bühnenzeit tatsächlich andauert. Während der Zuschauer eines westlichen Theaterstücks in der Regel erwartet, dass ungefähr Klarheit über den zeitlichen Verlauf des Geschehens herrscht, ist dieser im Nō kaum von Bedeutung. Zwar verläuft die Handlung in *Aya no tsuzumi* einigermaßen linear, da es sich um ein *Phenomenalistic Phantasmal Nō* (s. Kapitel 2.5), nicht um ein *mugen nō* (s. Kapitel 2.2.1) handelt. Doch steht eindeutig das subjektive Zeitempfinden des Gärtners im Mittelpunkt, nicht das nachvollziehbare Vergehen der Bühnenzeit. Wichtig ist für den Zuschauenden nicht, wie lange der Gärtner seinen Liebesschmerz fühlt, sondern dass sich sein Leid, seinem eigenen Empfinden nach, auf eine Ewigkeit erstreckt.

Auch Paavo Heininen legte den Schwerpunkt seiner Oper, die ebenso stark um die Person des Gärtners und ihre Gefühle kreist wie die Vorlage, klar auf die subjektive Zeitwahrnehmung der Hauptfigur. Besonders deutlich wird das in der Trommelszene, in der, wie in Kapitel 3.3 analysiert, die verschiedenen, sich überlagernden Zeitwahrnehmungen des Gärtners nacheinander hörbar gemacht werden. Das unterschiedlich schnelle Vergehen der Zeit in den einzelnen Abschnitten der Trommelszene szenisch deutlich zu machen, ist die entscheidende Voraussetzung für das Verständnis des Publikums.

In der Inszenierung von Lisbeth Landefort wird durch das komplette Fehlen wie auch immer gearteten Bühnengeschehens in der Trommelszene eine Art Stillstand der Zeit erzeugt, der sicher einen Aufmerksamkeitsfokus auf den Gärtner und seine Befindlichkeit legt. Die zwei Tempi des Zeitflusses jedoch – das gefühlte Stehenbleiben und das gefühlte rasend schnelle Verstreichen der Zeit –, die er gleichzeitig empfindet und die musikalisch abwechselnd in Erscheinung treten (in den *Rite di battuta* bzw. den *Ore e giorni*), werden bildlich und darstellerisch nicht voneinander unterschieden. Auch die reduzierte, doch tendenziell naturalistische Darstellungsweise des Darstellers Heikki Keinonen ändert sich im Verlauf der Szene nicht. Auf diese Weise wird zwar – und auch das macht ja schon ein wenig die Stimmung im Nō erlebbar – eine Art zeitliches Vakuum geschaffen, in dem sich die Trommelszene abspielt. Eine sichtbare Darstellung der unterschiedlichen zeitlichen Ebenen (beispielsweise durch Gesten des Chores, sich ändernde Beleuchtung, einen weiteren Darsteller für die Figur des Gärtners, ...) könnte

hier aber noch mehr zum Verständnis der besonderen Zeitstruktur gerade dieser Szene beitragen.

#### 3.4.3.4 Rezeption

Die Rezeption von *Silkkirumpu* durch das Premierenpublikum und das Urteil der Rezensenten waren im Großen und Ganzen positiv. Insbesondere diejenigen unter den Journalisten, die selbst über ein umfangreiches Fachwissen verfügen – wie der Autor zahlreicher Bücher über finnische Musik Kimmo Korhonen, der Neue-Musik-Spezialist und spätere künstlerische Direktor des Pariser IRCAM Risto Nieminen und der schwedische Pianist und Musikrezensent Leif Aare –, erkannten neben der musikalischen Qualität der Oper auch ihren Stellenwert in der finnischen Opernlandschaft von 1984. So bescheinigte Leif Aare Heininen nicht nur, „ein authentisches und sehr erfolgreiches Musiktheaterwerk“<sup>420</sup> geschaffen, sondern auch „die Basis der finnischen Oper [...] erweitert“<sup>421</sup> zu haben. Auch Risto Nieminen betonte, *Silkkirumpu* sei „etwas anderes [...] als die Wiederholung der Tradition, die man von der Bühne der Nationaloper kennt, und die man auch finnische Opernkunst nennt.“<sup>422</sup> In Bezugnahme auf die Kammeroper *Den svarte munken* (Der schwarze Mönch) von Pehr Henrik Nordgren (1944-2008), die am 20. März 1984 in Stockholm zur Uraufführung gekommen war und auf die Tatsache, dass Erik Bergman ebenfalls an einem Auftragswerk für die Finnische Nationaloper arbeitete (*Det sjungande trädet*, Der singende Baum, die Oper sollte allerdings erst 1995 zur Uraufführung kommen), äußerte Nieminen zudem die Hoffnung, „dass die finnische Oper so langsam etwas Interessantes hervorbringt.“<sup>423</sup> Kimmo Korhonen betrachtete *Silkkirumpu* als „ein erfrischend facettenreiches Werk“ und äußerte ebenfalls die Hoffnung, sie bringe „frische Ideen in die finnische Oper ein.“<sup>424</sup>

Kritische Stimmen monierten an der Oper vor allem ihre distanzierte Erzählweise, so der schwedische Rezensent Carl-Gunnar Åhlén: „Die Oper drückt keine Qual aus, sondern zeigt eher verschiedene menschliche Bilder. Nicht einmal die Szene, in der der Gärtner sich ertränkt, gibt Anlass zu tragi-

---

<sup>420</sup> o.A. 1984.

<sup>421</sup> Ebd.

<sup>422</sup> Nieminen 1984.

<sup>423</sup> Ebd.

<sup>424</sup> Korhonen 1984.

schen Gefühlsausbrüchen.<sup>425</sup> Auch in der Musik vermisste Åhlén „Anhaltspunkte oder Hilfestellungen für das Gedächtnis“, da die Musik so „eine unglaubliche Konzentration“<sup>426</sup> vom Zuhörer verlange. Doch auch er räumte ein, diese Kritikpunkte „verringert[en] [...] nicht [Heininens] Wert als Musiker, da er nichtsdestotrotz ein Musiker ist. Und es sah so aus, als ob das Premierenpublikum seinen Verdienst anerkennen konnte.“<sup>427</sup> Denn, so die Worte eines weiteren Rezensenten, „[...] *Silkkirumpu* [...] wurde bei ihrer Premiere in der Nationaloper mit Bravo-Rufen warm empfangen.“<sup>428</sup>

Auch der Einfluss des Nō auf die Oper wurde mehrfach hervorgehoben. So schrieb Pekka Haahti: „Teile westlicher und japanischer Kultur verschmelzen in *Silkkirumpu* zu einem harmonischen Ganzen: Bühnenkunst, Musik, Dichtung, Tanz.“<sup>429</sup> Kimmo Korhonen konstatierte, „[e]in Teil des ursprünglichen Geistes des Nō-Theaters [sei] erhalten geblieben in Heininens Oper“<sup>430</sup>, und auch Leif Aare „stellt[e] [...] fest, dass Heininen kein Nō-Drama komponiert hat, es ihm aber mit den Mitteln des 20. Jahrhunderts gelungen ist, die Atmosphäre und Wirkung des 600 Jahre alten Nō-Theaters einzufangen.“<sup>431</sup> Zudem sei es Heininen geglückt, „die konventionellen Ausdrucksformen zu durchbrechen und ursprünglichere, tiefere und intensivere Gefühle ans Licht zu bringen.“<sup>432</sup>

#### 3.4.4 Fazit: Die Uraufführungs-Inszenierung von *Silkkirumpu*

An Paavo Heininens eigener Einschätzung der Uraufführungs-Inszenierung seiner Oper als „definitiv“ (s.o.) lässt sich ebenso wie an den Rezensionen ablesen, dass Lisbeth Landeforts Arbeit wesentlich zur erfolgreichen Aufführung von *Silkkirumpu* beitragen konnte. Fraglos ist es ihr gelungen, den Besonderheiten des Werkes Rechnung zu tragen und sie in ebenso ästhetisch ansprechende wie assoziative Bilder zu fassen. Wenn auch in Bezug auf die Darstellungsweise der Solisten ein größerer Abstraktionsgrad

---

<sup>425</sup> o.A. 1984.

<sup>426</sup> Ebd.

<sup>427</sup> Ebd.

<sup>428</sup> Määttänen 1984.

<sup>429</sup> Haahti 1984.

<sup>430</sup> Korhonen 1984.

<sup>431</sup> o.A. 1984.

<sup>432</sup> Ebd.

wünschenswert gewesen wäre, so muss man dennoch konstatieren, dass die Inszenierung als Ganzes der Oper künstlerisch durchaus gerecht geworden ist.

### 3.5 *Silkkirumpu* im Kontext des europäischen Musiktheaters der 1980er Jahre

Um Paavo Heininens Oper *Silkkirumpu* im Kontext ihrer Entstehungszeit betrachten zu können, sollen an dieser Stelle die unterschiedlichen Strömungen des europäischen Musiktheaters der 1980er Jahre kurz umrissen werden. Da dies aus Platzgründen nur in groben Zügen geschehen kann, sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Ausführungen auf den folgenden Seiten keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Anhand herausragender Beispiele soll lediglich die Richtung skizziert werden, die die Entwicklung des Musiktheaters in ausgewählten europäischen Ländern nahm. Dabei liegt der Fokus neben Deutschland auf Frankreich, Italien und England als drei Ländern, in denen die Oper – wie in Frankreich und Italien – eine lange Tradition oder – wie in England – gerade in dieser Zeit bedeutende Werke hervorgebracht hat. Um das geographisch nahe Umfeld mit einzubeziehen, befasst sich ein Abschnitt zudem mit dem Musiktheater Nordeuropas (Norwegen, Schweden, Dänemark) in den 1980er Jahren. Die inhaltliche Heterogenität der einzelnen Abschnitte ist der Verfasserin bewusst. Sie liegt teilweise in der Quellenlage begründet, spiegelt aber ebenso die Unterschiedlichkeit der Faktoren wider, welche die Entwicklung des Musiktheaters in den einzelnen Ländern beeinflusst haben.

#### 3.5.1 Deutschland

Die Vertreter der musikalischen Avantgarde wahrten in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg erst einmal Distanz zur Gattung Oper. Gerade die bedeutenden Komponisten der sogenannten ‚Darmstädter Schule‘<sup>433</sup> – wie Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez – verachteten sie als repräsen-

---

<sup>433</sup> Es ist der Verfasserin bewusst, dass der Begriff ‚Darmstädter Schule‘ eine im Grunde unzulässige Verallgemeinerung darstellt. Da er sich jedoch im allgemeinen Sprachgebrauch als Bezeichnung für die Vorreiter der Nachkriegs-Avantgarde etabliert hat und eine ausführliche Beschreibung der sehr heterogenen Gruppe, die unter diesem Begriff geführt wird, im Rahmen dieser Arbeit nicht notwendig ist, wird er – in vollem Bewusstsein seiner Unzulänglichkeit – einige Male Verwendung finden.

tativ für „all that was decadent and retrogressive in art“<sup>434</sup> und verweigerten sich lange der Komposition musikdramatischer Werke.

Daher fand die Auseinandersetzung mit der musikalischen Moderne nach 1945 zunächst überwiegend in der reinen Instrumentalmusik statt, in der die Impulse Schönbergs und Weberns, Strawinskys und Bartóks aufgearbeitet und weiterentwickelt wurden. Die „fast fieberhafte Suche nach neuen Klängen, die von der Vergangenheit unbelastet waren, deckte sich ganz besonders in Deutschland mit der Verarbeitung der jüngsten Vergangenheit, mit der Absicht, ganz von vorne ein neues Musikverständnis aufzubauen.“<sup>435</sup>

Aufgrund der überwiegend ablehnenden Haltung der Avantgarde blieb das Schreiben von Opern nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst den gemäßigt modernen Komponisten und den musikalischen ‚Außenseitern‘ überlassen: in Deutschland beispielsweise dem von den Darmstädter Avantgardisten wenig respektierten Hans Werner Henze, der nichtsdestotrotz zu einem der bekanntesten deutschen Opernkomponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde, und dem kompositorischen Einzelgänger Bernd Alois Zimmermann, der mit seinen *Soldaten* (1965, nach J.M.R. Lenz) neue Maßstäbe des Musiktheaters setzte. Daneben entstanden in den 1950er und 1960er Jahren Werke für das Musiktheater von Komponisten wie Boris Blacher oder Wolfgang Fortner, die „eher an Traditionen der 1920er Jahre, an die Wiener Schule oder die frühe Atonalität gebunden“<sup>436</sup> waren. Als eine Ausnahmeerscheinung ist Luigi Nono zu nennen, der als bedeutender Vertreter der ‚Darmstädter Schule‘ dennoch wegweisende Werke für das Musiktheater schuf (s. Abschnitt ‚Italien‘).

Auch in der DDR hatte die dort als ‚bürgerliche‘ Kunst generell misstrauisch betrachtete Oper keinen leichten Stand.<sup>437</sup> Zu den wenigen dauerhaft erfolgreichen Bühnenkompositionen aus der Frühzeit des Staates gehört Paul Dessaus *Verurteilung des Lukullus* (1951). Erst ab den 1970er Jahren erlaubten die politischen Umstände einer neuen Komponistengeneration, unter ihnen beispielsweise Siegfried Matthus und Udo Zimmermann, „sich in bis dahin unbekannter Weise kritisch, bisweilen auch trotzig mit ihrem Land

---

<sup>434</sup> Whittall 2001, Zitat S. 446.

<sup>435</sup> Finscher / Jaschunski 1995, Zitat Sp. 1193.

<sup>436</sup> Ebd., Zitat Sp. 1194.

<sup>437</sup> Griffiths 1992.

und ihrer Zeit auseinander[zus]etz[en]“<sup>438</sup>. Diese größere Freiheit wirkte sich auch positiv auf das Musiktheater-Schaffen in der DDR aus.

Dennoch „[schien] das Lebensrecht der Oper [...], anders als am Ende des Jahrhunderts, um 1970 nicht länger garantiert“.<sup>439</sup> Es erhob sich „unterschiedlichster ästhetischer Einspruch gegen eine noch immer vom wirkungsmächtigen 19. Jahrhundert geprägte Kunstform, die trotz aller experimenteller Musiktheater-Ansätze seit den 20er Jahren als letztlich nicht reformierbar erschien“.<sup>440</sup> Just zu diesem Zeitpunkt erhielt das (nicht nur) deutsche Musiktheater jedoch neue Impulse durch die Aufführung zweier gänzlich verschiedener Werke: 1971 kam in der Hamburgischen Staatsoper Mauricio Kagels *Staatstheater* zur Uraufführung, eine Absage an die immer noch vorherrschende Literaturoper im Geiste von Strauss' *Salome* und eine ‚Oper über die Oper‘. Das ‚Staatstheater‘ wird hier „in raffiniert gebrochener Weise mit den ureigensten Inhalten konfrontiert, auch mit seinen Absurditäten und seinem Leerlauf.“<sup>441</sup> So wurde Kagels Bühnenwerk zur ultimativen Provokation und zugleich zum Befreiungsschlag: *Staatstheater* „markiert [...] für Deutschland den historischen Umschlagspunkt, an dem die zuvor opernfeindliche Avantgarde in der Schönberg-Webern-Nachfolge der vorrangig Darmstädter Schule sich für das Musiktheater zu interessieren begann [...]“.<sup>442</sup>

Der zweite zentrale Impuls, den das deutsche (und europäische) Musiktheater in den 1970er Jahren erhielt, war die Aufführung von Philip Glass' *Einstein on the Beach* 1976 beim Festival d'Avignon. Mit diesem Werk hielt die amerikanische Minimal Music ihren Einzug ins europäische Musiktheater und markierte den Anfang vom Ende der Vorherrschaft der Darmstädter Avantgardisten in der Musik.<sup>443</sup> Der neue Impuls traf den Zeitgeist, denn der „starken Entwicklung der experimentellen Musik [...] treten seit den 1970er und 80er Jahren Komponisten entgegen, die die Reduzierung auf materielle Experimente ablehnen“<sup>444</sup>. Tonkünstler wie Wolfgang Rihm oder Manfred Trojahn strebten eine Tonsprache an, die das Publikum durch ihre Expres-

---

<sup>438</sup> Finscher / Jaschunski 1995, Zitat Sp. 1190.

<sup>439</sup> Reininghaus 2000, Zitat S. 105.

<sup>440</sup> Ebd.

<sup>441</sup> Ebd., Zitat S. 107.

<sup>442</sup> Schreiber 2005, S. 17.

<sup>443</sup> Whittall 2001.

<sup>444</sup> Finscher / Jaschunski 1995, Zitat Sp. 1195.

sivität direkt erreicht. Für diese Bewegung, den Beginn der Postmoderne in der deutschen Musik, etablierte sich der zunächst polemisch gemeinte Begriff der ‚Neuen Einfachheit‘. Dennoch „drängte sich [mit der Zeit] die Erkenntnis auf, daß [...] zwischen Moderne und Postmoderne eine Dialektik waltete, und man rückte von der Annahme ab, bei der Postmoderne handle es sich um eine schlichte Negation der Moderne.“<sup>445</sup>

Das durch die zunehmende Akzeptanz auch postmoderner Kompositionstechniken liberaler gewordene kulturelle Klima veranlasste in den späten 1970er Jahren nun auch Avantgardisten wie György Ligeti oder Karlheinz Stockhausen zum Schaffen von Opern. Die Komponisten „were no longer so wary of opera as an alien, unalterably conservative enterprise“<sup>446</sup>, so dass das Musiktheater in Deutschland in den 1980er Jahren zu einer neuen Blüte gelangte.

Neben der Vielfalt der Neukompositionen war das Opernleben der 1980er Jahre in Deutschland geprägt von einer Erweiterung des Repertoires durch die Wiederentdeckung von Werken aus dem 17. und 18. Jahrhundert sowie von ‚Zeitstücken‘ aus den 1920er Jahren. Auch die schnelle Ausbreitung des sogenannten Regietheaters trug zum vielgestaltigen Erscheinungsbild der deutschen Opernlandschaft in diesem Jahrzehnt bei.<sup>447</sup>

### 3.5.2 Frankreich

Anders lagen die Dinge nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich.<sup>448</sup> Das dortige Musiktheater war bis weit ins 20. Jahrhundert hinein stark von Wagner und der Tradition der Grand Opéra geprägt. Der dauerhafte Erfolg von ‚antiveristischen‘ Werken wie Claude Debussys *Pelléas et Mélisande* (1902) und Paul Dukas’ *Ariane et Barbe-Bleue* (1907) blieb eher die Ausnahme. Moderne Tendenzen manifestierten sich vielmehr im Bereich des Tanztheaters (inspiriert durch die Ballets Russes). So blieben auch „[a]fter

---

<sup>445</sup> Danuser 1997, Zitat Sp.109.

<sup>446</sup> Griffiths 1992, Zitat S. 393.

<sup>447</sup> Reininghaus 2000.

<sup>448</sup> Soweit nicht anders angegeben, stammen die Informationen in diesem Abschnitt aus: Gribenski 1995 und Charlton / Langham-Smith 1992.

World War I, partly owing to the attainments of ballet, high points of pure opera [...] necessarily sporadic, while works of mixed genres proliferated.”<sup>449</sup>

Neue Impulse erhielt die Oper zu Beginn der 1920er Jahre aus der ‚Groupe des Six‘ (Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Louis Durey). Diese Gruppe von Komponisten suchte, inspiriert von Erik Satie und den Werken Strawinskys (insbesondere *L’histoire du soldat*, ein Bühnenwerk, das der Komponist selbst als „zu lesen, zu spielen, zu tanzen“ bezeichnete), eine neue, epische und unpathetische Form des Musiktheaters. Aus diesem Geist heraus entstanden – um nur zwei Beispiele zu nennen – so unterschiedliche Werke wie Honeggers *Antigone* und Milhauds *Le pauvre matelot* (beide 1927).

Zum immer größer werdenden Problem wurde in Frankreich die Vernachlässigung der Institution Oper nach dem Zweiten Weltkrieg. Mit der Durchsetzung des Serialismus geriet das Musiktheater auch hier – wie in Deutschland – gegenüber der rein instrumentalen Musik ins Hintertreffen. Erst am Ende der 1960er Jahre wurden durch den Kultusminister André Malraux Reformen eingeleitet, die nach und nach – unterstützt durch die Intendanz Rolf Liebermanns an der Pariser Opéra 1973-1980 – zum Aufschwung der Opernbetriebe führten. Die Dezentralisierung des französischen Musiklebens in dieser Zeit erlaubte es darüber hinaus den Opernhäusern in der Provinz, sich zunehmend zu profilieren, so dass in den 1970er und 1980er Jahren eine vielfältige Opernlandschaft entstand, die das Repertoire vom französischen Barock bis hin zum modernen Musiktheater pflegte und so auch französische Komponisten wieder zum Schaffen von Opern ermutigte.

Das einzige in Frankreich komponierte Musiktheaterwerk der 1980er Jahre jedoch, das internationale Bekanntheit erlangte und sich dauerhaft im Repertoire halten konnte, ist Olivier Messiaens *Saint François d’Assise* (1983). Trotz seines großen Erfolgs begründete das Werk keine neue französische Richtung des Musiktheaters, da Messiaens eigenwilliger, ganz individueller Kompositionsstil nicht dazu angetan – oder gedacht – war, sich einer ‚Schule‘ zuordnen zu lassen. Obwohl *Saint François* klanglich nie auffallend avantgardistisch wirkt, bediente sich Messiaen bei der Komposition der

---

<sup>449</sup> Charlton / Langham-Smith 1992, S. 276.

gleichen Techniken wie in seinen großen Orchesterwerken: Diese „sprengen mit ihrer Klangfarbentechnik in blockhaften Harmoniefeldern ebenso die Tonalität wie seine additiven Rhythmen das überkommene Taktschema.“<sup>450</sup> Neben der für Messiaen charakteristischen instrumentalen Imitation verschiedener Vogelstimmen fanden auch Anklänge an die fernöstliche Kultur, speziell das Nō, ihren Weg in die Oper. Messiaen selbst charakterisierte eines der Motive, die dem Engel zugeordnet sind, wie folgt: „Des appels de hautbois et petite clarinette écrits dans un registre volontairement trop aigu pour ces instruments, dont le caractère criard, expressionniste, évoque le Nô japonais“.<sup>451</sup> In der Uraufführungs-Inszenierung forderte der Komponist zudem die Sängerin in der Rolle des Engels, Christiane Eda-Pierre, auf, „de marcher très lentement, de poser le pied avec de grandes précautions, comme le font les acteurs de Nô.“<sup>452</sup> So charakterisieren Stilmittel des realitätsentrückten, stark rituell geprägten Nō den Sendboten einer überirdischen Macht in Messiaens ebenfalls ganz durchgeistigtem, wenig von äußerer Handlung getragendem Bühnenwerk.

### 3.5.3 Italien

In Italien dominierte nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nur in der Oper, sondern auch in den Konzertsälen ein konservativer Publikumsgeschmack, so dass die italienischen Avantgarde-Komponisten ihre Erfolge zunächst im Ausland, besonders in Deutschland, feierten. Durch Vermittlung von Hermann Scherchen kamen beispielsweise Bruno Maderna und Luigi Nono nach Darmstadt, später auch Luciano Berio und Franco Donatoni. „Für sie alle waren die Darmstädter Jahre ‚fondamentali‘.“<sup>453</sup> Nono jedoch distanzierte sich in mancher Hinsicht bald von den Ansichten der maßgeblichen Protagonisten der ‚Darmstädter Schule‘ wie Karlheinz Stockhausen. So „betonte [er] schon früh die Notwendigkeit, über die rein technischen Fragen des Komponierens hinaus auch die politische und soziale Verantwortung des Komponisten zu berücksichtigen.“<sup>454</sup> Daneben bestand er auf der „Notwendigkeit eines

---

<sup>450</sup> Schreiber 2005, S. 497.

<sup>451</sup> Messiaen 1986, S. 238.

<sup>452</sup> Ebd.

<sup>453</sup> Kämper 1996, Zitat Sp. 1275.

<sup>454</sup> Ebd., Zitat Sp. 1276.

lebendigen Musiktheaters in unserer Kultur“<sup>455</sup>, das den „Nöte[n], Themen und sprachliche[n] Eigenheiten“<sup>456</sup> der Gegenwart Ausdruck verleiht.

So schuf er denn auch wegweisende Werke für das Musiktheater, die seinem Anspruch der politischen und sozialen Stellungnahme verpflichtet sind: bereits 1960 *Intolleranza 1960*, im Jahr 1975 *Al gran sole carico d'amore* und 1984 schließlich *Prometeo*.

In Italien selbst war Luigi Dallapiccola einer der Ersten, der sich – beeinflusst von Schönbergs *Harmonielehre* und der Begegnung mit dem Komponisten – die Zwölftonmusik als Kompositionsprinzip aneignete. Damit eröffnete er der nachfolgenden Generation italienischer Komponisten „den Weg zur Erneuerung der italienischen Musik“.<sup>457</sup> Dallapiccolas Schaffen war beispielsweise hörbar Vorbild für Nonos *Intolleranza 1960* – ein Werk, das wiederum die herausragende Rolle mit begründete, die das Musiktheater in der italienischen Musik seit den 1960er Jahren spielt.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts experimentierten eine Reihe italienischer Komponisten, angeregt durch Umberto Ecos Schrift *Das offene Kunstwerk* (1962), mit neuen dramaturgischen Formen des Musiktheaters.<sup>458</sup> Es entstanden Werke, die sich aus verschiedenen Quellen speisen, sich in nur locker zusammenhängende Episoden auflösen, in denen sich mehrere Handlungsebenen durchdringen oder in denen sich die Handlung bis zur Nicht-mehr-Erkennbarkeit aufgelöst hat. Zu den bedeutendsten Werken dieser bald fest etablierten Strömung gehören Nonos *Prometeo* und Berios *Un re in ascolto* (beide 1984). Beide „epitomize [...] the position in which Italian musical theatre finds itself as the millennium ends“<sup>459</sup> – geprägt vom Zweifel an der ‚klassischen‘ Oper und auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen musikalischen Theaters. Dennoch hatten auch Musiktheaterwerke mit linearer Handlung weiter ihren Platz im italienischen Musikleben. Prominente Beispiele hierfür sind die im Sinne einer Gesamtkunstwerks-Konzeption gestalteten Opern Sylvano Bussottis.<sup>460</sup>

---

<sup>455</sup> Nono 1975, Zitat S. 92.

<sup>456</sup> Ebd., Zitat S. 90.

<sup>457</sup> Kämper 1996, Zitat Sp. 1274.

<sup>458</sup> Bianconi 1992.

<sup>459</sup> Ebd., Zitat S. 857.

<sup>460</sup> Ebd., Zitat S. 856f.

Besondere Aufmerksamkeit erregte seit dem Beginn der 1980er Jahre Giorgio Battistelli mit seinen Bühnenkompositionen. In *Experimentum mundi* (1981) ließ er Handwerker aus seinem Heimatort ihre Künste vorführen. Die handwerklichen Tätigkeiten, das „Schaben und Kratzen, Hämmern und Sichel“<sup>461</sup>, bilden in dieser ‚opera di musica immaginistica‘ das Klanggeschehen, begleitet von einem Sprecher, fünf Frauenstimmen und einem Schlagzeuger. Diesem ungewöhnlichen Musiktheaterwerk folgten zahlreiche weitere, darunter Vertonungen von Texten Pasolinis (*Teorema*, 1992), einem Fellini-Stoff (*Prova d’orchestra*, 1995) und Sten Nadolnys *Entdeckung der Langsamkeit* (1997). So vielseitig wie seine Stoffwahl ist das musikalische Ausdrucksvermögen des „versierte[n] Intellektuelle[n] der Neuen Musik“<sup>462</sup>: „Die Schreckgesten der Avantgarde von vorgestern verwaltet er ebenso versiert wie durchmischte Gemütslagen der postmodernen Musik.“<sup>463</sup>

Die erwähnten Werke von Nono und Berio, Bussotti und Battistelli werfen bereits Schlaglichter auf die große Vielfalt des italienischen Musiktheaters der 1980er Jahre. Nicht unerwähnt bleiben darf an dieser Stelle zudem der sizilianische Autodidakt Salvatore Sciarrino, dessen „immense Produktion in den 70er und 80er Jahren“<sup>464</sup> auch diverse Werke für das Musiktheater umfasst. Mit *Vanitas* (1981) und *Lohengrin* (1983) sowie weiteren Bühnenwerken in den 1990er Jahren und nach der Jahrtausendwende – nicht zuletzt *Luci miei traditrici* (1998) – rückte er immer weiter vom „traditionellen Operntypus“<sup>465</sup> ab und setzt stattdessen auf eine starke Reduzierung und die Auslotung der „Grenzen der auditiven Wahrnehmung“.<sup>466</sup>

#### 3.5.4 England

Der Status der Oper in England war lange Zeit ausgesprochen prekär. Ob die „English resistance to opera“<sup>467</sup> nun tatsächlich in der langen Sprech-

---

<sup>461</sup> Reininghaus 2004, Zitat S. 226.

<sup>462</sup> Ebd., Zitat S. 229.

<sup>463</sup> Reininghaus 2004, Zitat S. 229.

<sup>464</sup> Jacobshagen 2004, Zitat S. 229.

<sup>465</sup> Ebd., Zitat S. 232.

<sup>466</sup> Ebd., Zitat S. 229.

<sup>467</sup> Temperley 1992, Zitat S. 523.

theatertradition des Landes begründet liegt<sup>468</sup>, sei dahingestellt. Fest steht jedoch, dass – abgesehen von Henry Purcell und dem Wahl-Engländer Georg Friedrich Händel – erst Benjamin Britten mit seinen Opern, darunter *Peter Grimes* (1945) und die Nō-Vertonung *Curlew River* (1964), dem englischen Musiktheater zu internationalem Ansehen verhalf.<sup>469</sup> Gemeinsam mit Michael Tippett und Gustav Holst repräsentierte Britten bis hinein in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts „das letzte Wort zum Thema neue Musik“<sup>470</sup> in England. Die Entwicklungen der musikalischen Avantgarde in Mitteleuropa hatten dort noch nicht Fuß gefasst.

Eine Gruppe von Musikern und Komponisten, die wegweisend für deren Verbreitung in England werden sollte, traf sich in den 1950er Jahren am Royal Manchester College of Music. Die Komponisten Harrison Birtwistle, Peter Maxwell Davies und Alexander Goehr, der Pianist John Ogdon und der Trompeter und Dirigent Elgar Howarth – später bekannt als die ‚New Music Manchester Group‘ – begeisterten sich für die Musik der Nachkriegs-Avantgarde und bezogen deren Impulse in ihr eigenes Schaffen ein. Dabei beschränkten die drei Komponisten sehr eigenwillige, ganz unterschiedliche Wege und schufen neben anderem auch zahlreiche bedeutende Werke für das Musiktheater.

Alexander Goehr hatte bei Olivier Messiaen in Paris studiert und komponierte sein dramatisches Hauptwerk *Behold the Sun* 1985. Wie Davies und Birtwistle beschäftigte er sich neben der europäischen Avantgarde intensiv mit der vorklassischen Musik.<sup>471</sup> Zudem vertonte er die Nō-Dramen *Kantan* und *Aya no tsuzumi* zu einer Doppel-Oper die 1999 zur Uraufführung kam (s. Kapitel 1).

Peter Maxwell Davies strebte in seinen Kompositionen eine Verbindung des Serialismus mit Elementen der englischen Musik der Tudor- und der elisabethanischen Epoche an.<sup>472</sup> Nach seinem abendfüllenden Opernerstling *Taverner* (1972), an dem er seit 1962 gearbeitet hatte, wandte sich

---

<sup>468</sup> „[I]t should not cause surprise that a nation with a powerful school of drama, where music enjoyed an established but subordinate place, tended to resist encroachments from a form in which it seemed that dramatic truth was so readily sacrificed to musical ends.“ (Temperley 1992, Zitat S. 523.)

<sup>469</sup> Saremba 1994.

<sup>470</sup> Ebd., S. 358.

<sup>471</sup> Williams 2002.

<sup>472</sup> Whittall 2001a.

Davies mehr dem kammermusikalischen Genre zu – das Monodrama *Eight Songs of a Mad King* (1969) ist eines der ungewöhnlichsten Resultate, die er in diesem Bereich erzielte. Um den Spielraum für seine Experimente mit kammermusikalischen Kompositionen zu vergrößern, gründete er gemeinsam mit Harrison Birtwistle 1967 die Pierrot Players, ein Instrumentalensemble in einer an Schönbergs *Pierrot lunaire* orientierten Besetzung.<sup>473</sup> Mit seinem Umzug auf die Orkney-Inseln 1971 trat ein Wandel im Kompositionsstil Davies' ein: „Die grellen Töne traten zugunsten einer subtileren Ausdruckspalette zurück.“<sup>474</sup> Als „eines der fesselndsten Werke des modernen Musiktheaters“<sup>475</sup> gilt seine 1980 uraufgeführte Kammeroper *The Lighthouse*. „*Der Leuchtturm* weist textlich eine ungewöhnlich dichte Struktur auf, die musikalisch zwischen synkopischem Parlando, ostinaten Steigerungen durch Bläser und Schlagzeug sowie verfremdetem Moritatenstil zu einem beklemmenden Ganzen ausbalanciert ist. Damit gelang Maxwell Davies eine kombinierende Fortführung von Britten's *Billy Budd* und *The Turn of the Screw*.“<sup>476</sup> Mit der 1988 in Darmstadt uraufgeführten Oper *Resurrection* verfasste Davies nochmals ein Werk für die große Bühne, dem der dauerhafte Erfolg jedoch verwehrt blieb.<sup>477</sup>

Davies' Kollege Harrison Birtwistle machte sich einen Namen mit seinen ausgesprochen ungewöhnlich konzipierten Musiktheaterwerken:

„Die Musik Birtwistles ist trotz seiner Experimentierfreude stilistisch weniger breit angelegt als die seiner Kollegen Goehr und Maxwell Davies, aber gerade das ließ ihm als einem der wenigen Komponisten im ausgehenden 20. Jahrhundert einen Individualstil zuwachsen, der seine Opern zu den wichtigsten der Musik nach Britten macht.“<sup>478</sup>

Birtwistles Werk zeichnet sich durch eine stark formale und an Ritualen und Zyklen orientierte Kompositionsweise aus. Seine Musiktheaterwerke beziehen sich meist auf mythische Stoffe oder Volkssagen, wie die ‚tragische Komödie oder komische Tragödie‘ *Punch and Judy* (1968), *The Mask of Orpheus* (1986) und *Gawain* (1991).

Als bedeutendstes Bühnenwerk Birtwistles gilt *The Mask of Orpheus*: „It is a central work in Birtwistle's output, and has come to be understood as

---

<sup>473</sup> Saremba 1994, S. 367.

<sup>474</sup> Ebd., S. 370.

<sup>475</sup> Ebd., S. 372.

<sup>476</sup> Schreiber 2005, S. 584.

<sup>477</sup> Saremba 1994, S. 367.

<sup>478</sup> Schreiber 2005, S. 586.

equally central in the development of postwar opera, a work which extended the boundaries of what was possible in lyrical theatre.“<sup>479</sup> Von der bekannten Handlung des Orpheus-Mythos blieben nur die Rahmenmomente erhalten: der Schlangenbiss, Orpheus' Reise in die Unterwelt und der endgültige Verlust Eurydikes, als er sich nach ihr umsieht. Diese ‚Basishandlung‘ zerteilte Birtwistles Librettist Peter Zinovieff in 126 Ereignisse, die insgesamt drei Akte ergeben. Zinovieff „argued that Orpheus never existed as an individual but as a collective inheritance“<sup>480</sup>, daher wird jede der Hauptpersonen von drei maskierten Darstellern verkörpert. „Key events are presented more than once, either simultaneously or successively [...], so that the drama discloses a central concern with time itself, with the exploration of a multiple present containing both past and future.“<sup>481</sup>

Das Orchester des Werks kommt ohne Streicher aus und wird durch elektronische Einspielungen ergänzt. Harmonisch und rhythmisch geprägte Erinnerungsmotive strukturieren die Musik, während die Klänge sich durch eine additive Kompositionstechnik „zu Schichten und Klangmassen“<sup>482</sup> verdichten, „die sich lavaähnlich bewegen, aber durch ein Frage-und-Antwort-Spiel interne Bezüge herstellen und damit lebendig wirken.“<sup>483</sup> *The Mask of Orpheus* wurde bei der Uraufführung von der Kritik gefeiert für „its imaginative and ambitious fusion of music, song, drama, myth, mime and electronics, in the convergence of an extraordinarily rich dramatic concept with music of a deep expressive power“ und brachte Birtwistle zahlreiche Preise und Auszeichnungen ein, darunter den *Evening Standard* Opera Award 1986 und den Grawemeyer Award 1987.<sup>484</sup>

Insgesamt erlebte das englische Musiktheater seit der Mitte des 20. Jahrhunderts und insbesondere durch Birtwistle, Goehr und Davies einen bedeutenden Aufschwung. Neben den Werken dieser drei entstanden in den 1980er Jahren unter anderem Opern von Thea Musgrave, Gavin Bryars, Mark-Anthony Turnage, John Casken und Stephen Oliver. Über England hinaus erlangten zudem Michael Nyman (*Der Mann, der seine Frau mit*

---

<sup>479</sup> Cross 2001, Zitat S. 622.

<sup>480</sup> Ebd., Zitat S. 623.

<sup>481</sup> Ebd.

<sup>482</sup> Schreiber 2005, S. 595.

<sup>483</sup> Ebd.

<sup>484</sup> Cross 2001, Zitat S. 623.

*einem Hut verwechselte*, 1986) und Judith Weir (*A Night at the Chinese Opera*, 1987) Bekanntheit. Dieses umfangreiche Operschaffen zeichnet eine ebenso große stilistische Vielfalt aus, die von der Weiterführung serieller Techniken über unterschiedlichste Stilzitate und Minimal Music bis hin zur Verwendung von Elementen aus der populären Musik reicht.

### 3.5.5 Nordeuropa

In den nordischen Ländern – Dänemark, Schweden, Norwegen und Finnland (zu Finnlands Musiktheater der 1980er Jahre s. Kapitel 1) – entwickelte sich das Musiktheater im 20. Jahrhundert in sehr unterschiedlicher Art und Weise. Während Schweden und besonders auch Dänemark Kontakt zu den musikalischen Entwicklungen in Mitteleuropa pflegten und eine Reihe über die Ländergrenzen hinaus bekannter Komponisten hervorbrachten – erwähnt seien hier Per Nørgård und Ingvar Lidholm –, konnte sich bisher kein norwegischer Opernkomponist international etablieren. Eine Ausnahme macht vielleicht der eingebürgerte Italiener Antonio Bibalo, der mit seinen Opern *Frøken Julie* (Fräulein Julie, 1975) und *Gengangere* (Gespenster, 1981) auch über Norwegen hinaus Bekanntheit erlangte.

Die wenig ausgeprägte norwegische Opernkultur mag damit zusammenhängen, dass die Oper in Norwegen – im Gegensatz zu Finnland – nicht als Mittel wahrgenommen wurde, kulturelle Eigenständigkeit zu beweisen. Ein anderer Grund könnte sein, dass das Komponieren, insbesondere von Opern, in Norwegen staatlich kaum gefördert wird – wiederum im Gegensatz zu Finnland, das „möglicherweise über das luxuriöseste Künstlerförderungssystem weltweit verfüg[t].“<sup>485</sup>

Die musikalische Avantgarde konnte sich in Norwegen nie wirklich etablieren. Abgesehen von wenigen – Randerscheinungen gebliebenen – Ausnahmen wie Fartein Valen und später Arne Nordheim, hielt sich in Norwegen der seit den 1950er Jahren vorherrschende Neoklassizismus bis zum Ende des 20. Jahrhunderts als kompositorische Hauptströmung.<sup>486</sup>

---

<sup>485</sup> Bermbach (Hg.) 2000, S. 336.

<sup>486</sup> Andersen (Hg.) 2001.

In Stockholm<sup>487</sup> hingegen entwickelte sich in den 1960er Jahren ein wahres Zentrum für avantgardistische Musik unter Wortführung der sogenannten ‚Montagsgruppe‘. Wie in Deutschland führte die radikale Modernität ihrer Protagonisten auch hier dazu, dass nur wenige Opern komponiert wurden. Die bis heute bedeutendste schwedische Oper stammt dennoch aus jener Zeit und von einem der wichtigsten Mitglieder der ‚Montagsgruppe‘: *Aniara* (1959) von Karl-Birger Blomdahl, die düstere „Science-Fiction-Parabel vom Untergang der Menschheit“<sup>488</sup> nach einem Versepos von Harry Martinson – die erste Oper überhaupt, die mit Tonbandeinspielungen arbeitet<sup>489</sup>, ein Werk, das eine Reise im Weltraum beschreibt, zehn Jahre bevor der erste Mensch einen Fuß auf den Mond gesetzt hat.

In den 1980er und frühen 1990er Jahren kam es in Schweden aufgrund der kulturellen Dezentralisierung und des zunehmenden musikalischen Stilpluralismus zu einem regelrechten Opernboom; zu den bedeutendsten in dieser Zeit entstandenen Werken zählen die Lars Johan Werles und Sven-David Sandströms.<sup>490</sup> Beide Komponisten entwickelten ihren Stil von einer avantgardistischen Technik hin zu einem postmodernen Idiom – Sandström, indem er sich der Neoromantik zuwandte, Werle, indem er sich mit Collagetechniken auseinandersetzte und Elemente aus der Popmusik mit einbezog.<sup>491</sup> Als Werke aus den 1980er Jahren wären von Sandström u.a. *Kejsar Jones* (Kaiser Jones) und *Slottet det vita* (Das weiße Schloss), beide 1984 uraufgeführt, und von Werle u.a. *Kvinnogräl* (Frauenstreit) von 1986, *Lionardo* von 1988 und *Väntarna* (Die Wartenden) von 1989 zu nennen.

In Dänemark kam es in den 1960er Jahren zum Konflikt zwischen Avantgardisten und konventionellen Komponisten, der beispielsweise dazu führte, dass Per Nørgård, ohne Zweifel Dänemarks bekanntester Komponist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dem Kopenhagener Konservatorium den Rücken kehrte und als Kompositionslehrer ans Konservatorium von Århus ging, wo seine Kompositionsklasse bald größte Bedeutung erlang-

---

<sup>487</sup> Soweit nicht anders angegeben, stammen die Angaben zur schwedischen Musikgeschichte aus Åstrand 1998.

<sup>488</sup> Schreiber 2006, S. 420.

<sup>489</sup> Ebd., S. 423.

<sup>490</sup> Bermbach (Hg.) 2000, S. 343.

<sup>491</sup> Andersen (Hg.) 2001, S. 339ff.

te. Zu seinen Schülern zählten u.a. herausragende junge Komponisten wie Karl Aage Rasmussen, Hans Abrahamsen und Bent Sørensen.<sup>492</sup>

Die radikale Spielart der Avantgarde, wie sie etwa in Deutschland in den 1950er und 1960er Jahren vorherrschte, erlangte in Dänemark jedoch keine vergleichbare Bedeutung: „Die dänischen Komponisten waren über die Entwicklung der seriellen Musik und ihrer Ästhetik irritiert, ein Teil von ihnen konnte sich nicht mit der Behandlung des musikalischen Materials anfreunden, sie lag weit entfernt von der dänischen Mentalität.“<sup>493</sup> Sie experimentierten stattdessen mit verschiedensten Techniken und musikalischen Formen, so dass der musikästhetische Bruch in den 1970er Jahren nicht so radikal ausfiel wie in Deutschland.

In den 1980er Jahren wurde durch die Entstehung zahlreicher Festivals, auch für Neue Musik, die Publikumsakzeptanz moderner Werke sehr verbessert. Die wichtigsten dänischen Opern dieses Jahrzehnts stammen von Per Nørgård: *Der göttliche Tivoli* und *Siddharta* (beide 1983). Daneben entstanden, vor allem verursacht durch die konservative Haltung des Königlichen Theaters in Kopenhagen, das so gut wie nie zeitgenössischen dänischen Werken zur Aufführung verhalf, viele Werke für alternative Aufführungsorte. Als Standort für zeitgenössisches Repertoire etablierte sich in den 1970er Jahren Den jyske Opera in Århus.<sup>494</sup> So entwickelte sich in Dänemark in den 1970er und 1980er Jahren eine ausgesprochen experimentierfreudige Opernszene, die unabhängig vom etablierten Opernbetrieb gedeihen konnte.

Insgesamt lässt sich die unterschiedliche Entwicklung des Musiktheaters in den nordischen Ländern in ihrer jeweiligen Geschichte begründen. In Schweden und Dänemark existierte eine lange Operntradition, so dass die musikalische Avantgarde sich in Auseinandersetzung mit dieser etablieren konnte – wenn auch in beiden Ländern in sehr unterschiedlichen Spielarten. Finnland und Norwegen, die auf keine solche Tradition zurückblicken können, mussten diese nach dem Zweiten Weltkrieg erst etablieren, so dass „sich internationale Einflüsse vornehmlich als stilistische Anleihen bemerk-

---

<sup>492</sup> Anderson 2001.

<sup>493</sup> Beyer 1995, Zitat Sp. 1075.

<sup>494</sup> Andersen (Hg.) 2001, S. 355ff.

bar“<sup>495</sup> machten und „die Gattung als Mittel zur Bildung eines nationalen Selbstverständnisses eigentlich nicht“<sup>496</sup> beeinflussten.

### 3.5.6 Fazit: *Silkkirumpu* und die europäische Oper in den 1980er Jahren

Was macht nun die europäische Oper in den 1980er Jahren aus? Bezeichnend ist ein musikstilistischer Pluralismus, der durch die parallele Verwendung und auch Vermischung konventioneller, moderat moderner und avantgardistischer Kompositionstechniken entstand, teilweise unter Einbeziehung der Minimal Music sowie außereuropäischer Elemente wie z.B. afrikanischer oder südamerikanischer Rhythmen. Die Verwendung von Elementen aus der populären Musik war kein Tabu mehr; auf der inhaltlichen Ebene waren der Phantasie der Librettisten und Komponisten ebenfalls keine Grenzen gesetzt.

Eine Hauptrichtung des Genres blieb auch in den 1980er Jahren die Literaturoper, die sich gerade im deutschsprachigen Raum größter Beliebtheit erfreute. Als Vertonung eines Nö-,Librettos' bleibt zu diskutieren, ob auch Paavo Heininens *Silkkirumpu* dieser Gattung zuzurechnen ist (s.o.).

Interessante Parallelen weist das Werk dramaturgisch zumindest auf den ersten Blick mit Berios *Un re in ascolto* auf: Beide Opern sind in Abschnitte mit traditionellen Nummernbezeichnungen wie Aria oder Duetto unterteilt. *Un re in ascolto* reflektiert als Ganzes den Opern- und Theaterbetrieb und die Unmöglichkeit, ein ‚neues Theater‘ zu erschaffen. Der Protagonist Prospero stirbt mit dem Satz „Erinnerung an die Zukunft“ auf den Lippen. *Silkkirumpu* ist zwar kein schwerpunktmäßig reflektierendes Werk, doch gibt es kurz vor dem grausamen Finale eine – im Drama nicht vorhandene – reflektierende Nummer, die zeigt, wie es hätte sein können, hätte das Handeln der Prinzessin nicht die tragischen Verstrickungen verursacht. Heininens nannte die Szene „Erinnerung an eine Zukunft, die nicht gewesen ist.“ Wie tief dieser scheinbare Zusammenhang geht, kann hier nicht Gegenstand der Untersuchung sein, doch zeigt sich daran zumindest Paavo Heininens Nähe zu in Europa aktuellen Entwicklungen des Musiktheaters.

---

<sup>495</sup> Andersen (Hg.) 2001, S. 372.

<sup>496</sup> Ebd.

Weniger auf der inhaltlichen als auf der ästhetischen Ebene setzte sich Olivier Messiaen in seiner Oper *Saint François d'Assise* mit dem Nō auseinander – auch das ein Hinweis darauf, dass Heininen seine Werke keineswegs isoliert vom zeitgenössischen Musikleben schuf, sondern sich der musikalischen Entwicklungen in Europa bewusst war und an ihnen teilhatte.

So lässt gerade die ungeheure Vielseitigkeit und Uneinheitlichkeit des europäischen Operschaffens in den 1980er Jahren Paavo Heininens *Silkkirumpu* als Kind ihrer Zeit erscheinen: ein ganz individuelles Werk, ein ungewöhnliches Thema, ein neu beschrittener Weg hinsichtlich der Dramaturgie und der szenischen Umsetzung, dabei jedoch klar den musiktheatralen Strömungen ihrer Zeit verbunden. Und gerade das macht das Verdienst des Komponisten aus, der der finnischen Oper mit seiner *Silkkirumpu* zum Anschluss an das aktuelle Operschaffen in Mitteleuropa verhalf.

## **4. Silkitromman**

Wenn Paavo Heininen in *Silkkirumpu* auch auf einen exotischen Stoff zurückgegriffen hatte, so stand er damit doch zur Zeit der Komposition der Oper nicht allein. Nicht nur gab es vor und nach ihm eine Reihe von Opernkomponisten, die sich auf Vorlagen aus dem Nō bezogen haben (s. Kapitel 1) – auch in überraschender zeitlicher Nähe zu Heininens Bühnenerstling findet sich mindestens ein Werk, das diesem inhaltlich ausgesprochen nahe steht: Im Jahr 1982 kam in Reykjavík Atli Heimir Sveinsson's *Silkitromman* zur Uraufführung, eine Oper, die auf dem Original von *Aya no tsuzumi* sowie der modernisierten Fassung des Nō-Dramas durch Yukio Mishima basiert. Da sich die beiden Komponisten gar im Studium kennengelernt und teilweise bei den gleichen Lehrern studiert haben, bietet sich ein Vergleich ihrer Bühnenwerke an. Dieser soll – nach einer allgemeinen Einführung zu Atli Heimir Sveinsson sowie Yukio Mishima und seiner Fassung von *Aya no tsuzumi* – schwerpunktmäßig unter den im vorangegangenen Kapitel zentral herausgestellten Gesichtspunkten der Erzählperspektive, Allgemeingültigkeit und Zeitstruktur erfolgen.

### **4.1 Atli Heimir Sveinsson**

Atli Heimir Sveinsson<sup>497</sup> (\*21. September 1938) gehört zu den wichtigsten isländischen Komponisten seiner Generation. Nachdem er in Reykjavík sein Klavierstudium abgeschlossen hatte, studierte er von 1959 bis 1963 Komposition in Köln. Zu seinen Lehrern gehörten Bernd Alois Zimmermann, Günther Raphael und Rudolf Petzold. Um sich mit der internationalen Avantgarde vertraut zu machen, besuchte Sveinsson in den 1960er Jahren die Darmstädter Sommerkurse sowie einen Kurs bei Karlheinz Stockhausen. In Island arbeitete er nach seiner Rückkehr als Musik- und Kompositionslehrer, außerdem als freier Produzent für den isländischen Rundfunk. Fast alle jüngeren isländischen Komponisten begannen ihre Ausbildung bei ihm.

---

<sup>497</sup> Sofern nicht anders ausgewiesen, stammen die Informationen aus Hillenstedt 1992.

Als Präsident des isländischen Komponistenverbands (1973-83), des nordischen Komponistenrats (1974-76) und Vorstand des isländischen Künstlerverbands engagierte Sveinsson sich stark für das Musikleben in Island. Er organisierte 1973 das IGNM-Festival in Reykjavík, 1976 die Nordischen Musiktage und begründete 1980 die „Dunklen Musiktage“, ein Festival zeitgenössischer isländischer Musik. Seit 1992 erhält Sveinsson ein lebenslanges Ehrengehalt vom isländischen Parlament, 1993 wurde er zum Mitglied der Royal Swedish Academy of Music gewählt.<sup>498</sup>

Atli Heimir Sveinsson nimmt im Musikleben Islands insofern eine Sonderstellung ein, als man sein kompositorisches Schaffen keiner bestimmten Schule zuordnen kann, vielmehr suchte er „a synthesis that united the international with the national“<sup>499</sup>. Er lässt sich von Volks- und Rockmusik ebenso inspirieren wie von Romantik und Avantgarde. Auch musikalische Elemente aus anderen Kulturkreisen, speziell aus Japan, finden gelegentlich Eingang in seine Kompositionen.<sup>500</sup> Für sein Flötenkonzert (1972) erhielt Sveinsson 1976 als erster isländischer Komponist den Nordischen Musikpreis, den der Nordische Rat alle zwei Jahre einem skandinavischen Komponisten verleiht.

*Die Seidentrommel* (Libretto: Órnólfur Árnason nach *Die Damasttrommel* von Yukio Mishima) ist die erste seiner bisher fünf Opern.<sup>501</sup> Sveinsson fand die Vorlage dafür in einer Dramensammlung von Mishima, die ihm in Boston, auf dem Weg nach Los Angeles, zufällig in die Hände fiel. Kennengelernt hatte er das Werk des japanischen Autors durch den kanadischen Flötenvirtuosen Robert Aitken, für den er das preisgekrönte Flötenkonzert geschrieben und das dieser auch uraufgeführt hatte. Sveinsson sagt, Mishimas *Damasttrommel* habe ihn aufgrund der Zeitlosigkeit und der Allgemeingültigkeit des Ortes an isländische Sagas erinnert.<sup>502</sup> Zugleich setzte er sich bei der Arbeit an der Oper gemeinsam mit dem Librettisten Árnason intensiv mit *Aya no tsuzumi* auseinander, so dass das Libretto von *Silki-*

---

<sup>498</sup> Interview mit Atli Heimir Sveinsson: <http://icelandmusic.is/In-the-spotlight/429/Atli-Heimir-Sveinsson/default.aspx>, [20. August 2011].

<sup>499</sup> Ebd.

<sup>500</sup> Bergendal 1991, S. 113.

<sup>501</sup> Nach *Silkitromman* folgten die Fernsehoper *Vikivaki* (1989), die Kammeroper *Mondscheininsel* (1995) und *Hertervig* (1997) und die große Oper *Die Bekehrung von Island* (2001). Quelle: Mail von Atli Heimir Sveinsson, 30. Oktober 2008.

<sup>502</sup> Die Details zur Stoffwahl beschrieb Atli Heimir Sveinsson in einer E-Mail vom 3. Juli 2008.

tromman als eine von Mishima inspirierte Modernisierung von *Aya no tsuzumi* gelten kann.<sup>503</sup> Die Oper erlebte ihre Uraufführung am 5. Juni 1982 in Reykjavík – die zweite isländische Oper überhaupt<sup>504</sup> und die erste, die auch im Ausland aufgeführt wurde.<sup>505</sup>

#### 4.2 Yukio Mishimas Fassung des Nō-Dramas *Aya no tsuzumi*

Yukio Mishima<sup>506</sup> gehört bis heute zu den im Ausland bekanntesten japanischen Autoren. Sein Werk umfasst Romane ebenso wie Theaterstücke, Erzählungen, kulturkritische Essays, Reiseberichte und Tagebücher. Obwohl Mishimas Stil und die Wahl seiner Themen häufig umstritten waren, zählt er auch in Japan zu den wichtigsten Schriftstellern seiner Generation.

Mishima kam 1925 in Tokyo zur Welt; sein bürgerlicher Name lautete Kimitake Hiraoka. Schon früh entdeckte er seine Leidenschaft für das Lesen und Schreiben und tat sich bereits während seiner Schulzeit als Poet hervor. Erste literarische Erfolge erzielte Mishima während des Zweiten Weltkriegs; der Durchbruch gelang ihm mit seinem autobiographischen Roman *Geständnis einer Maske* (1949). Weitere Romane waren *Die Brandung* (1954), *Der Tempelbrand* (1956), *Kyokos Haus* (1959), *Der Seemann, der die See verriet* (1963) und die Tetralogie *Das Meer der Fruchtbarkeit* (1965-1970).

Stilistisch stand Mishimas Schaffen einerseits den Idealen der japanischen Romantischen Schule nahe – charakteristisch dafür ist eine gewisse Affektiertheit des Ausdrucks<sup>507</sup> –, andererseits schreibt er auch „as a classicist, using materials that were familiar to his readers and assuming that they

---

<sup>503</sup> E-Mail von Atli Heimir Sveinsson, 11. September 2011. In der gleichen Mail betont Sveinsson auch, dass er sich darüber hinaus nicht mit dem Nō als Theaterform beschäftigt hat, abgesehen davon, dass Nō, japanische Philosophie und Musik in seiner Jugend in Mode waren und er auch mit Kommilitonen diese Themen diskutiert hat. Der merklichste asiatische Einfluss seien „spürbare“ Einflüsse von John Cage in der Musik (dazu sind sicher die in der Musikanalyse angesprochenen improvisatorischen Elemente zu rechnen, s.u.).

<sup>504</sup> Die erste isländische Oper war *Prymskviða* (1974) von Jón Ásgeirsson (Bergendal 1991).

<sup>505</sup> 1983 wurde die Oper in der Uraufführungs-Inszenierung beim Simón Bolívar Festival in Caracas (Venezuela) gespielt. (Einarsson 1994, S. 461.)

<sup>506</sup> Sofern nicht anders ausgewiesen, stützen die biographischen Angaben sich auf Hijiya-Kirschner 2000a.

<sup>507</sup> Kato 1991, S. 625.

knew the conclusion of his story even before they opened the book [...].<sup>508</sup>  
Neben der japanischen Klassik orientierte Mishima sich auch an „westliche[n] Vorlagen von Euripides bis Racine“<sup>509</sup> sowie am Stil europäischer Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts wie Thomas Mann, Raymond Radiguet, Rainer Maria Rilke oder Oscar Wilde.<sup>510</sup>

Seit Beginn der 1960er Jahre wurde Mishimas Schaffen zunehmend von reaktionärem Ideengut geprägt. Im Vordergrund stand dabei für ihn das Samurai-Ideal, für den (Gott-)Kaiser den Heldentod zu sterben. Mit einigen Mitgliedern der von ihm gegründeten paramilitärischen „Schildgesellschaft“ nahm er am 25. November 1975 einen Armeegeneral als Geisel und versuchte, die Soldaten zum Putsch aufzurufen. Nach dem Scheitern der Unternehmung beging er gemeinsam mit einem Mitstreiter rituellen Selbstmord. „Sein sorgfältig geplanter Freitod durch *seppuku* (Harakiri) [...] symbolisiert in seinem bizarren Anachronismus und in seiner unerbittlichen Konsequenz ein Extrem jener oftmals ästhetisch motivierten Politisierung der Kunst am Ende des Jahrzehnts.“<sup>511</sup>

Trotz der später betont nationalistischen Haltung des Autors steht Mishimas Schaffen als Theaterautor unter dem Einfluss der Klassiker der europäischen wie auch der japanischen Literatur. In seiner 1956 erschienenen Sammlung *Sechs moderne Nō-Spiele* transportierte Mishima die klassischen japanischen Dramen in die „moderne Alltagswelt“<sup>512</sup> und erschloss so „neue psychologische und ästhetische Aspekte der dramatischen Situation.“<sup>513</sup> Auf diese Weise verhalf er nicht nur den japanischen Zuschauern zu einer neuen Sichtweise auf die traditionellen Werke, sondern machte auch dem nichtjapanischen Publikum die besondere Ästhetik des Nō greifbar, „die [er] überzeugend in seine Neuinterpretationen hinüberzuretten vermochte.“<sup>514</sup> Donald Keene betont, dass Mishima sowohl von der aktuellen Relevanz der in den alten Dramen behandelten Themen überzeugt war als auch davon, dass „the

---

<sup>508</sup> Keene 2003, S. 57.

<sup>509</sup> Hijjya-Kirschnereit 2000a, S. 240.

<sup>510</sup> Ebd.

<sup>511</sup> Ebd., S. 34.

<sup>512</sup> Ebd., S. 245.

<sup>513</sup> Ebd.

<sup>514</sup> Ebd.

freedom with which the nō playwright used time and space could enrich the modern stage.<sup>515</sup>

Die Vorlage für das Libretto von Atli Heimir Sveinssons Oper *Silkitromman* ist das Drama *Die Damasttrommel* aus den *Sechs modernen Nō-Spielen*. Die modernisierte Fassung basiert auf dem alten Nō *Aya no tsuzumi*<sup>516</sup>, das Paavo Heininen als Vorlage für seine Oper *Silkkirumpu* wählte. Wie die anderen fünf Stücke in der Dramensammlung – *Das Traumkissen*, *Das Gesicht im Spiegel*, *Die getauschten Fächer*, *Die hundertste Nacht* und *Die Dame Aoi* –, verlegte Mishima auch die *Damasttrommel* vollständig in die Gegenwart. Das Stück spielt sich bei ihm in einer Stadt ab, in zwei sich gegenüberliegenden Häusern. „In der Mitte der Bühne sieht man einen Straßenschacht, zu beiden Seiten Häuserreihen. Wir befinden uns auf der Höhe des dritten Stockwerks. [...] Rechts ein Anwaltsbüro, etwas muffig und altmodisch, aber es herrscht eine gute, anständige Atmosphäre darin [...]. Links ein elegant eingerichteter Modesalon, dem jedoch etwas Unlauteres, Oberflächliches anhaftet“<sup>517</sup>, so die Regieanweisung zu Beginn.

In dem Anwaltsbüro arbeitet der Bürodienstler Iwakichi. Er liebt das im gegenüberliegenden Modesalon arbeitende Model Hanako, das er einmal durch das Fenster gesehen hat. Seitdem schaut er jeden Tag um die gleiche Zeit durch sein Fenster nach drüben, um einen Blick auf sie zu erhaschen. Zudem schreibt er ihr täglich einen Brief, den Kayoko, die ebenfalls im Anwaltsbüro arbeitet, für ihn abgibt. Auch an dem Abend, an dem das Stück beginnt, schreibt Iwakichi nach einem kleinen Dialog mit Kayoko wieder an seine Angebetete. Währenddessen erscheinen im Modesalon drei Herren, die alle auf Hanako warten. Der Diplomat Kaneko, der Ballettlehrer Fujima und Toyama, dessen Beruf man nicht erfährt – er wird nur als „junger Mann“ bezeichnet. Wie schon die Regieanweisungen für den Raum andeuten, sind die Leute im Modesalon oberflächlich und kalt. Kayoko bringt den Brief, und kurz darauf erscheint die Besitzerin des Salons, im Stück nur „Madame“ genannt. Sie erklärt den Herren, dass sie die Briefe Iwakichis immer angenommen, aber nie an Hanako weitergeleitet habe. Als diese

---

<sup>515</sup> Keene 2003, S. 55.

<sup>516</sup> Der besseren Übersichtlichkeit halber wird das ursprüngliche Nō im Folgenden mit dem japanischen Namen *Aya no tsuzumi* bezeichnet, die Variante von Mishima mit dem in der deutschen Übersetzung von Rowohlts gewählten Titel *Die Damasttrommel*.

<sup>517</sup> Mishima 1962, S. 39.

schließlich erscheint, lesen alle den Brief. Das aufrichtige Gefühl des alten Mannes sorgt für viel Empörung, und schließlich kommt Fujima auf den Gedanken, Iwakichi die Stofftrommel, die er dabei hat – ein Requisit für eine Tanzaufführung – auf seine Straßenseite hinüberzuwerfen mit dem Auftrag, sie so laut zu schlagen, dass man auch sie im Modeatelier hören könne. Dann werde Hanako ihm einen Kuss gewähren. Außer sich vor Freude nimmt der Alte das Angebot an, stellt fest, dass die Trommel nicht tönt und stürzt sich aus dem Fenster.

Der zweite Teil des Stücks spielt in der Nacht, eine Woche später. Hanako erscheint allein im Modesalon, gerufen vom Geist Iwakichis. Erstmals im Stück spricht sie nun selbst, wenn sie sich mit ihm unterhält. Der Dialog ist ein Streitgespräch, das die unüberbrückbare Distanz zwischen dem Bürodienner, der noch an die Liebe glaubt, und der desillusionierten Hanako deutlich macht. Wieder schlägt der Geist die Trommel, die nun tatsächlich tönt. Doch Hanako kann sie nicht hören. Nach einhundert Schlägen – einen für jeden Brief, den er ihr geschrieben hat – verschwindet der Geist, Hanako bleibt verzweifelt zurück. Am Ende hatte sie sich danach gesehnt, die Trommel hören zu können. Kaum ist der Geist verschwunden, betritt Toyama das Zimmer, der Hanako gesucht hat. „Wie im Traum“ sagt sie: „Wenn er nur noch ein einziges Mal die Trommel geschlagen hätte – ich hätte es vielleicht gehört.“<sup>518</sup>

Das Drama unterscheidet sich von seiner Vorlage in vieler Hinsicht, am augenfälligsten durch die Ansiedlung der Handlung in der Gegenwart und an einem konkreten alltäglichen Ort. Ein weiterer wichtiger Unterschied ist, dass die Motivation der Akteure im Modeatelier und der Grund dafür, dass sie dem alten Mann das Schlagen auf der seidenen Trommel auftragen, hier komplett offengelegt werden. Dadurch, dass die Perspektive der von dem alten Mann verehrten Frau und ihres Umfelds gezeigt wird, und dass genau deutlich gemacht wird, wie es zu dem fatalen Vorschlag kommt, hat die erste Dramenhälfte bei Mishima von ihrem Spannungsverlauf her mehr Ähnlichkeit mit einem westlichen Drama als mit dem Nō: Nach der Exposition, in der Iwakichis Situation durch den Dialog mit Kayoko präsentiert wird und man die Menschen im Modesalon kennengelernt hat, steigert sich die Spannung, als

---

<sup>518</sup> Mishima 1962, S. 57.

Iwakichis Brief ihnen überbracht wird. Eine kontinuierliche Steigerung durch die Emotionen, die der Brief im Modosalon auslöst, auf der einen und Iwakichis gespanntes Warten auf der anderen Seite führt schließlich zur Klimax – dem vergeblichen Trommelversuch, der den Bürodiener in den Selbstmord treibt. Die zweite Stückerhälfte dagegen trägt stärker Charakterzüge des Nō. Zwar ist das Drama insgesamt klar dialogisch angelegt, während im Nō Monologe vorherrschen, doch ist die zweite Dramenhälfte ganz der Realität entrückt. Im Dialog zwischen Iwakichis Geist und Hanako geht es nur um Gefühle, um innere Zustände, um zwei Konzepte von Liebe, die sich letztlich nicht vereinen lassen. Die dramatische Spannung steigert sich stark vom Anfang des Abschnitts, der sehr ruhig und still ist, bis zum emotional aufgewühlten Moment des erneuten Trommelschlagens. Sowohl dieser Spannungsverlauf als auch die Tatsache, dass die gesamte zweite Dramenhälfte sich in einem Zwischenbereich abspielt, in dem sich Lebende und Tote begegnen können, sind Eigenschaften des traditionellen Nō.

Darüber hinaus hat Yukio Mishima in der *Damastrommel* – trotz der offenkundigen Unterschiede von Ort, Zeit und Personen der Handlung im Vergleich zu *Aya no tsuzumi* – im Detail durchaus Wesenszüge des Nō adaptiert und bewahrt. Joëlle Mezza weist in ihrer Untersuchung der *Sechs modernen Nō-Spiele*<sup>519</sup> wesentliche Charakteristika des Nō in all seinen Fassungen der Dramen nach. Dazu gehören die Schaffung eines Raums, in dem sich Diesseits und Jenseits begegnen, auf den Alltag der Stücksituation übertragene ritualhafte Handlungen (in der *Damastrommel* beispielsweise das Gießen des Lorbeerbaums durch Iwakichi), die Kürze und Zweiteiligkeit sowie die klare Struktur der *modernen Nō*; zudem ihre trotz des Alltagsambientes nicht-realistische, mythische oder allgemeingültige Qualität. Zu letzterem trägt besonders das Auftauchen von Geistern oder Phantomen in den *modernen Nō* bei: „c’est l’expression concrétisée d’un archétype d’état humain. Les fantômes sont des abstractions pour isoler des passions humaines.“<sup>520</sup>

---

<sup>519</sup> Mezza 2000.

<sup>520</sup> Ebd., S. 35.

Die drei zentralen Aspekte, die bei der Analyse von *Silkkirumpu* und dem Verhältnis der Oper zu *Aya no tsuzumi* im Mittelpunkt standen, waren Erzählperspektive, Allgemeingültigkeit und Zeitstruktur. Auch Mishimas *Damastrommel* und ihre Vertonung durch Atli Heimir Sveinsson sollen im Folgenden in Bezug auf die Bedeutung der drei genannten Parameter untersucht werden, um einen stichprobenartigen Vergleich der beiden Opern zu ermöglichen.

Eine offensichtlich nacherzählende Perspektive, wie sie im traditionellen Nō und auch in Paavo Heininens Oper *Silkkirumpu* gegeben ist, kann in Yukio Mishimas Version des Dramas nicht festgestellt werden. Es gibt keinen Chor, der die Funktion des Erzählers übernimmt, und die Personen der Handlung sprechen jeweils nur aus der konkreten Situation heraus, reflektieren nicht in dem Maße, wie es im Nō der Fall wäre. Zwar betrachtet Joëlle Mezza die drei Männer im Modesalon als den Chor in der *Damastrommel*<sup>521</sup>, jedoch stellt auch sie fest, dass „ils n’ont pas la fonction de soutien qu’il pouvait avoir dans les nô anciens.“<sup>522</sup> Insofern kann die Chor-Funktion der drei Charaktere an dieser Stelle vernachlässigt werden, da sie für die Untersuchung der Erzählperspektive nicht relevant ist. Diese steht in der *Damastrommel* eher dem westlichen Drama nahe als dem Nō.

Mehr Gemeinsamkeiten mit dem traditionellen Nō gibt es in Bezug auf die Allgemeingültigkeit der Handlung. Im oben stehenden Zitat über die Phantome als „Abstraktionen, welche menschliche Leidenschaften isolieren“ findet sich bereits die erste Parallele zu *Aya no tsuzumi* und zum traditionellen Nō allgemein: Iwakichi besitzt zwar im Stück einen Namen und übt eine Tätigkeit in einem auf der Bühne klar sichtbaren Umfeld aus, so dass er nicht die offensichtliche Anonymität des Gärtners in *Aya no tsuzumi* hat. Man erfährt auch über ihn, dass Ehrlichkeit ihm viel bedeutet: „Der Chef kann keine krummen Sachen vertragen, das ist es. [...] Das gefällt mir, und deshalb bin ich auch bereit, bis an mein Lebensende für ihn zu arbeiten.“<sup>523</sup> So lernt man einen zentralen Charakterzug der Hauptfigur kennen. Dennoch steht Iwakichis Liebe zu der unbekanntenen Dame im Mittelpunkt seines Daseins und ist letztlich die Eigenschaft, auf die seine Person sich im Stück

---

<sup>521</sup> Mezza 2000, S. 72.

<sup>522</sup> Ebd.

<sup>523</sup> Mishima 1962, S. 40.

konzentriert. Schon als noch Lebender kreisen seine Gedanken fast nur um seine Liebe, als Phantom ist sie sein einziger Daseinsgrund: „Ich liebe dich wirklich, leidenschaftlich. Jeder in der Welt der Toten weiß das.“<sup>524</sup> Auch die drei Herren im Modeatelier und Madame werden im Wesentlichen auf je eine Eigenschaft reduziert, die ihre Funktion im Stück verdeutlicht, sie aber als Personen nur skizzenhaft hervortreten lässt. Sie repräsentieren die kalte und herzlose Welt der Mode (die hier wohl exemplarisch für bestimmte Aspekte der westlichen Gesellschaft steht), in der auch Hanako lebt und die – rein auf Äußerlichkeiten und wirtschaftliche Verwertbarkeit von Menschen und Dingen ausgerichtet – im Stück als Kontrast zur ‚guten‘ und ‚anständigen‘ Welt des Bürodieners Iwakichi gezeigt wird, in der innere Werte wie Ehrlichkeit und Liebesfähigkeit noch zählen.

Auf die Spitze getrieben wird die Abstraktion der Charaktere in der Person der Hanako. Im ersten Teil des Stücks spricht sie nicht einmal. Der alte Mann auf der einen und die drei Herren und Madame auf der anderen Seite der Straße warten auf sie, sie ist der Mittelpunkt ihres Denkens und Fühlens, doch Hanako selbst tritt als Mensch nicht in Erscheinung, nur als schöne Hülle, die als Projektionsfläche für die Wünsche und Begierden Anderer dient. Erst im zweiten Stückteil erfährt man ein wenig über ihr Empfinden, doch ihre rätselhaften, selten ganz konkreten Formulierungen wie

„Ich hingegen bin geradezu gespickt von Beweisen. An Liebesbeweisen fehlt es einer Frau nie. Und wenn sie den letzten geliefert hat, dann hat sie alle Beweise dafür in der Hand, daß die Liebe vorbei ist – die Beweise dafür, daß Männer mit leeren Händen lieben“<sup>525</sup>

bringen vor allem ein allgemeines Gefühl von Verbitterung und Enttäuschung zum Ausdruck, so dass sie als Individuum weiterhin ungreifbar bleibt.

Die Personen der Handlung sind also in Mishimas *Damasttrommel* ebenso wie die Charaktere in *Aya no tsuzumi* entweder Repräsentanten eines bestimmten Gefühls wie Iwakichi oder reine Funktionsträger wie die Herren und Madame im Modeatelier und Iwakichis Kollegin Kayoko. Zu guter Letzt ist auch die Handlung selbst einzig auf das Thema der unerfüllten oder enttäuschten Liebe konzentriert; keine Nebenhandlung lenkt auch nur einen Moment lang den Fokus des Zuschauers oder Lesers von diesem ab. Inso-

---

<sup>524</sup> Mishima 1962, S. 55.

<sup>525</sup> Ebd., S. 54.

fern ist *Die Damasttrommel* trotz ihres zeitgenössischen und alltäglichen Schauplatzes ein allgemeingültiges und zeitloses Drama.

In der Version von Mishima hat sich allerdings der inhaltliche Fokus gegenüber dem Nō verändert. Erster Hinweis dafür ist schon die polarisierende Beschreibung der beiden Räume, in denen die Handlung sich abspielt (s.o.). Eindeutig wird der eine Bereich als sympathisch und ‚gut‘ gezeigt, der andere als unsympathisch oder ‚schlecht‘. Entsprechend werden später auch die Personen charakterisiert. Iwakichi ist vielleicht ein wenig lächerlich, doch letztlich anrührend und liebenswert mit seinem starken Gefühl. Die Menschen in dem Modesalon hingegen werden kaum sympathisch gemacht. Madame erklärt ganz selbstverständlich, dass sie nie daran gedacht habe, die Briefe Iwakichis tatsächlich an Hanako weiterzugeben. Stattdessen habe sie sie dazu verwendet, die Käbme für ihre Hunde zu reinigen.<sup>526</sup> Als sie und die drei Männer den Brief gelesen haben, wird deutlich, dass sie sich durch Iwakichis ehrliches Gefühl bedroht fühlen und deshalb so heftig reagieren: „Dieser alte Mann bildet sich ein, er sei der einzige Mensch, der leidet. So ein Dünkel ist einfach widerwärtig. Wir alle leiden genau wie er“<sup>527</sup>, kommentiert Kaneko und ergänzt kurz darauf: „Ich glaube, keiner wird mir widersprechen, wenn ich meiner Überzeugung Ausdruck gebe, daß Menschen wie dieser alte Mann einfach ekelhaft sind und daß solche Menschen nicht weiterhin unter uns geduldet werden dürfen [...]“<sup>528</sup> So entsteht der Plan, Iwakichi eine Strafe zu erteilen, anscheinend dafür, dass er den Männern durch seinen Brief vor Augen geführt hat, was ihnen selbst fehlt, und was sie normalerweise nicht bewusst vermissen.

Auch im zweiten Teil behält Mishima den Kontrast zwischen diesen zwei Welten als entscheidendes Konfliktpotenzial im Fokus. „[...] ich bin betrogen worden, weil ich gut und treu war“<sup>529</sup>, behauptet hier der Geist Iwakichis, während Hanako dagegenhält: „Nein, [...]. Man hat dich zum Narren gemacht, weil du alt warst.“<sup>530</sup> In diesem kleinen Wortwechsel wird die Polarisierung sogar auf zwei Ebenen vollzogen. Der alte Mann versucht, seine als die gute und die andere Seite – die Hanakos und der Menschen aus dem

---

<sup>526</sup> Mishima 1962, S. 45.

<sup>527</sup> Ebd., S. 47.

<sup>528</sup> Ebd., S. 48.

<sup>529</sup> Ebd., S. 55.

<sup>530</sup> Ebd.

Modeatelier – als die schlechte, verdorbene hinzustellen. Hanako widerspricht ihm und belegt genau damit die Gefühlskälte ihrer Welt. Zugleich lässt Mishima jedoch den Leser und Zuschauer durch den selbstmitleidigen Ton Iwakichis in seiner Klage und die zwar provokante, aber durchaus aufrichtige und selbstmitleidsfreie Desillusioniertheit Hanakos („Die schlechten Männer haben erst etwas aus mir gemacht.“<sup>531</sup>) zumindest einen Moment lang daran zweifeln, ob die Welt tatsächlich so eindeutig in Gut und Böse geteilt werden kann, wie er selbst es durch die Anlage des ersten Teils glauben machte. In Mishimas Stück steht so das Drama der enttäuschten Liebe Iwakichis repräsentativ für den scheinbar unüberbrückbaren Gegensatz zwischen zwei Lebenswelten. Dieser ist in *Aya no tsuzumi* zwar durchaus auch angelegt, schließlich ist klar, dass sich die Prinzessin in einer völlig anderen Welt bewegt als der Gärtner. Zugleich bleibt der Fokus dort ganz auf dessen Liebesleid – die Sichtweise der Prinzessin kommt nicht zum Tragen. So behält Mishima in der *Damasttrommel* zwar die Allgemeingültigkeit seiner Vorlage als Charakteristikum bei, verändert jedoch das Thema, das im Fokus der Aussage steht. Ähnlich wandelte Paavo Heininen die Aussage von *Aya no tsuzumi* ab, indem er einen alternativen Schluss präsentierte.

In der Zeitstruktur der *Damasttrommel* finden sich ebenfalls Eigenheiten des traditionellen Nō wieder, wenngleich der zeitliche Ablauf zunächst ganz linear zu sein scheint. Im ersten Teil kann man die zeitlichen Besonderheiten noch nicht zwingend auf das Nō zurückführen. Zwar sind zwei unterschiedliche Zeitebenen auf der Bühne präsent, wenn die Handlung parallel im Modeatelier und im Anwaltsbüro stattfindet<sup>532</sup> (bis zu dem Punkt, an dem Iwakichi die Trommel erhält): Auf der einen Seite läuft im Modeatelier die normale Bühnenzeit, während die Zeit sich auf der anderen Seite in der subjektiven Wahrnehmung des ungeduldig und sehnsüchtig wartenden Iwakichi vermutlich sehr in die Länge zieht. Solche parallel auf der Bühne ablaufenden Handlungsstränge gibt es jedoch auch im westlichen Drama<sup>533</sup>,

---

<sup>531</sup> Mishima 1962, S. 55.

<sup>532</sup> Ebd., S. 42-51.

<sup>533</sup> Interessanterweise findet sich gerade im Musiktheater häufiger diese parallele Handlungsführung. Ein Beispiel ist die Musiknummer 6 im ersten Bild von Tschaikowskys *Eugen Onegin*, in dem sich Lenski und Olga einerseits und Tatjana und Onegin andererseits unterhalten und der szenische und musikalische Fokus filmschnittartig zwischen beiden Gesprächen hin und her springt.

insofern kommt hier – trotz einer einigermaßen unüblichen Zeitstruktur in diesem Stückabschnitt – noch keine der zeitlichen Besonderheiten des Nō zum Tragen. Anders sieht es in der zweiten Hälfte des Dramas aus. Hier finden sich gleich zwei Typen der nō-charakteristischen Zeitbehandlung. Wenn Hanako und der Geist Iwakichis zur gleichen Zeit auf der Bühne sind, geschieht das, was Kunio Komparu als *reversed time*<sup>534</sup> bezeichnet: Dadurch, dass ein Geist sich auf der Bühne befindet, dessen einzige zeitliche Dimension die Vergangenheit ist, kehrt sich der Zeitverlauf um (denn alles, was Iwakichi sagt und tut, bezieht sich auf die Vergangenheit) – „We might say that a drama of reminiscence acts out the past after the present, and that time must overcome the natural flow and run in reverse.“<sup>535</sup> Diese massive Veränderung im chronologischen Zeitablauf ist eines der zentralen Charakteristika der Zeitstruktur des Nō.

Am Ende des Stücks tritt ebenfalls eine Besonderheit in der Zeitstruktur auf, die typisch für das Nō ist: In dem Moment, in dem der Geist verschwunden ist, betritt Toyama das Zimmer und holt Hanako – und auch das Publikum – mit den Worten „Also hier sind Sie! Oh, dann bin ich beruhigt ... Wir haben Sie alle gesucht [...]“<sup>536</sup> in die Realität zurück. Im gleichen Moment verschwindet das vorangegangene Zeitintervall des Gesprächs mit dem Geist gewissermaßen; der Zuschauer ebenso wie Hanako ist unsicher, ob sie nicht nur geträumt hat. So wird der relativ lange Zeitabschnitt des Gesprächs rückwirkend umgewertet in nur einen Moment des Träumens von Hanako. Dieses Phänomen nennt Kunio Komparu *vanishing time*: „[...] the time on stage that so far has been developed as actual events is extinguished in one puff, it vanishes without a trace.“<sup>537</sup> Dieses ‚Verschwinden‘ der Zeit kommt in den traditionellen Nō meist am Ende des ersten Teils vor, wenn der *waki* entdeckt, dass sein real geglaubter Gesprächspartner nur ein Geist ist und das Gespräch ein Tagtraum war, der nur wenige Augenblicke gedauert hat.

In Yukio Mishimas modernem Nō *Die Damasttrommel* kommen somit von den drei zentralen Eigenheiten des Nō, die schon in *Silkkirumpu* nachge-

---

<sup>534</sup> Komparu 1983, S. 86f.

<sup>535</sup> Ebd., S. 86.

<sup>536</sup> Mishima 1962, S. 57.

<sup>537</sup> Komparu 1983, S. 85.

wiesen werden konnten, zwei prominent zum Tragen: Die besondere Art der Zeitbehandlung in bestimmten Situationen sowie die Allgemeingültigkeit der Aussage (in Zusammenhang mit der Fokussierung der Charaktere auf bestimmte Eigenschaften oder Emotionen). Im Folgenden soll nun untersucht werden, welche dieser Charakteristika bei der Adaption des Dramas zum Libretto erhalten blieben, verschwanden oder verstärkt wurden.

### 4.3 Das Libretto von *Silkitromman*

Durch den spürbaren Einfluss, den *Aya no tsuzumi* auf das Libretto von *Silkitromman* ausübte, unterscheidet dieses sich streckenweise von Mishimas *Damastrommel*. Zugleich sind die Parallelen zu Mishimas Version des Dramas nach wie vor klar ersichtlich. Im Libretto ist der alte Mann kein Bürodienler, sondern ein Fensterputzer – nur durch eine Glasscheibe von seiner Angewandten getrennt, nicht durch eine ganze Straße. Diese ist nach wie vor Model, macht jedoch auch Werbung für andere Produkte außer Kleidung, wie die Regieanweisung am Stückbeginn deutlich macht.<sup>538</sup> Der äußere Handlungsablauf von *Silkitromman* ist im Wesentlichen der gleiche wie bei Mishima; erst der Schluss weicht von der Vorlage ab. Während im Drama Iwakichis Geist die Trommel schlägt, Hanako sie nicht hören kann und der Geist schließlich verzweifelt verschwindet, beginnt der alte Mann in der Oper erst ganz am Schluss damit, die Trommel zu schlagen. Letzte Regieanweisung in der Partitur – nach dem Ende der Musik – ist: „The old man picks up the drum and prepares to strike it.“<sup>539</sup> Weder aus dem Libretto noch aus den Noten geht hervor, ob sie tatsächlich klingt und ob das Mädchen sie hört, da die Oper vor dem ersten Trommelschlag endet. Es

---

<sup>538</sup> „[...] There is a screen, on which advertisements are projected [...]. It shows a young girl smiling at washing-up liquid and soap.“ (Partitur, S. 1). Da jedoch der Ort der Handlung durch Requisiten wie Schaufensterpuppen als Modeatelier kenntlich gemacht wurde – auch die Frau entwirft Kleider, wie man dem Text im Stückverlauf entnehmen kann (s. Libretto, Anhang S. LXXXII) –, wird im Folgenden von dem Raum als einem Modeatelier die Rede sein.

<sup>539</sup> Partitur, S. 418.

bleibt daher offen, dem Regisseur oder der Phantasie des Zuschauers überlassen, ob das Ende ein gutes oder ein schlechtes ist.<sup>540</sup>

Augenfällig ist, dass die Figuren – im Gegensatz zu Mishimas Version des Dramas – keine Namen haben: Iwakichi heißt hier nur „der alte Mann“<sup>541</sup>, Hanako wurde zu „das Mädchen“, Toyama, Kaneko und Fujima sind „der junge Mann“, „der elegante Mann“ und „der Modemacher“, und Madame ist schlicht „die Frau“. Die kleineren Rollen der Kayoko und des Ladenmädchens sind weggefallen. Hier nähern sich Sveinsson und Árnason wieder *Aya no tsuzumi* an, indem sie den Figuren durch die Namenlosigkeit eine geringere Individualität und dafür umso größere Allgemeingültigkeit geben. Auch spitzen sie die einzelnen Personen noch stärker auf eine bestimmte Eigenschaft oder Funktion hin zu: der junge Mann ist ein Frauenheld<sup>542</sup>, der elegante Mann gefällt sich in der Rolle des Philosophen<sup>543</sup>, der Modemacher in der des Künstlers, der von der Welt verkannt wird.<sup>544</sup> Auch der alte Mann wird eindeutiger und ungebrochener positiv gezeichnet als bei Mishima.

Ein anderer Punkt, in dem sich Sveinsson und Árnason wieder sichtlich dem Nō annäherten, ist das Verfahren, das Stück mehr auf Zustandsbeschreibungen zu fokussieren anstatt auf äußere Handlung. Die äußeren Ereignisse sind in der Oper immer nur Anlass für die Etablierung eines neuen Zustands. So singt am Beginn der alte Mann einen Monolog, in dem er von seiner Liebe spricht, von seinem Leben, bevor er das Mädchen sah, und wie sich seitdem alles verändert hat. Dieser ausgedehnte Zeitraum (auf der Aufnahme der Oper ca. 20 Minuten), in dem der alte Mann seine Gefühle beschreibt, entspricht dem langen Monolog in der ursprünglichen Version von *Aya no tsuzumi* und der Eigenheit des Nō, Gefühlszustände mehr in den Mittelpunkt zu stellen als äußere Handlung. Auch das Terzett, das die drei

---

<sup>540</sup> Der Komponist sagt dazu, dass am Ende der Oper drei kaum hörbare Schläge der großen Trommel klingen sollen, es bleibe aber offen, ob und von wem sie gehört werden können (Mail von Atli Heimir Sveinsson am 3. Juli 2008).

<sup>541</sup> Þjóðleikhúsið 1982a.

<sup>542</sup> „Es ist nicht schwierig für mich, mich schönen Mädchen ohne Kleider zu nähern. Sie wollen es am liebsten ohne Kleider.“, s. Libretto, Anhang S. XCII/XCIII. Der Quellenverweis „s. Libretto“ bezieht sich im Folgenden stets auf die deutsche Übersetzung, Zitate aus der isländischen Textfassung werden ggf. gesondert ausgewiesen.

<sup>543</sup> „Anthropologisches Untersuchungsmaterial. Sie verhält sich wie eine traditionelle Jungfrau [...]. Da fragt ein Mann sich: Was ist Bildung? Was ist Klasse?“, s. Libretto, Anhang S. XC.

<sup>544</sup> „Das war ich, der sie zu der machte, die sie ist. Aber sie dankte es mir nicht. Das ist sehr verletzend. [...] Oh, was habe ich gearbeitet.“, s. Libretto, Anhang S. XC.

Männer nach ihrem Erscheinen im Modeatelier anstimmen, nimmt sich eher wie drei nebeneinanderstehende Monologe aus als wie ein tatsächliches Gespräch: Bestimmte Aussagen kehren bei allen wieder – an diesen Stellen vereint sich auch der Fluss ihrer Monologe, es stellt sich jedoch keineswegs das Gefühl ein, dass die drei tatsächlich miteinander reden:

<b>Modemacher:</b> Mir geht es so gut heute. Aber ich bin müde. <u>Ich habe es satt,</u> der beste Leiter der Modenschauen im Land zu sein.	<b>Junger Mann:</b> Ich gefalle den Mädchen. Ich bekam keinen Frieden. <u>Ich habe es satt,</u> so beliebt zu sein. Das zerrt an meinen Nerven.	<b>Eleganter Mann:</b> Ich ging am Morgen ins Büro. Gab den Chauffeuren frei. <u>Ich habe es satt,</u> in diesem Geschäft zu sein. <sup>545</sup>
---	--	---

Nur selten blitzt für einen Moment ein wirkliches Gespräch auf<sup>546</sup>, um sofort wieder in den parallelen Monologen unterzugehen. So geht es weiter, bis die Frau erscheint, die sich nach einer kurzen Begrüßung<sup>547</sup> ebenfalls in das Nebeneinander von Monologen einreihet. Damit scheinen die Insassen des Ateliers auf der einen Seite der Scheibe und der alte Mann auf der anderen gleichermaßen in einer endlosen ‚Zustandsschleife‘ gefangen zu sein. Fast drängt sich der Eindruck auf, dass diese Zustände selbst außerhalb der Zeit stehen. Alle vier Personen leben in einer Art von innerer Endlosschleife, in einem Dasein, das frei ist von bedeutsamen Ereignissen. Ob sie drei Minuten lang dort sitzen und singen oder drei Monate lang, scheint keine Rolle zu spielen. Diese Wahrnehmung wird auch durch die Musik bestätigt (s.u.). Erst der Brief des alten Fensterputzers bricht die Zeitlosigkeit auf, setzt einen wirklichen Dialog und ein (inneres wie äußeres) Geschehen in Gang.

Stärker noch als bei Mishima vermischen sich in der Version von Sveinsson und Árnason Traum und Realität auf der Bühne – auch dies eine Wiederannäherung an das ursprüngliche Nō. Das Anfangsbild mit dem alten Mann beispielsweise macht den Eindruck, dass es sich mehr in einer Traumwelt abspielt als in der Realität. Zunächst singt der Darsteller des alten Mannes noch gar nicht live, stattdessen klingt vom Tonband<sup>548</sup> auf drei Ebenen seine Stimme (zuerst nur seine, dann kommen andere Stimmen dazu, laut

<sup>545</sup> s. Libretto, Anhang S. LXXXIX.

<sup>546</sup> Junger Mann: „Wir waren zusammen in der Schule.“, Modemacher: „Ach ja?“, Junger Mann: „Ja.“, Eleganter Mann: „Ja. Aber kurz.“ (s. Libretto, Anhang S. XC)

<sup>547</sup> s. Libretto, Anhang S. XCVII.

<sup>548</sup> Im Libretto ist von drei verschiedenen Bändern die Rede, in der Partitur ist nur eines mit den drei unterschiedlichen Texten ausgewiesen. Allerdings werden dort bis zu sieben Tonspuren gleichzeitig abgespielt.

Partiturangabe eingespielt von den Männern des Ensembles). Drei verschiedene Briefe, die er seiner Angebeteten geschickt hat – oder drei unterschiedliche Passagen aus einem Brief –, werden parallel rezitiert. Durch den choralen Gesang entsteht schon zu Beginn der Eindruck, dass hier nicht ein Individuum spricht, sondern dass die Stimmen vom Band die Stimmen aller hoffnungslos Liebenden sind (s. auch Kapitel 4.4). Nach einiger Zeit singt das Mädchen eine kleine Liedstrophe, die den Anschein erweckt, dass auch sie unerfüllte Träume hat und keineswegs nur die gleichgültige Projektionsfläche ist, als die sie in der ersten Stückerhälfte ansonsten erscheint:

Ich saß im Traum auf einem Ast,  
hörte auf den Gesang der Vögel,  
und für den Burschen meines Herzens  
schmückte ich mein Haar mit Blumen.<sup>549</sup>

Gleichzeitig singt das Männerensemble auf dem Tonband – nun alle homophon auf den gleichen Text – die Worte eines weiteren Briefes; wie sich später herausstellen wird, ist es der, den der Fensterputzer ihr am Tag des Geschehens schreibt. Erst danach (Partiturseite 33/34) verklingt das Tonband allmählich, und der alte Mann, der nun tatsächlich die Bühne betreten hat, singt live und solistisch weiter. Interessant ist, dass Sveinsson mit dem Chor wieder einen Protagonisten des traditionellen Nō auf die Bühne holt. Dieser kommentiert in der Oper zwar nicht die Handlung, spricht aber Worte des alten Mannes. Dadurch, dass dies Worte aus seinen früheren Briefen sind, verändert der Einsatz des Chors in der Oper durchaus die erzählerische Perspektive. Durch die Wahl der Texte entsteht der Eindruck, dass der alte Mann für eine Gruppe spricht und nicht für sich allein. Die Worte der Sehnsucht könnten jeden hoffnungslos Liebenden betreffen:

Du bist in meinen Träumen. Wenn ich wach bin, bist du ganz weit weg, und in den Träumen ein Reisekamerad.	Deiner Augen blauer Blick füllt meine Seele mit Licht. [...]	Heller bist du als die Morgensonne, feiner als ein Veilchen [...] <sup>550</sup>
--	--	--

Dadurch, dass der Chor an mehreren Stellen im Stück – immer dann, wenn der Brief eine Rolle spielt – zu Wort kommt, ändert sich der Blick des Zuschauers oder Zuhörers auf das Geschehen. War er vorher emotional ganz involviert in die Stücksituation, etabliert sich nun eine distanziertere

<sup>549</sup> s. Libretto Anhang S. LXXXIV.

<sup>550</sup> Ebd., Anhang S. LXXXIII.

Sichtweise, da Text und Musik der Bühnenhandlung eine neue Ebene hinzufügen. Immer wenn der Chor singt, scheint sich die Handlung von der konkreten auf die allgemeine Ebene zu bewegen. Durch diese gelegentlichen Perspektivwechsel verlässt Sveinsson Mishimas lineare, ‚westliche‘ Erzählweise wiederholt zugunsten einer reflektierenden, die wiederum dem Nō näher steht als dem westlichen Drama. Darüber hinaus überlagern sich an den Stellen, in denen der Chor die Briefe zitiert, mehrere zeitliche Ebenen: Verschiedene Stellen aus einem oder sogar mehreren Briefen erklingen zur gleichen Zeit. So durchbrechen die Einsätze des Chores nicht nur die lineare Erzählweise des Stücks, sondern stellen auch den chronologischen Ablauf der Zeit in Frage.

Wenn der alte Mann schließlich (Partitur Buchstabe E) live und solistisch zu singen beginnt, wird die Situation auf der Bühne zunächst dennoch nicht weiter konkretisiert. Der Fensterputzer bezieht sich zwar im Text nach einiger Zeit auf die Lage, in der er sich befindet, doch stets in Formulierungen, die auf einen schon lange unveränderten Zustand hindeuten: „Mit diesem Fenster beende ich jeden Arbeitstag. [...] das Schicksal zieht mich jeden Tag dorthin, die Kraft ist stärker als ich.“<sup>551</sup> Ein sehr deutlicher Hinweis darauf, dass hier ein Gefühlszustand beschrieben wird, der nicht an einen bestimmten Zeitpunkt gebunden ist, ist zudem die Tatsache, dass ein Textabschnitt sich wiederholt, wie der Refrain bei einem Lied. Zweimal in seinem langen Monolog singt der Fensterputzer die Worte „Ich putze die Fenster, bis sie kommt, sie entzündet ein Feuer in meinem ausgebrannten Körper. Ich wasche und wasche, putze und putze, bis die Wand, die mich von ihrer Welt trennt, unsichtbar wird.“<sup>552</sup>

In der Art und Weise, wie der alte Mann von dem Fenster spricht, durch das er das Mädchen sieht, vermischen sich Traum und Realität. Er selbst betrachtet seine Liebe als unerfüllbaren Traum, vergleicht den Umgang mit dem Fenster damit, wie er seine Liebe behandelt:

„Du siehst hindurch, und du siehst dein eigenes Spiegelbild erröten in der strahlenden Abendsonne, und wenn du zudringlich wirst, zerspringt es in tausend Stücke – und das Bild stürzt ebenso zusammen. Nein. Besser ist es, sich mit Vorsicht der Scheibe zu nähern. Wer weiß das besser als ich. Meine Liebe ist ein Traum. Ich beabsichtige nichts. [...]“<sup>553</sup>

---

<sup>551</sup> s. Libretto, Anhang S. LXXXV.

<sup>552</sup> Ebd., Anhang S. LXXXV und LXXXVIII.

<sup>553</sup> Ebd., Anhang S. LXXXV.

Das Fenster symbolisiert also für den Alten zugleich seine Liebe und ihn selbst. So verbindet er sich und die Liebe zu dem Mädchen in seinem Inneren untrennbar. Wenn das eine zerstört wird, stirbt auch das andere. Auf diese Weise wird die Glasscheibe, die ihn – unsichtbar und doch undurchdringlich – von der Erfüllung seiner Träume trennt, symbolisch stark aufgeladen. Ein wenig erinnert das Verfahren an das Nō, in dem häufig ähnliche sprachliche Bilder verwendet werden, um ein Gefühl zum Ausdruck zu bringen. In *Aya no tsuzumi* symbolisiert beispielsweise der Lorbeerbaum das Ziel der Träume des Gärtners: „Man erzählt sich vom Mondbaum, dem Lorbeer, der im Garten des Mondes wächst... Doch für mich gibt es nur einen einzigen Baum, den Lorbeer beim See.“<sup>554</sup> Hier verschmilzt für den Protagonisten der mythische Baum im Mondpalast mit demjenigen beim See, so dass dieser eine größere, über die spezielle Situation hinausgehende Bedeutung erhält.

All diese Indikatoren im Text verdichten sich – auch im Zusammenhang mit der Musik (s.u.) – zu dem Eindruck, dass der Beginn der Oper *Silkitromman* weder zu einem festgelegten Zeitpunkt stattfindet, noch dass er überhaupt eindeutig in der Realität und im Alltag verortet werden kann: Traum und Wirklichkeit, Wunsch und Realität verbinden sich hier untrennbar.

Ähnliches geschieht in der folgenden Szene im Modeatelier, in der die drei Männer ihre parallelen Monologe singen (s.o.). Der hier bei allen drei immer wiederkehrende ‚Refrain‘ ist die Aussage „Sie ist an der Spitze“, bezogen auf die Karriere des Mädchens, die offenbar jeder der drei als sein persönliches Verdienst betrachtet. Die Szene bekommt durch das konstante Nebeneinander-her-Reden der Männer etwas Groteskes. Da der Lebensüberdruß aller drei sich ebenso gleicht wie die Herablassung, mit der sie das Mädchen betrachten („Sie erinnert an primitive Volksstämme, [...]. [...] Sie ist wie ungeformter Ton.“<sup>555</sup>), sieht man die drei fast als ein amorphes Wesen vor sich, das seit Äonen in einem künstlichen, ereignislosen Raum sitzt und sich sagt, dass es vom Leben schon alles gesehen habe. Dieses Wesen kreist ganz um sich selbst, bis es durch einen Impuls von außen (den Brief) gestört wird. Dann plötzlich richtet es seine ganze Energie darauf, den Urzustand – so sehr er auch vorher bejammert wurde – wieder herzustellen.

---

<sup>554</sup> s. Nō, Anhang S. XV.

<sup>555</sup> s. Libretto, Anhang S. XCV.

Zunächst jedoch erscheint die Szene losgelöst von Zeit und Situation; alpträumerhaft durch ihre stete Rückkehr zum gleichen Ausgangspunkt: „Ich habe es satt“ – „Es ist langweilig“ – „Sie ist an der Spitze.“<sup>556</sup>

Das instrumentale Zwischenspiel nach dem Selbstmord des Gärtners leitet schließlich vollends in eine Welt über, die dem Alltag entrückt ist. Die Szenenanweisung für das an dieser Stelle teilweise filmisch umgesetzte Geschehen lautet:

„The old man falls to his knees, back to audience. He leans forward so that actions cannot be seen, but on the screen appears a film with close-up of him cutting his throat. The blood pours out and gradually fills the screen. On stage, the old man falls to his face, the people in the dress shop take no notice of this. Fun reigns unabated there.“<sup>557</sup>

Einige Zeit später heißt es: „Now this scene dissolves [...]“<sup>558</sup>, und schließlich „after a while the old man starts to move. He rises again.“<sup>559</sup> In der nun folgenden Szene begegnen sich eine Lebende (das Mädchen) und ein Toter (der Alte) auf der Bühne. Am Ende ist unklar, ob diese Begegnung nur ein Traum des Mädchens war oder tatsächlich stattgefunden hat. Jedenfalls spielt sich auch diese Szene ab an einem Ort zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten.

Es bleibt festzuhalten, dass der einzige Abschnitt der Oper, der eindeutig in der Realität und der Gegenwart angesiedelt ist, derjenige ist, in dem die drei Männer und die Frau den Brief des alten Fensterputzers lesen – wobei an dieser Stelle durch das Einsetzen des Chors zumindest ein Perspektivwechsel stattfindet – und ihm die Trommel reichen, die er vergeblich zu schlagen versucht. Schon vor den Trommelversuchen des Alten rückt die Realität wieder in den Hintergrund. Während er sein Glück reflektiert, ist die Regieanweisung immer, dass die Leute im Modeatelier „roll about in silent laughter.“<sup>560</sup> Ihr Gelächter ist weder zu hören noch wird es in der Musik reflektiert; sie verblassen im Hintergrund, und der dramatische Fokus bleibt ganz auf dem Alten.

Somit ist Sveinssons Oper in ihrer dramaturgischen Anlage zwar situativ von Mishimas Drama inspiriert, nähert dieses jedoch zugleich wieder

---

<sup>556</sup> Diese Sätze durchziehen in verschiedener Form die gesamte Szene, s. Libretto, Anhang S. LXXXIX-XCVII.

<sup>557</sup> Partitur S. 351.

<sup>558</sup> Partitur S. 356.

<sup>559</sup> Partitur S. 374.

<sup>560</sup> Partitur S. 314.

dem ursprünglichen Nō *Aya no tsuzumi* an.<sup>561</sup> Vier Parameter sind dafür maßgeblich: die anonymen und typisierten Figuren, die durch die Figurenbehandlung und die mehr im Vordergrund stehende Zustandsbeschreibung unterstrichene Allgemeingültigkeit der Handlung, das Verschmelzen von Traum und Realität über große Strecken der Oper und schließlich der Perspektivwechsel, der durch den Einsatz des Chores erzeugt wird. Den Umstand, dass es der Chor ist, der die reflektierende Erzählweise etabliert, hat *Silkitromman* mit Paavo Heininens *Silkkirumpu* gemeinsam.

## 4.4 Die Musik von *Silkitromman*

### 4.4.1 Struktur und Besetzung

Atli Heimir Sveinssons *Silkitromman* ist in zwei Akte unterteilt, die durch eine Pause voneinander getrennt sind. Nach der Pause wird der Schluss des ersten Aktes wiederholt, bevor sich die Handlung fortsetzt. Sveinsson verzichtete, ebenso wie Yukio Mishima, auf eine weitere Unterteilung der Akte in Szenen. Ebenso nahm er, über die Studierzeichen hinaus, keine musikalische Binnenunterteilung der Akte in Nummern vor. Nur in einem Fall gab er einem musikalischen Abschnitt spezifische Überschriften: Die instrumentale Musik zum Selbstmord des Gärtners ist mit „film-music“<sup>562</sup> überschrieben, die unmittelbar anschließende Musik nach seinem Tod mit „requiem“<sup>563</sup>.

Wie Paavo Heininens *Silkkirumpu* ist auch Atli Heimir Sveinssons *Silkitromman* für klassische Orchesterinstrumente komponiert, allerdings in

---

<sup>561</sup> Dadurch, dass Sveinsson und Árnason die wesentlichen Züge von Mishimas Drama beibehielten, dessen Handlungsverlauf und auch den Tonfall – beispielsweise den Zynismus der Menschen im Modeatelier –, ihrer Vorlage aber doch eine eigene Lesart aufprägten, erfüllt die Oper durchaus die Anforderungen Peter Petersens an Literaturopern, „Opern über Literatur“ (Petersen 1999, S. 63) zu sein. Zugleich stellt sich aber die Frage, inwiefern die Bekanntheit des Publikums mit der literarischen Vorlage einer Literaturoper Voraussetzung für deren ‚Funktionieren‘ als solche ist. Denn während man bei Schillers *Räubern* und vielleicht auch bei Lenz’ *Soldaten* zumindest bei großen Teilen eines deutschen Publikums die Vorkenntnis des Originalwerks voraussetzen kann, ist dies beim isländischen (und vielleicht generell europäischen) Publikum und Mishimas *Damastrommel* keineswegs selbstverständlich.

<sup>562</sup> Partitur S. 351.

<sup>563</sup> Partitur S. 356.

einer noch stärker reduzierten Kammerorchester-Besetzung. Neben neun Bläsern – Flöte/Piccolo, Oboe/Englischhorn, Klarinette/Bassklarinette, Fagott/Kontrafagott, Trompete, 2 Hörner, Posaune, Tuba – gibt es noch eine Harfe sowie einen Klavierspieler, der auch elektrische Orgel und Celesta bedient. Die Streicher – Violine I und II, Bratsche, Cello, Kontrabass – sind je nur solistisch besetzt, dazu kommen 3 Schlagzeuger und ein Paukist.

Live singen in der Oper der alte Mann (Bariton), der Modemacher (Tenor), der junge Mann (Tenor), der elegante Mann (Bass), die Frau (Alt) und das Mädchen (Sopran). Die Rolle des Mädchens ist nach Angabe des Komponisten in der Partitur unter zwei Darstellerinnen aufgeteilt: neben der Sängerin, die vom Orchestergraben aus die Gesangspartie vokal gestaltet, verkörpert eine Schauspielerin oder Tänzerin die Rolle des Mädchens stumm auf der Bühne. Diese Aufspaltung der Rolle in mehrere Personen erinnert an das traditionelle Nō, in dem der Chor für den Hauptdarsteller spricht, wenn dieser beispielsweise tanzt.<sup>564</sup>

An modernen Medien gehört neben dem oben genannten Tonband noch Filmmaterial für das musikalische Zwischenspiel nach dem Tod des Gärtners zur Aufführung.

#### 4.4.2 Musikalische Charakteristik

In der großen stilistischen Bandbreite von Atli Heimir Sveinssons Schaffen wird *Silkitromman* von Marek Podhajski der Gruppe von Kompositionen zugeordnet, „which refer in their mood to neo-romantic conventions.“<sup>565</sup> Die Oper gilt als das wichtigste Werk Sveinssons in dieser Gruppe. Göran Bergendal ergänzt: „The music has stylistic breadth in a positive way and is almost expressionistic“<sup>566</sup>, ohne jedoch die stilistische Zuordnung, die

---

<sup>564</sup> Eine Trennung der Rollen in Darsteller auf der Bühne und im Orchestergraben positionierte Sänger ist auch aus dem epischen Musiktheater bekannt, beispielsweise aus Igor Strawinskys *Le rossignol*. In diesem Werk ging es dem Komponisten jedoch in erster Linie um das ‚episierende‘ Ziel, die einzelnen Elemente der Aufführung voneinander zu trennen und so eine Einfühlung des Zuschauers – oder auch der Ausführenden – zu verhindern. (Stegmann 1991.) In *Silkitromman* hat die Teilung der Rolle des Mädchens in eine Bühnendarstellerin und eine Sängerin in erster Linie dramaturgische Gründe – wie das Unterstreichen der Tatsache, dass ihr (singendes) Inneres ganz abgelöst von ihrem Alltagsdasein existiert –, obgleich dadurch, ebenso wie durch den Einsatz des Chores, gleichfalls ein episierender Effekt eintritt.

<sup>565</sup> Podhajski 1997, S. 52.

<sup>566</sup> Bergendal 1991, S. 111.

er als „lyrically romantic“<sup>567</sup> bezeichnet, grundsätzlich anders zu bewerten als Podhajski. Weiter führt er aus, wie „the desire for simplicity and clarity on a musical plane has led to large sections – for example the old window-cleaner’s letter at the beginning and the gripping dialogue between the old man and the girl at the end.“<sup>568</sup> Auch Bergendal kommt zu dem Schluss, dass „*Silkitromman* can be said to summarize and be the culmination of a long period, characterized by romantic-expressionistic power of expression.“<sup>569</sup> Sveinsson selbst bezeichnet die Musik seiner Oper selbstironisch als „pure and simple Wagner.“<sup>570</sup> Dennoch kommen in der Komposition ebenso avantgardistische Mittel zum Tragen, so beispielsweise unterschiedliche Varianten von improvisatorischem Musizieren (s.u.), präpariertes Klavier (z.B. ab S.11), Klangcluster oder das Spielen von Vierteltönen (beides gleich zu Beginn in der elektrischen Orgel bzw. der Cellostimme). Auch die Vokalpartie des alten Mannes umfasst neben dem Gesang häufig gesprochene Abschnitte (z.B. sein erster vokaler Einsatz bei Buchstabe E) oder Sprechgesang (z.B. S. 43/44), so dass John D. Whites Einschätzung zuzustimmen ist, der befand, *Silkitromman* sei „an eclectic work drawing upon the composer’s breadth of knowledge of European avant-garde styles and techniques.“<sup>571</sup>

Sveinssons musikalisches Idiom speist sich somit aus einer Vielzahl kompositionstechnischer Quellen, die gerade im Zusammenspiel ihre Ausdruckskraft entfalten. Ein Beispiel hierfür ist das instrumentale Zwischenspiel mit dem Selbstmord und Wiedererwachen des Fensterputzers. Nach einem lautstarken, sehr rhythmischen Anfang (Partitur S. 351), der in wildem Durcheinanderimprovisieren aller Instrumente (Partitur S. 354) kulminiert, beruhigt sich die Musik (Partitur S. 355) und mündet in ein getragenes und schmerzliches Streichermotiv, das die Tragik des Todes des alten Mannes auszudrücken scheint – oben auf die Partiturseite schrieb Sveinsson „requiem“.<sup>572</sup>

---

<sup>567</sup> Bergendal 1991, S. 118.

<sup>568</sup> Ebd., S. 121.

<sup>569</sup> Ebd.

<sup>570</sup> Ebd.

<sup>571</sup> White (Hg.) 2002, S. 335.

<sup>572</sup> Da in der Partitur keine Taktzahlen notiert sind, werden in Bezug auf großflächigere Passagen lediglich die Seitenzahlen angegeben. Handelt es sich bei den musikalischen Beispielen um einzelne Stimmen oder Takte, wird von den zur Orientierung in der Partitur eingetragenen Buchstaben vor oder zurück gezählt (z.B. Takt 6 nach Buchstabe E).

## **s. Notenbeispiel 1a und 1b**

### 4.4.3 Orchesterfunktionen

Eine wichtige Funktion des Orchesters in *Silkitromman* ist die opern-übliche musikalische Charakterisierung der verschiedenen Figuren und ihrer Lebenswelt. Der alte Fensterputzer wird als die Hauptfigur naturgemäß am vielseitigsten gezeichnet, wobei die Musik im Wechsel seine Stimmung spiegelt oder seine Aktionen klanglich umschreibt. Letzteres wird besonders augenfällig in den Passagen, in denen die Regieanweisung lautet, der Alte putze die Fenster. So imitieren auf den Seiten 60ff. Bläser, Klavier und Schlagwerk mit einförmig rhythmischen Bewegungen das Schrubben auf der Glasscheibe, synchron mit den exakt notierten Phasen, in denen der Darsteller die Putzbewegungen ausführen soll:

## **s. Notenbeispiel 2**

Etwas später, wenn der Fensterputzer nach dem Schreiben des Briefs seine Arbeit wieder aufnimmt, machen die Streicher durch quietschende Glissandi das Abziehen der Scheiben mit dem Gummiabstreifer hörbar.

## **s. Notenbeispiel 3**

Beispiel für die orchestrale Beschreibung seiner inneren Befindlichkeit ist das instrumentale Nachspiel nach den Worten des alten Mannes

„Es ist Liebe, die meinen Stift lenkt.  
Selbst kann ich die Worte nicht ordnen.  
Die Worte kommen wie von selbst und rufen dich,  
beten dich an, dich, dich: [...]“<sup>573</sup>

Seine Begeisterung über die ihm zufliegenden Worte und die Vorstellung, wie sie seine Angebetete rufen, äußert sich im anschließenden triumphalen Orchesterausbruch.

## **s. Notenbeispiel 4**

---

<sup>573</sup> s. Libretto, Anhang S. LXXXVII.

Wenn der Fensterputzer bei Buchstabe I zu den Schaufensterpuppen im Modeatelier spricht, kommt wiederum ein sympathisch humorvoller Zug in seiner Person zum Vorschein: „Nun seht ihr besser aus, meine Mädchen“<sup>574</sup>, scherzt er, wenn das Fenster gesäubert ist, lobt ihre „Kleider, die schön glänzen“<sup>575</sup>, ihre „schlank[e] [...] Taille und schlank[en] [...] Lenden“<sup>576</sup>. Leichtfüßig begleiten Streicherpizzicati und flinke, nach oben gleitende Einwürfe der Holzbläser den lichten Moment, Paukenglissandi unterstreichen humorvoll den unbeholfenen Scherz, bevor der alte Mann wieder ernst wird: „Aber eine von euch ist die beste. Ja. Sie.“<sup>577</sup> – so gedenkt er seiner Angebeteten, und auch die Musik verlässt ihren verspielten Tonfall. Der Einsatz von Röhrenglocken verleiht der Musik ein erhabenes Gepräge; lang gehaltene Töne von Klarinette, Fagott und Trompete bringen Ruhe in die eben noch ausgelassene Musik, das Klingeln von *glass chimes* beschreibt den Zauber der Liebe, den der Fensterputzer erlebt.

### **s. Notenbeispiel 5a und 5b**

Auch das Bewusstsein des Fensterputzers für die Zerbrechlichkeit seines Traums scheint immer wieder in der Musik auf, beispielsweise wenn die Sologeige seinen Gesang 18 Takte vor Buchstabe N in sehr hohem Register begleitet. Klanglich schwebt sie über dem Instrument des Fensterputzers, dem Fagott (s.u.), und dem Schlagwerk, welches seine Tätigkeit illustriert und verbreitet ein Gefühl großer Einsamkeit, wenn der alte Mann der beiden getrennten Welten gedenkt, der er und das Mädchen zugehören.

### **s. Notenbeispiel 6**

Über diese facettenreiche musikalische Beschreibung seines Innenlebens hinaus ordnete Sveinsson dem alten Fensterputzer ein charakteristisches Instrument zu: das Fagott, das sich im gleichen Moment als Solo-

---

<sup>574</sup> s. Libretto, Anhang S. LXXXVI.

<sup>575</sup> Ebd.

<sup>576</sup> Ebd.

<sup>577</sup> Ebd.

instrument aus dem Orchester löst, in dem die Stimme des alten Mannes aus dem Chor hervortritt.

### s. Notenbeispiel 7

Im Verlauf der folgenden Monologszene integriert sich das Fagott immer wieder in das Instrumentalensemble, doch tritt es auch solistisch in Erscheinung, am auffallendsten am Ende der Szene, wenn es bei der Wiederkehr des ‚Refrains‘ („Ich wasche und wasche, putze und putze [...]“<sup>578</sup>) den alten Mann beinahe allein begleitet.

### s. Notenbeispiel 8

Das Fagott charakterisiert den alten Mann mit seiner warmen und weichen Klangfarbe einerseits als sympathisch, harmlos und freundlich. Zugleich ist es ein Instrument, das auch leicht lächerliche Klänge hervorbringen kann (s.u.), so dass die musikalische Charakterisierung des Fensterputzers durch das Fagott schon die Gefahr andeutet, dass er in seiner Verletzlichkeit Opfer eines üblen Scherzes werden könnte.

Während das Innenleben des alten Mannes so vom Orchester differenziert und vielfarbig mit zahlreichen Zwischentönen zu Gehör gebracht wird, erscheinen die Protagonisten im Modeatelier eher holzschnittartig. Der Kontrast wird gleich zu Beginn der Szene mit den drei Männern (Partitur S. 107) deutlich: Nach dem Ende des Monologs des alten Mannes und einer kurzen instrumentalen Überleitung bricht die musikalische Sphäre der drei unvermittelt über den Hörer herein. Diese Sphäre ist viel mehr als die des vorangegangenen Abschnitts rhythmisch fokussiert. Neben dem Marimbaphon und der kleinen Trommel (kurz darauf auch Vibraphon) spielt der Kontrabass *pizzicato*, während die Bläser kleine schnelle Figuren wiederholen. Auch die Dynamik ist ganz auf einen rhythmischen Schwerpunkt ausgerichtet: schnelle Wechsel zwischen *fff* und *p*, wie beim Marimbaphon gleich im ersten Takt nach Buchstabe O, *sforzati*, wie bei der kleinen Trommel, und

---

<sup>578</sup> s. Libretto, Anhang S. LXXXVIII.

auch die mit *staccato*-Punkten markierte Gesangslinie des Modemachers wirken mit der Instrumentation und den Tonfolgen zusammen. Insgesamt entsteht so der Eindruck großer Hast. Die Besetzung mit zunächst hauptsächlich tiefen Instrumenten wiederum parodiert diese Impression und entlarvt sie als Wichtigtuerei dreier gelangweilter Menschen: Von den Streichern spielt zunächst nur der Kontrabass, erst 13 Takte später kommt das Cello hinzu, die hohen Streicher noch einmal deutlich später. In den Bläserstimmen wiederum sind erst einmal nur Bassklarinette, Fagott, Posaune und die Trompete in recht tiefer Lage zu hören. Einige Takte später (6 nach Buchstabe O) kommt noch das Horn dazu, ansonsten bleibt die Instrumentation bis auf Weiteres konstant.

### **s. Notenbeispiel 9**

Mit dem Einsatz des Cellos 16 Takte nach O (in dem Moment, in dem alle drei Männer ihre „Ich habe es satt“-Klage anstimmen) ändert sich die Spielweise von Kontrabass und Fagott. Zunächst wiederholen beide Instrumente über vier Takte nur noch einen Ton, dann beginnt das Fagott, wiederum im *staccato*, eine hüpfende kleine Tonfolge zu intonieren, bevor beide Instrumente, wieder vier Takte später, nochmals ihren Duktus ändern und nur noch steigende und fallende Glissandi spielen.

### **s. Notenbeispiel 10**

Die Wahl der Instrumente in der Szene und ihre Spielweise lassen keinen Zweifel daran, dass das Orchester an dieser Stelle die drei Männer parodiert. Während in den traditionellen Nō-Dramen Humor keinen Raum hat, lieferte Mishima in seiner *Damastrommel* mit der ebenfalls schon überzeichneten Darstellung der drei Männer für die humoristische Ausgestaltung der Musik durchaus eine Vorlage. So kommt dem Orchester von *Silkitromman* hier neben der Beschreibung innerer und äußerer Vorgänge auch eine kommentierende Funktion zu, die das Gehabe der drei Männer als nicht ernst zu nehmend entlarvt. Zugleich macht die prominente Verwendung des Fagotts in der musikalischen Parodie noch einmal die oben erwähnte Gefahr

deutlich, dass der alte Mann Opfer der gelangweilten Männer im Modeatelier werden könnte. An dieser Stelle weist das Orchester somit durch den instrumental-rückbezug auf den alten Mann schon auf dessen Zukunft hin. So erweitert es seine Funktion zumindest punktuell von reiner Beschreibung hin zu einer ähnlich berichtenden und reflektierenden Perspektive wie das Orchester in *Silkkirumpu*.

Sehr aufschlussreich ist neben den bisher beschriebenen Funktionen des Orchesters die Untersuchung, an welchen Stellen der Oper improvisatorische Elemente zum Einsatz kommen. In den meisten Fällen handelt es sich dabei entweder um vorgegebene Tonfolgen für jedes Instrument (oder einen Teil von ihnen), die unabhängig voneinander angefangen und/oder beendet werden, oder um eine Reihe vorgegebener Patterns für mehrere oder alle Instrumente, die nicht synchron und in beliebiger Reihenfolge über einen festgelegten Zeitraum gespielt werden sollen. Beispiel für das erstgenannte Prinzip ist der Abschnitt 11 Takte nach Buchstabe I. Für Bläser, Harfe und Klavier notierte Sveinsson hier je einen Ton oder Akkord (teilweise noch mit Vor- oder Nachschlag). Anweisung für die Spieler ist: „start individually 2"-4" after the conductor's sign.“<sup>579</sup> Weiterhin soll dann jeder der Spieler seinen Ton oder Akkord eine bis fünf Sekunden lang beliebig oft wiederholen. Kurz darauf setzen die Streicher ein, denen der Komponist ebenfalls je ein konkretes Pattern vorschreibt. Ihre Anweisung ist, auf Zeichen des Dirigenten gemeinsam zu beginnen, jedoch nicht gleichzeitig aufzuhören.

### **s. Notenbeispiel 5b**

Die zweite in der Oper häufiger vorkommende improvisatorische Spielweise erscheint beispielsweise bei Buchstabe J. Die Streicher spielen dort nach einem ähnlichen Prinzip wie oben beschrieben, nur dass sie nun nicht gleichzeitig anfangen, dafür aber gleichzeitig aufhören. Den Bläsern (außer dem Fagott, das an dieser Stelle wieder eng mit der Gesangsstimme verknüpft ist), der Harfe und dem Vibraphon gab Sveinsson nun jeweils meh-

---

<sup>579</sup> Partitur S. 67.

rere unterschiedliche Patterns vor, die er „a“, „b“ und „c“ benannte. Anweisung für die Spieler ist „play a, b, c in any order ad lib.“<sup>580</sup>

### s. Notenbeispiel 11

Diese Verfahren sind beide in der modernen Kompositionstechnik nicht ungewöhnlich. Spannend ist jedoch die Entdeckung, dass Sveinsson die improvisatorischen Momente dramaturgisch einsetzte: Sie treten stets in Zusammenhang mit Frauen oder Liebe in Erscheinung. Erstmals wiederholt die Harfe ein notiertes Pattern (Anweisung: „a little faster than the conductor’s beat, little acc. and rit. now and then“<sup>581</sup>), wenn das Mädchen zu Beginn der Oper auftritt und ihr kleines Lied singt. Später kehrt das improvisatorische Moment wieder, wenn der alte Mann von dem Glück spricht, das ihm die Liebe gebracht habe<sup>582</sup>, wenn er das Mädchen beschreibt<sup>583</sup> oder über seine Briefe an sie spricht.<sup>584</sup> In der Szene im Modeatelier verwendete Sveinsson die improvisatorischen Abschnitte in gleicher Weise, wenn auch hier die Frauen nicht in der idealisierten Form betrachtet werden wie in der Szene des alten Mannes, sondern eher als Objekte sexueller Begierde. Dem ersten Auftreten der Frau, wenn sie zunächst nur im Hintergrund im Scheinwerferlicht erscheint,<sup>585</sup> folgt ein für die Instrumente freierer Abschnitt: An den Sprachfluss der Männer angepasst, sind in den Takten ab 41 nach Buchstabe R nur Sekundenangaben gemacht. Ab T. 49 nach Buchstabe R gibt Sveinsson Bassklarinette, Kontrafagott und Posaune je eine Reihe von Noten vor, die sie „in any order, as fast as possible, but irregular“<sup>586</sup> spielen sollen. Hier steht die Frau im Hintergrund, während der junge Mann im Atelier auf sie schimpft.

### s. Notenbeispiel 12

---

<sup>580</sup> Partitur S. 72.

<sup>581</sup> Partitur S. 23, 5 Takte nach Buchstabe D.

<sup>582</sup> Partitur S. 59, Streicher ab Buchstabe H.

<sup>583</sup> Partitur S. 67ff., ab 11 Takte nach Buchstabe I.

<sup>584</sup> Partitur S. 82f., ab T. 13 nach Buchstabe K.

<sup>585</sup> Partitur S. 135, 39 Takte nach Buchstabe R.

<sup>586</sup> Partitur S. 137, Takt 49 nach Buchstabe R.

Von T. 64 nach Buchstabe S bis T. 39 nach Buchstabe T taucht das Verfahren zum vorletzten Mal in der Oper auf. Sveinsson gab den Violinen I und II, der Bratsche und dem Cello je ein Pattern vor, das die Instrumente über den gesamten Zeitraum „as fast as possible – no synchronization – start after each other“<sup>587</sup> spielen sollen. Dabei sprechen die drei Männer überheblich und herablassend über Sex und nackte Frauen.

Zum letzten Mal erscheint die Improvisation am Ende des Trommelversuchs des alten Mannes (Partiturseite 335/36, 74 Takte vor Beginn der ‚Filmmusik‘; im zweiten Teil der Oper gibt es keine Unterteilung in Buchstaben mehr). Hier ist die Anweisung für die Schlagzeuger, auf allen Instrumenten zu improvisieren, langsam und leise beginnend und dann sich steigernd bis zur Klimax sechs Takte später. Parallel dazu versucht der alte Mann in einem letzten verzweifelten Kraftakt, der seidenen Trommel Töne zu entlocken. In dem Moment, in dem er aufhört, endet auch das Spiel der Schlagzeuger. Mit der Hoffnung des alten Mannes stirbt an dieser Stelle auch der kleine Freiraum für die Instrumentalisten, deren Partien für den Rest der Oper solche improvisatorischen Momente nicht mehr enthalten.

### **s. Notenbeispiel 13**

Die improvisatorischen Elemente in der Oper erscheinen also stets im Zusammenhang mit Phantasien über Frauen und die Liebe. Im positiven Sinne, wie bei dem alten Mann, beflügeln diese Phantasie und geben neue Lebenskraft. Im negativen Sinne handelt es sich nur noch um schmutzige Witze und Lästereien. Gerade für den alten Fensterputzer bedeutet seine Liebe auch ein Stück innere Freiheit und Freude in seinem öden Alltag, ebenso wie den Spielern der Instrumente in den genannten Passagen ein Stück Freiheit gewährt ist – sei es nur, dass sie nicht mit den anderen synchron spielen müssen oder dass sie gar in einem gewissen Rahmen selbst mitgestalten dürfen, was zu hören ist. Konsequenterweise kommen solche Passagen nicht mehr vor, wenn der Traum von Liebe und die innere Freiheit zur Phantasie in dem alten Mann zerstört wurden. Auch auf diese Weise bringt das Orchester den inneren Zustand des Protagonisten zum

---

<sup>587</sup> Partitur S. 153, Takt 64 nach Buchstabe S.

Ausdruck. Da es das hier weniger klanglich als vielmehr strukturell tut, fungiert das Orchester in solchen Abschnitten tatsächlich als außerhalb der Bühnenhandlung stehender Kommentator. Dieser beschreibt, was die Personen auf der Bühne fühlen und reflektiert die Geschehnisse auf diese Weise, anstatt sie lediglich klanglich zu untermalen. So emanzipiert das Orchester sich streckenweise vom Bühnengeschehen und übernimmt damit eine Eigenschaft des Nō-Musikensembles, das innerhalb eines festgelegten Rahmens gleichermaßen die Freiheit besitzt, die musikalische Ausführung des Stücks individuell mitzugestalten, wenn es auch nicht im engen Sinne die Handlung kommentiert.

Insgesamt spielt das Orchester in Sveinssons *Silkitromman* jedoch eine wesentlich weniger aus der Bühnenhandlung herausgehobene Rolle als bei Heininen. Seine Funktion als Kommentator geht kaum über das im Musiktheater übliche Maß hinaus (Parodierung eines Charakters findet sich schon bei Wagner und früher), und es dient – neben den Passagen, in denen es eine bestimmte Tätigkeit illustriert (wie das Fensterputzen, s.o.) – zumeist als emotionaler Verstärker, der die Befindlichkeiten der Figuren musikalisch zum Ausdruck bringt und so dem Publikum deutlich vermittelt.

Der wohl stärkste und eigenständigste Orchesterkommentar zur Handlung ist der Schluss der Oper, der jedoch letztlich ein Rätsel aufgibt. Von dem Moment an, in dem der alte Mann nach seinem Selbstmord wieder erwacht, wird das Orchester zunehmend reduziert. Wenn er zu singen beginnt (Partitur S. 375), schweigen zunächst die Streicher und die Blechbläser 16 Takte lang ganz. Wenn auf Seite 383 Cello, Kontrabass und Blechbläser wieder spielen, setzen dafür die Holzbläser sechs Takte lang aus, bevor sie die Streicher wieder ablösen. Auch spielen dann (S. 385-388) lediglich Flöte, Fagott und Tuba, bis auf kurze Momente, in denen die anderen Blechbläser in ihre Instrumente blasen sollen, ohne einen Ton zu erzeugen.<sup>588</sup> Wenn auf S. 389 die Streicher dann erneut einsetzen, verstummen alle Bläser. Sie erklingen erst wieder auf S. 396/397, wenn der Geist des Mannes das Mädchen ruft und dieses erscheint. Im dreifachen *piano* halten Bläser und Streicher nun je einen Ton, der sich bis S. 399 nicht ändert.

---

<sup>588</sup> Hier erinnert die Aufgabe, die Sveinsson seinen Musikern stellt, an die Kunst des *kesu*, des lautlosen Zählens der Schläge durch den *taiko*-Spieler im Nō, und an *ma*, die höchste Spannung im Moment der Stille (s. Kapitel 2).

### s. Notenbeispiel 14

Nach einem instrumental etwas bewegteren Abschnitt, in dem das Mädchen und der Alte streiten, ob er sie selbst liebt oder nur ein Bild, das er sich von ihr gemacht hat (S. 401-406), verstummen nach und nach die noch spielenden Blasinstrumente mit der Angabe „tacet al fine“ (Fagott S. 406, Posaune S. 407, Klarinette S. 408). Auf S. 409 wird der Dialog nur noch von Klavier, Cello und Kontrabass begleitet, auf S. 411 verstummt auch der Kontrabass, hinzu kommen stattdessen Claves, drei Triangeln und Maracas. Am Ende von S. 411 verstummt das Cello, auf S. 412 die Maracas und das Klavier, auf S. 413 nacheinander Claves und Triangel. Bis zum Ende der Oper auf S. 418 singen der Alte und das Mädchen nun a cappella.

### s. Notenbeispiel 15

Ist dies nun die (Nicht-)Klang gewordene Vergeblichkeit eines Gesprächs, in dem beide Personen doch wieder nur aneinander vorbeireden und jeder zu sehr mit seiner eigenen Befindlichkeit beschäftigt ist, um den anderen wirklich zu sehen? Ist der alte Mann in dem Moment, in dem das Mädchen sich ihre Sehnsucht nach Liebe eingesteht, schon so auf die Unauslöschlichkeit seiner Liebe fixiert, dass er die Person, die er zu lieben glaubt, gar nicht mehr wahrnimmt („Und nun wird keine Waffe meine Liebe zu dir töten, denn nicht einmal die Wahrheit konnte sie auslöschen.“<sup>589</sup>)? Oder eröffnet sich hier eine Chance, da sich beide Personen ohne Standesunterschied, ohne Lügen und Verschleierung und ohne die vom Orchester repräsentierte emotionale Verstrickung gegenüberstehen und sich selbst sowie den anderen als das sehen, was sie sind? Dann würde das Schweigen des Orchesters auch bedeuten, dass die entwicklungslose Endlosschleife, in der sie sich befanden, für den alten Mann und das Mädchen vorbei ist, dass sein Tod ihr eine Einsicht vermittelt und ihr so eine Weiterentwicklung ermöglicht.

Das Orchester schweigt dazu und gibt keinen Hinweis. Auch ob die Trommel klingen wird, erzählt die Partitur nicht (den Kommentar von Atli

---

<sup>589</sup> s. Libretto, Anhang S. CXII.

Heimir Sveinsson dazu s.o.). So überlassen der Komponist und das Orchester die schlussendliche Deutung des Opernfinals dem Zuschauer oder dem Regisseur – wie im Nō soll sich jeder aus seinem eigenen Erleben und seinen Erfahrungen ein individuelles Bild machen.

#### 4.4.4 Chor

Der Chor unterstreicht in *Silkitromman* in erster Linie die Allgemeingültigkeit der Handlung. Sein Gesang erklingt stets vom Tonband und im Zusammenhang mit den Briefen des alten Fensterputzers. Gleich zu Beginn des Stücks (Buchstabe A) sind die Stimmen vom Band als erste menschliche Stimmen der Oper zu hören. Zunächst ist es nur die Stimme des alten Mannes auf bis zu sieben gleichzeitig abgespielten Tonspuren. Parallel werden hier drei unterschiedliche Texte gesprochen; die Vermutung liegt nahe, dass es sich um früher vom Protagonisten geschriebene Briefe (oder unterschiedliche Ausschnitte aus einem Brief) handelt. Das gleichzeitige Sprechen verschiedener Texte erweckt, obwohl es sich um dieselbe Stimme handelt, den Eindruck, dass man den sehnsüchtigen Gedanken vieler Männer lauscht – Sehnsüchte vielleicht, die auch durch die Werbung geschürt werden, welche ja der Beruf des Mädchens ist?

#### **s. Notenbeispiel 16**

Wenn dann das Mädchen auftritt und beginnt, ihr Lied zu singen (2 Takte nach Buchstabe D), fokussiert sich das Stimmengewirr zu einem ‚Choral der Verehrung‘, der ihre Schönheit preist.

#### **s. Notenbeispiel 17**

Klanglich entsteht der Eindruck, die vorher vage im Raum schwebende Sehnsucht konzentrierte sich auf das Mädchen, so dass alle Stimmen nun im Gleichklang schwingen. Wie zur Bestätigung, dass es sich bei den Stimmen tatsächlich um zahlreiche Männer handelt, deren Sehnsüchte sich gleichen, gab der Komponist auf der Partiturseite 24 an, ab hier könnten auf dem Tonband mit jeder gesungenen Phrase mehr Männerstimmen zu der des al-

ten Mannes hinzuaddiert werden. Aus dieser Masse von Stimmen wiederum tritt schließlich als Individuum der alte Fensterputzer hervor. Vier Takte vor Buchstabe E beginnen die Stimmen auf dem Band den Satz „Í þínum heimi er ég ekki til, [...]“<sup>590</sup> („Ich gehöre nicht in deine Welt, [...]“) zu sprechen. Bei der dritten Wiederholung des Satzes setzt der Darsteller des alten Mannes live auf der Bühne mit ein. Mit den folgenden Wiederholungen verebben die Stimmen auf dem Tonband allmählich, bis der Solist allein übrig bleibt.

### s. Notenbeispiel 7

So wird durch die allmähliche Fokussierung eines Stimmengewirrs auf gleichzeitiges Singen und schließlich auf eine einzelne Stimme der Eindruck vermittelt, der alte Fensterputzer repräsentiere im Stück die Sehnsucht vieler (vielleicht aller) Männer nach Liebe. Dass er nicht nur für die Männer, sondern für alle Menschen steht, erweist sich beim nächsten Einsatz des Tonbands in der Oper: Von Buchstabe L an singt der Chor wieder, er wiederholt und antizipiert nun die Worte des alten Mannes, als dieser seinen Brief an das Mädchen schreibt. In T. 18 nach Buchstabe L, in dem Moment, in dem der alte Mann beim Schreiben zögert, sollen nach Angabe Atli Heimir Sveinssons „little by little more voices – male, female, children“<sup>591</sup> einsetzen. So wird aus dem Einsatz des Tonbands und der darauf erklingenden Stimmen deutlich, dass der alte Mann in der Oper nicht nur für seine eigene Geschichte oder für männliche Wünsche steht, sondern für die Sehnsucht aller Menschen nach Liebe und Nähe. Auf diese Weise realisierte Sveinsson die Allgemeingültigkeit des Nō in *Silkitromman* – wie Paavo Heininen in *Silkkirumpu* (s.o.) – durch den besonderen Einsatz des Chors.<sup>592</sup>

---

<sup>590</sup> Den isländischen Buchstaben þ spricht man aus wie das stimmlose „th“ im englischen „thing“.

<sup>591</sup> Partitur S. 89, T. 19 nach Buchstabe L.

<sup>592</sup> Der Chor tritt noch an zwei weiteren Stellen der Oper in Erscheinung: in T. 69 nach Buchstabe Y und im zweiten Teil auf der Partiturseite 270 (im zweiten Teil gibt es weder eine Taktzählung noch eine Bezeichnung verschiedener Abschnitte). In beiden Fällen wird der Brief des alten Mannes (vor)gelesen, einmal von der Frau, einmal von dem Mädchen. Da im ersten Fall das erste Tonband erneut abgespielt wird und im zweiten Fall das zweite, sind diese beiden Stellen nicht noch einmal Gegenstand der Untersuchung.

#### 4.4.5 Zeitstruktur

Wie oben ausgeführt, erwecken der Text und die dramaturgische Anlage der Oper den Eindruck, dass sich im ersten Teil sowohl der alte Fensterputzer als auch die drei Männer im Modeatelier in einer Art zeitlicher ‚Endlosschleife‘ befinden, in der ihr Zustand sich so lange nicht verändert, bis ein äußeres Ereignis – dass der alte Mann den Brief durch das Fenster wirft – die beiden Welten miteinander in Verbindung bringt und die Handlung in Gang setzt. Dieser Eindruck bestätigt sich in der Musik, wenn auch in Bezug auf den Fensterputzer und die drei Männer im Atelier in sehr unterschiedlicher Art und Weise.

Die Musik, welche den Dialog – oder besser: die drei parallelen Monologe – der Männer im Modeatelier begleitet, vermittelt sehr plastisch das Gefühl einer veritablen ‚Endlosschleife‘; man hört den auskomponierten Stillstand. Charakteristisch sind schon zu Beginn der Szene die repetitiven Muster in einigen Instrumenten: 2 Takte nach Buchstabe O ist im Kontrafagott und einen Takt später auch in der Bassklarinette eine kleine Tonfolge notiert. Jede besteht aus je vier Zweiunddreißigstelnoten und wiederholt sich dann mehrfach, bevor eine neue Tonfolge vorgegeben wird. Wie um die musikalische Stagnation noch zu untermauern, werden die Abstände zwischen den unterschiedlichen Tonfolgen tendenziell länger: In der Bassklarinette löst die zweite Tonfolge die erste nach eineinhalb Takten (sechs Achtelschlägen) ab, die dritte die zweite nach sieben Achtelschlägen, die vierte Tonfolge erklingt dann erst 17 Achtelschläge nach der dritten. Kleine, hastige Muster in Vibraphon und Marimbaphon sowie bewegtes Auf und Ab im Kontrabass – all diese Bewegungen schnell und trotz gelegentlicher dynamischer Veränderungen ohne hörbare Entwicklung – tragen zum Eindruck bei, dass die Musik sich im Kreis dreht und nicht vorwärts bewegt – und mit ihr die Szene und das Leben der drei Männer.

#### **s. Notenbeispiel 18**

Wie um den Eindruck des Stillstands noch zu verstärken, mündet die bewegte Spielweise des Kontrabass in T. 13 nach Buchstabe O in eine über acht Takte andauernde Wiederholung eines einzelnen Tons, pünktlich zur

gemeinschaftlichen Klage der drei Männer „Ich habe es satt, [...]“. In den ersten vier dieser acht Takte wiederholt auch das Fagott je Takt nur einen Ton (Es – D – Des – C): wie als ironischen Kommentar des Komponisten leicht ‚aus dem Tritt‘, indem der Takt (4/8-Takt) mit einer Sechzehntelpause beginnt und das Fagott dann jeweils drei Achtelnoten und eine Sechzehntelnote spielt. Derweil kommen von den anderen Instrumenten (Piccolo, Englischhorn, Bassklarinette, Trompete, Hörner, Posaune, Marimbaphon, Vibraphon, große Trommel, kleine Trommel und Cello) nur kurze Impulse, bzw. im Fall des Vibraphons lang gehaltene Tremoli, die in einem schnellen Glissando nach oben auslaufen.

### **s. Notenbeispiel 19**

Diese große Bewegung bei gleichzeitigem Stillstand der musikalischen Entwicklung ist charakteristisch für die gesamte Szene. Wenn der Klangeindruck sich doch einmal ändert, dann nur, um einem neuen, wiederum statischen Zustand Platz zu machen. Zu diesem Umstand passt es auch, dass die Äußerungen der drei Männer häufig wie eingeübt oder ritualisiert wirken. Selbst eine eigentlich spontane Gefühlsäußerung wie das Lachen des jungen Mannes und des eleganten Mannes, wenn der Modemacher das Reden der Frau parodiert (ab T. 14 nach Buchstabe S), verläuft ritualhaft organisiert: genau gleichzeitig, im Terzabstand, doch rhythmisch und von den Intervallen her identisch. Erst wenn der Modemacher in T. 25 nach Buchstabe S in das Lachen mit einfällt, löst sich das Schema auf und die Vorgabe für die Sänger ist nun „natural laughter“.<sup>593</sup>

### **s. Notenbeispiel 20a**

Auch das zweite Mal in der Szene, wenn die drei Männer lachen, geschieht es in festgelegter Form. In den Takten ab 33 nach Buchstabe X amüsieren sie sich über die Idee des Modemachers mit der Seidentrommel zwar nicht genau synchron lachend, doch rhythmisch eindeutig festgelegt

---

<sup>593</sup> Partitur S. 145.

und so aufeinander bezogen, dass ein kleines rhythmisches ‚Lachkonzert‘ entsteht.

### **s. Notenbeispiel 20b**

In T. 40 nach Buchstabe S vollziehen die drei Männer ein weiteres ‚Ritual‘, wenn sie „like a choral“ – so die Anweisung in der Partitur –, und zudem noch begleitet von der elektrischen Orgel, erneut darüber klagen, dass es langweilig sei, auf Frauen zu warten. Allein der begriffliche Bezug dieses musikalischen Abschnitts zur Kirche macht deutlich, dass es sich dabei um einen schon vielfach wiederholten, rituellen Vorgang handelt. Auch dass der Choral, in anderer musikalischer Ausführung, etwas später in der Szene erneut auftaucht (Buchstabe Y) erhärtet die Vermutung, dass er von Sveinsson bewusst als rituelle Handlung eingesetzt wurde. So kommt das schon im Drama von Mishima festgestellte Prinzip der ritualisierten Handlungsabläufe als Bezug zum Nō (s.o.) auch in der Oper zum Tragen.

### **s. Notenbeispiel 21**

Mit dem Auftritt der Frau ändert sich der hastig kreisende Duktus der Musik schlagartig. Die Besitzerin des Ateliers bringt ihre eigene, getragene Klangwelt mit auf die Szene, die sich jedoch ebenso wenig weiterentwickelt wie die Musik der Männer zuvor. So ist sie trotz des gänzlich konträren Höreindrucks deutlich als Teil der um sich selbst kreisenden und unbeweglichen Welt der drei Männer definiert. Von T. 12 nach Buchstabe Y an, dem Takt, bevor die Frau selbst zu singen anfängt, bis zum Schluss ihres kleinen Monologs 16 Takte später wiederholen die Streicher vorgegebene, sich gelegentlich wandelnde Patterns. Dazu spielt die Klarinette eine ruhige, von Triolen geprägte Linie, die sich ziellos fortspinnt, gelegentlich klingen einige Akkorde der Harfe. Ein dauerhaft gehaltener Akkord der Orgel, der sich fließend und ohne Unterbrechung wandelt, indem der Spieler aus sechs zu Beginn vorgegebenen Tönen immer neue Akkorde bildet, liegt als klangliches Fundament darunter.

## s. Notenbeispiel 22

Während die Männer durch ihre Musik als sich sinnlos Bewegende, in ihrer Hast nie Ankommende charakterisiert werden, erzeugt die musikalische Sphäre der Frau ebenso eine ‚Endlosschleife‘. Durch ihre Unbeweglichkeit zeigt die Musik die Frau als eine in ihrer eigenen Arroganz erstarrte Person. Die Ritualhaftigkeit und das Gefühl von Endlosigkeit werden hier durch die Musik (und auch den Text der Personen) deutlich negativ gefärbt und beschreiben das Lebensgefühl der drei Männer und der Frau als bornierte Unbeweglichkeit, selbstbezogene, bis zum Ritual hin kultivierte Unzufriedenheit, Langeweile und Selbstgefälligkeit ohne Blick für andere Menschen und das, was außerhalb ihrer eigenen kleinen Welt geschieht.

Anders verhält es sich mit der ebenfalls in sich geschlossenen Welt des alten Mannes. Für ihn sind seine Träume pures Glück, die Rettung vor der Verzweiflung in einem trostlosen Alltag. Im Gegensatz zu den großen inneren Qualen des Gärtners aus *Aya no tsuzumi* oder *Silkkirumpu* und dem resignierten, stillen Leid des Bürodieners Iwakichi bei Mishima scheint der Fensterputzer in *Silkitromman* unter seiner unerwiderten Liebe nicht zu leiden. Im Gegenteil spricht er in seinem langen Monolog zu Beginn davon, wie ihm „die Arbeit zu misslingen“<sup>594</sup> begann, weil er so müde und ausgelaugt war. Die Liebe zu dem Mädchen gab ihm wieder Kraft, seinen Alltag zu ertragen, während er sich keine Erfüllung erhofft und auch nicht zu wünschen scheint:

„[...] wenn du zudringlich wirst, zerspringt es [das Spiegelbild, gemeint ist hier auch die Illusion von dem Mädchen, JWK] in tausend Stücke  
– und das Bild stürzt ebenso zusammen.  
Nein. Besser ist es, sich mit Vorsicht der Scheibe zu nähern.  
[...]  
Meine Liebe ist ein Traum.  
Ich beabsichtige nichts.“<sup>595</sup>

Für den alten Mann ist seine Traumwelt somit ein schöner, vielfarbiger Zufluchtsort vor einer trostlosen Realität. Nicht verwunderlich also, dass seine ‚Zeitschleife‘ facettenreicher und vielseitiger ausgestaltet ist als diejenige der drei Männer und der Frau. Für diese ist es ein Verlust an innerem Reich-

---

<sup>594</sup> s. Libretto, Anhang S. LXXXVI.

<sup>595</sup> Ebd., Anhang S. LXXXV.

tum, dass sie das Träumen durch ihre Arbeit in der Werbung, die ja Träume für andere Menschen produziert, verlernt haben. Zu Beginn der Oper sind sie mehr in ihrem Dasein gefangen als der alte Fensterputzer, der sich doch zumindest in eine schöne Traumwelt flüchten kann.

Der Monolog des Alten zeichnet sich durch den Wechsel zwischen solchen Passagen aus, in denen er arbeitet und solchen, in denen er träumt. Diese unterscheiden sich hörbar voneinander: Während die Abschnitte, in denen der Fensterputzer träumt, von glockigen, schwebenden Klängen bestimmt werden, dominieren in den Arbeitsphasen klare Impulse und Rhythmen, so dass die innere Befindlichkeit bzw. die Tätigkeit des Alten sich in der Musik jeweils deutlich widerspiegelt. Beispielsweise dominiert von dem Moment an, in dem sich seine Einzelstimme aus der Menge der Stimmen vom Tonband löst (Buchstabe E), bis zu dem Moment, in dem er laut Regieanweisung die Fensterscheibe berührt (ein Takt vor Buchstabe F) eine schwebende Tonsprache, die den Eindruck vermittelt, dass der Ort, an dem die Szene sich abspielen soll, noch immer nicht definiert ist, als schwebende der Mann an einem nebligen ‚Unort‘, der zunächst nur Gefühl ist und erst nach und nach nicht durch die Musik, sondern durch die Worte des Alten Gestalt annimmt – Definition des Raumes durch das gesprochene Wort wie im Nō. Im Orchester spielt – neben den tremolierenden Klängen von großer Trommel und Pauke, die schon 2 Takte vor bzw. nach Buchstabe E eingesetzt hatten – zunächst das Fagott drei Takte nach Buchstabe E eine melodische Linie im dreifachen *piano* und „misterioso“<sup>596</sup>, eine kurze melodische Geste der Klarinette („fleeting“<sup>597</sup>) blitzt auf, gefolgt von entsprechenden Bewegungen in Oboe und Flöte (T. 7 bzw. 9 nach Buchstabe E).

### s. Notenbeispiel 7

Elf Takte nach Buchstabe E ist das Tonband zu Ende, der alte Mann nun ganz aus der Masse herausgetreten und für sich auf der Bühne. Der an dieser Stelle einsetzende musikalische Gestus bestimmt für längere Zeit das

---

<sup>596</sup> Vorgabe Partitur S. 33, 3 Takte nach Buchstabe E.

<sup>597</sup> Vorgabe Partitur S. 33, 5 Takte nach Buchstabe E.

Geschehen im Orchester: Verschiedene Instrumente spielen lang gehaltene Noten, die gelegentlich in schnelle, kleine Bewegungen übergehen.

### s. Notenbeispiel 23

Auch mit dem Einsatz weiterer Instrumente (T. 27 nach Buchstabe E) wird dieser Gestus aufrecht erhalten, allerdings mit mehr Bewegungen und kürzeren, gehaltenen Tönen.

### s. Notenbeispiel 24

An der im Notenbeispiel gezeigten Stelle beginnt der alte Mann, laut Regieanweisung mittlerweile auch voll beleuchtet, über seine Arbeit zu sinnieren: dass er sich immer das gleiche Fenster bis zum Schluss aufhebt, um die schönste Aufgabe – das Putzen des Fensters zum Atelier, in dem das Mädchen arbeitet – als letzte zu erfüllen (auch hier also ein Ritual). Die etwas abnehmende Statik im Orchesterpart kann man als Hinweis auf die allmählich konkreter werdende Bühnensituation werten.<sup>598</sup> Zugleich wird die Stimme des Mannes hier sehr stark mit dem Orchesterpart verwoben, indem eine markierte Hauptstimme zwischen Trompete, Horn und Singstimme wandert und sich dabei bruchlos fortsetzt (s. **Notenbeispiel 24**). Diese enge musikalische Verknüpfung des Protagonisten mit dem Orchester, die ihn fast als eines der Instrumente erscheinen lässt, unterstützt wiederum den Eindruck, dass er noch nicht ganz in der Bühnensituation ‚angekommen‘ ist.

Eine erneute Steigerung in Tempo und Lautstärke beim ersten Singen des ‚Refrains‘ (‚Ich wasche und wasche, putze und putze [...]‘<sup>599</sup>) bei gleichzeitig geringer Veränderung der Tönhöhen in den Instrumenten macht die konkrete ‚Endlosschleife‘ deutlich hörbar, in der der Fensterputzer gefangen ist: die sich kaum verändernde, immer wieder von vorn beginnende Tätigkeit des Fensterputzens. Aus dieser – mehr noch als bei den drei Männern im Atelier – öden und trostlosen Tätigkeit flüchtet er sich in seine zeitlosen Träu-

---

<sup>598</sup> In den Szenenanweisungen soll der alte Mann schon ab dem Moment, in dem er erstmals live singt, am Fenster stehen und arbeiten. Diese Anweisungen werden hier bewusst übergangen, da sein Arbeiten – im Gegensatz zu später, s.o. – musikalisch nicht hörbar wird.

<sup>599</sup> ab 13 Takte vor Buchstabe F.

me. Das Gleichförmige und Repetitive der hier erklingenden ‚Arbeitsmusik‘ kennzeichnet die reale Situation des alten Mannes als Zustand ohne Entwicklung. In dieser Verbindung von Arbeitsalltag und Traum ist die Oper *Silkitromman* sehr nah am ursprünglichen Nō, in dem der Gärtner durch seine Liebe ja ebenfalls aus seinem Alltag gerissen wurde – nur dass er den emotionalen Aufruhr von Beginn an als schmerzhaft erlebt, nicht als Bereicherung wie Sveinssons Fensterputzer.

### **s. Notenbeispiel 25**

Nachdem so der Zustand des alten Mannes, seine Liebe ebenso wie seine immergleiche Tätigkeit (auch hier spielt es keine Rolle, wie lange er sie schon ausübt), musikalisch etabliert sind, konkretisieren sich Musik und Szene erstmals im Takt vor Buchstabe F, wenn der Alte laut Szenenanweisung die Fensterscheibe mit seinen Fingerspitzen berührt. Ein dreifaches *sforzato* des gesamten Orchesters für die Länge einer Sechzehntelnote (Blechbläser: eine punktierte Achtelnote) markiert diese Geste musikalisch. Ab Buchstabe F im folgenden Takt ändert sich der Charakter der Musik schlagartig. Kleine *pizzicato*-Gesten der Streicher, markante steigende und fallende Bewegungen der Bläser und der Harfe beschreiben in ihrer plötzlichen Klarheit und Schärfe möglicherweise die Glasscheibe, von der der Alte in diesem Abschnitt spricht, vermitteln aber zudem den Eindruck, dass nun auch die Bühnensituation konkret sichtbar wird.

### **s. Notenbeispiel 26**

In dem Text, den der alte Mann im Anschluss singt, lädt er die Glasscheibe, die gerade musikalisch konkretisiert wurde und so die Szene äußerlich beschreibt, symbolisch auf und verbindet sie assoziativ mit seinem Innenleben (s. Textanalyse). So geht an dieser Stelle das Innere des Protagonisten eine Verbindung mit den äußeren Gegebenheiten der Bühnensituation ein. Das unterstreicht die Zerbrechlichkeit des alten Mannes, der ja – wiederum symbolisch bedeutsam im Hinblick auf den Dramenschluss – sein innerstes Gefühl einer dünnen, kalten Glasscheibe anvertraut.

Eine ähnliche Verknüpfung des Inneren mit dem Äußeren findet in dem ‚Refrain‘ statt, den der Alte zweimal in seinem Monolog singt. Zu dem Text „Ich wasche und wasche, putze und putze, bis die Wand, die mich von ihrer Welt trennt, unsichtbar wird“<sup>600</sup> erklingt beim ersten Mal eine geschäftige, sich steigernde Musik, welche die Einförmigkeit der Tätigkeit – und zugleich die wilde Entschlossenheit, mit welcher der Alte sie ausübt, bis er seine Liebste wiedersieht – deutlich macht (s.o.). Wenn der Text zum zweiten Mal gesungen wird, begleiten Tom-Toms, Congas, Bongos und die Pauke wiederum die gleichzeitig in der Partitur eingezeichnete Putztätigkeit.

### **s. Notenbeispiel 27**

Durch den Text „Ich wasche [...] bis die Wand, die mich von ihrer Welt trennt, unsichtbar wird“ verbindet sich die Tätigkeit des Putzens bereits mit dem Traum des Fensterputzers, wobei der Traum im Vordergrund steht und die Tätigkeit zu seiner Erfüllung beitragen soll. Indem Sveinsson diesen Gedanken stets mit der Musik des Putzens kombiniert, verbinden sich auch musikalisch die Tätigkeit und der Traum zu einer untrennbaren Einheit. Einerseits zeigt sich an diesen Stellen die große Verletzlichkeit des alten Mannes, der seine Liebe und seine Seele, seine Liebe und seine Arbeit gleichsetzt, so dass, wenn eines davon zerstört wird, das andere ebenfalls aufhört zu existieren. Zum anderen wird durch die zweimalige Wiederholung des Textes bei gleicher Tätigkeit (auch musikalisch zwar nicht dasselbe, aber wiederum ‚Putzmusik‘) nochmals verdeutlicht, dass es sich bei der gesamten Szene nicht um eine chronologisch verlaufende Bühnenaktion, sondern um einen zeitlosen Zustand handelt.

Mit Buchstabe G beginnt ein gänzlich verinnerlichter Abschnitt des Monologs, in dem der Fensterputzer die vollkommene Reinheit und Erwartungsfreiheit seiner Liebe ausdrückt. Durch das Erklingen zunehmend lang gehaltener Töne in den verschiedenen Instrumenten und durch den Einsatz der Röhrenglocken, die der Passage etwas sehr Feierliches verleihen, wird die Situation an dieser Stelle wieder ganz der Realität entrückt.

---

<sup>600</sup> s. Libretto, Anhang S. LXXXV.

## s. Notenbeispiel 28

Bei Buchstabe H setzt erneut ein in der Bühnenrealität verhafteter Abschnitt ein, wenn das Putzen der Scheiben nun erstmals auch in der Musik hörbar wird (s. **Notenbeispiel 2**).

Das hier beschriebene Prinzip vom Wechsel jener Abschnitte, die sich stärker auf die Realität und konkrete Situation des alten Mannes beziehen, mit solchen, die mehr seine Träume in den Vordergrund rücken, setzt sich – mit wechselnder Musik aber bei gleich bleibendem Klangeindruck – durch den gesamten Monolog hindurch fort. So wie die repetitive ‚Putzmusik‘ die Entwicklungslosigkeit der Arbeit des Alten zum Ausdruck bringt und damit auch aussagt, dass es sich bei den Passagen, in denen er arbeitet, um Zustandsbeschreibungen, nicht um eine konkrete Zeit oder Situation handelt, wird auch an der Musik seiner Liebesträume deutlich, dass diese für ihn Dauerzustand sind und nicht auf einen bestimmten Zeitpunkt festgelegt werden können. Zu dem Eindruck, dass die Musik sich in den ‚Liebestraum-Passagen‘ nicht entwickelt, trägt auch der Einsatz der erwähnten improvisatorischen Momente bei. Die Wiederholung vorgegebener Patterns schafft zwar einerseits eine gewisse Freiheit des Ausdrucks, macht jedoch andererseits eine tatsächliche Entwicklung in der Musik unmöglich. Auf die Liebe des alten Mannes übertragen, bedeutet das, dass die gleiche Musik (und damit das gleiche Gefühl), die ihn aus seinem trostlosen Alltag rettet und ihm einen kleinen inneren Freiraum schenkt, ihn genau durch diesen Freiraum auch daran hindert, sich weiterzuentwickeln. Er verharrt daher in seiner Situation, statt ihre Unerträglichkeit als Impuls für eine Veränderung seines Lebens zu nutzen (s. dazu **Notenbeispiele 5b und 11**).

Zu dem Eindruck von Zeitlosigkeit der gesamten Szene trägt auch das zweimalige musikalische Erscheinen des Chors bei (s.o.): einmal zu Beginn, bevor der alte Mann gewissermaßen aus ihm heraustritt, einmal wenn er den Brief schreibt, den er dem Mädchen schicken will. Da der Chor an dieser zweiten Stelle die Sehnsucht des Fensterputzers vervielfacht und auf ein Gefühl aller Menschen ausweitet, emanzipiert sich dessen Gefühl von ihm als Individuum und wird zu einem allgemeingültigen. Durch die damit erzielte

Abstraktion von der Bühnenhandlung wird noch einmal unterstrichen, dass ein linearer Zeitverlauf oder überhaupt eine konkrete zeitliche Fixierung der Szene ihrer Aussage kaum gerecht werden würde.

Was den zeitlichen Verlauf angeht, lässt sich die lange Soloszene des alten Fensterputzers in *Silkitromman* durchaus mit der Trommelszene in Paavo Heininens *Silkkirumpu* vergleichen. In beiden Fällen etablierten die Komponisten durch die Vertonung einen Zustand, in dem das Vergehen der Zeit ungewiss und nicht von Bedeutung ist. Dabei beschrieb Atli Heimir Sveinsson durch eine entwicklungsarme Musik und wiederkehrende textliche Motive den außerhalb der Zeit stehenden Gefühlszustand seines Fensterputzers. Paavo Heininens hingegen gestaltete die Trommelszene in *Silkkirumpu* durch die Auffächerung der verschiedenen Zeitebenen und deren fortlaufende Umbewertung weitaus komplexer. Zudem brachte er zur Gestaltung der Zeitstruktur Verfahren zum Einsatz, die dem Nō entstammen, während Sveinsson dies in der ersten Szene des Fensterputzers nicht und in der gesamten Oper nie auf so vielschichtige Weise tut.

Nach der Untersuchung der Zeitstruktur zweier wichtiger Szenen aus *Silkitromman* soll nun noch einmal auf die Frage eingegangen werden, ob und inwiefern die zeitlichen Besonderheiten des Nō sich in der Oper manifestieren. Von den fünf bei Komparu definierten nō-spezifischen Arten der Zeitbehandlung kann das Vorkommen von zweien ausgeschlossen werden: Da die Besessenheit einer Person von einem Geist oder Dämon in der Oper keine Rolle spielt, kommt *split time* nicht zur Anwendung. Ebenso wenig wird in *Silkitromman* ein Zeitraum kommentarlos übersprungen, so dass es für *slippage of time* ebenfalls keinen Anlass gibt. Es geschieht nur einmal in der Oper, dass ein größerer Zeitraum zeitlich gerafft wird: Nach dem Selbstmord des Fensterputzers wird die Zeit bis zu seinem Wiedererwachen als Geist von einem musikalischen Zwischenspiel überbrückt, während ein Film den Vorgang des Selbstmords abstrahiert zeigt. Die Unterbrechung der live-Darstellung auf der Bühne setzt das Geschehen visuell vom Rest der Oper ab und bringt so deutlich zum Ausdruck, dass ab diesem Moment der Handlung – im Nō-Drama der Übergang vom ersten zum zweiten Teil des Stücks – nicht mehr der vorherige Zeitverlauf gültig ist. Man kann davon ausgehen,

dass das Sterben und Wiedererwachen des Fensterputzers bis zu dem Moment, in dem das Mädchen zu ihm kommt, mehr als neun Minuten gedauert hat (so lang ist in etwa die Zeitdauer der Musik vom Selbstmord des Fensterputzers bis zum Erscheinen des Mädchens). Daher ist an dieser Stelle eindeutig *condensed time* zum Einsatz gekommen, die Beschleunigung eines dramatisch nicht wichtigen längeren Zeitraums – in diesem Fall die Zeit zwischen dem Tod des alten Mannes und seiner Wiederkehr als Geist. *Reversed time* manifestiert sich im Dialog zwischen dem alten Mann und dem Mädchen, wenn seine nur noch in der Vergangenheit existierende Zeit zugleich mit der weiter chronologisch in der Gegenwart ablaufenden Zeit des Mädchens auf der Bühne läuft. Je nach Interpretation gibt es zudem zumindest die Option, dass am Schluss der Oper das Prinzip der *vanishing time* zum Tragen kommt. Orientiert man sich an Mishimas *Damastrommel*, so entpuppt sich das Gespräch zwischen dem Mädchen und dem Geist als Traum des Mädchens, und die im Gespräch zerronnene Zeit verschwindet wieder oder zieht sich in der Rückschau auf wenige Augenblicke zusammen. In der Oper bleibt offen, wie das Ende sich genau gestaltet (s.o.).

Eine Besonderheit in der Zeitbehandlung von *Silkitromman*, welche das Werk wiederum mit dem zeitgenössischen Medium Fernsehen verbindet, ist der Übergang vom ersten zum zweiten Teil der Oper. Der erste Teil endet mit dem Auftritt des Mädchens im Atelier 133 Takte nach Buchstabe Y. In diesem Moment wird das Stück für eine Zwischenaktpause unterbrochen. Nach der Pause dann setzt die Musik wieder 54 Takte nach Buchstabe Y ein, mit dem Moment, in dem der alte Mann den Brief durch das Fenster wirft. Daraufhin wiederholt sich der Ablauf identisch zu dem vor der Pause und geht nach dem Auftritt des Mädchens bruchlos weiter. Vermutlich bezieht sich Sveinsson hier musikdramaturgisch auf die Wiederholung eines schon gezeigten Filmausschnitts nach einer Werbepause im Fernsehen. Diese Anspielung passt thematisch ausgezeichnet zum Stück, da es sich bei dem Mädchen um ein Model handelt, das (auch im Fernsehen) für verschiedenste Produkte wirbt. Darüber hinaus könnte die Wiederholung der Szene nach der Pause Anlass zu einem Perspektivwechsel geben – indem das Publikum vor der Pause alle Vorgänge im Atelier aus der Sicht des alten Mannes durch die

Scheibe betrachtet und nun die gleichen Vorgänge nach der Pause noch einmal aus der Perspektive der drei Männer und der Frau sieht, wenn er sich gewissermaßen mit ihnen im Atelier befindet. Ein solcher szenischer Perspektivwechsel wäre natürlich eine Frage der Regie – jedenfalls würde er (wie es auch schon die Wiederholung des Abschnitts nach der Pause ein Stück weit tut) dem Zuschauer deutlich machen, dass es sich bei der Handlung nicht um reale Vorgänge handelt, sondern um ein Kunstprodukt – eben eine Oper. Diese Distanzierung würde wieder mehr Möglichkeiten für eigene Reflexionen des Zuschauers eröffnen – und die Aufführung in diesem Sinne dem Nō annähern.

Insgesamt gelang es Atli Heimir Sveinsson, einige zeitliche Besonderheiten des Nō auf sehr eigene Weise – und ohne sie direkt zu imitieren – in die Zeitstruktur von *Silkitromman* zu integrieren. Zu den auffallendsten Merkmalen gehören in dieser Hinsicht das Etablieren eines zeitlosen inneren Zustands der Figuren auf der Bühne durch die Musik, ritualhafte Abläufe und der Einsatz des Chors sowie das Vorkommen der nō-spezifischen Zeitverläufe *condensed time*, *reversed time* und *vanishing time*.

#### **4.5 Fazit: *Silkitromman***

In der Oper *Silkitromman* ist es Atli Heimir Sveinsson und seinem Librettisten Órnólfur Árnason in überzeugender Weise gelungen, durch die Gestaltung der Textvorlage – als von Mishima inspirierte moderne Fassung des Nō-Dramas *Aya no tsuzumi* –, durch Sveinssons Kompositionstechnik und den Einsatz neuer Medien eine Synthese zwischen modernem Musiktheater und dem Nō zu schaffen.

Mehrere zentrale Eigenheiten des Nō, die Sveinsson in die Oper integriert hat, stehen dabei besonders im Vordergrund: Die anonymen, typisierten Charaktere beziehen sich deutlich auf das Nō, wobei sich sowohl die Anonymität als auch das Typisierte der Personen nicht nur im Text, sondern auch in der Musik der Oper widerspiegeln. Die drei Männer und die Frau aus dem Atelier haben schon im Text nur eine bestimmte Funktion – als Antago-

nisten zu dem alten Fensterputzer die Kälte und Gleichgültigkeit (der Gesellschaft?) zu symbolisieren. In keinem der vier Charaktere treten individuelle Züge hervor – jeder von ihnen steht nur für eine bestimmte Eigenschaft. Durch die Musik, die alle Figuren als innerlich unbeweglich zeichnet und sie zudem streckenweise parodiert, werden sie ebenfalls nicht vielseitiger und persönlicher ausgestaltet. So bleiben die Personen im Atelier für den Zuschauer auf eine Funktion reduziert und eindimensional.

Der alte Mann wird nicht parodiert und auch in Text und Musik wesentlich facettenreicher gezeichnet, dennoch hat er – wie alle – weder einen Namen, noch erfährt man mehr über ihn als seinen Beruf und dass er das Mädchen liebt. So bleibt er zwar nicht eindimensional, steht jedoch ebenfalls symbolisch für die (unerfüllte) Sehnsucht nach Liebe. Im Fall des alten Mannes wird durch seine Verbindung mit dem Chor diese auf eine zentrale Bedeutung reduzierte und dadurch allgemeingültige Charakterisierung nochmals unterstrichen, indem sie deutlich macht, dass er tatsächlich für viele spricht. Das wird dem Publikum besonders bewusst, da sich die Erzählperspektive (und damit auch die Perspektive der Zuschauer) durch den Einsatz des Chors verändert. So unterstreichen die typisierte Darstellung der Charaktere und die Rolle des Chors die Allgemeingültigkeit der Handlung und ihre Unabhängigkeit von einem konkreten Ort und einer konkreten Zeit.

Der in der Oper evidente Mangel an äußerer Handlung, die zugunsten der Darstellung seelischer Zustände der Personen zurücktritt, ist ein weiterer Wesenszug des Nō. Er lässt sich sowohl im Text als auch in der Musik nachweisen; bei letzterer besonders durch die Wiederholung bestimmter Patterns oder ritualhafter Formen, welche die innere Entwicklungslosigkeit der Charaktere hörbar machen.

Wie das Nō bewegt sich die Oper immer wieder an der Grenze zwischen zwei Welten. So beginnt sie bereits in einer Traumwelt, mit dem Chor vom Tonband und dem Gesang des Mädchens. Erst nach und nach konkretisiert sich die Szene, verweilt jedoch gerade dadurch, dass der alte Mann immer wieder in seine Traumwelt eintaucht, bis zum Einsatz der drei Männer im Atelier an der Grenze zwischen Traum und Realität. Nach dem Selbstmord des alten Mannes spielt sich die Handlung wiederum an einer Grenze zwischen zwei Welten ab, derjenigen der Lebenden und derjenigen der

Toten. Diese Vermischung verschiedener Ebenen und die Grenzgänge zwischen ihnen sind ebenfalls charakteristisch für das Nō. Schließlich weist auch die zeitliche Struktur der Oper – wie im vorigen Abschnitt erläutert – Eigenheiten des Nō auf.

Neben den aus dem Nō übernommenen Besonderheiten, die Sveinsson in seine Musik und die in der Gegenwart angesiedelte Handlung seines Dramas einband, erzielte er an einigen Stellen die Wirkung, die das Nō anstrebt, mit ganz eigenen, zeitgenössischen Mitteln. Zwei Beispiele hierfür sind der Einsatz von Film als visuellem Medium – insbesondere in der Passage nach dem Selbstmord des alten Mannes – und das ebenfalls vom Fernsehen beeinflusste Mittel, nach der Zwischenaktpause einen Teil des Vorhergegangenen zu wiederholen. Im ersten Fall wird durch die Einführung einer anderen, verfremdenden visuellen Darstellung der Bühnenvorgänge eine neue Ebene der Wahrnehmung etabliert, welche die Perspektive des Zuschauers verändert und Zeit und Ort der Handlung aufhebt. Im zweiten Fall geschieht ebenfalls (sofern die entsprechende szenische Umsetzung erfolgt, s.o.) ein Perspektivwechsel in der Bühnendarstellung. Zudem wird dem Zuschauer durch die Wiederholung nach der (Werbe-)Pause verdeutlicht, dass ihm eine Geschichte (nach-)erzählt wird und die Handlung nicht im Moment der Aufführung geschieht. Durch diese beiden ganz in der Gegenwart verorteten Mittel der Stück- und Szenengestaltung gelingt es Sveinsson, Wirkungen von Perspektivwechsel und Wechsel der Erzählebene zu erzielen, die dem Nō ebenfalls zu eigen sind.

Gerade durch die Bewegung vieler Szenen an der Grenze von Tod und Leben, Traum und Wirklichkeit bleibt die Atmosphäre der Oper häufig geheimnisvoll und in der Schweben. Damit wahrte Sveinsson über weite Strecken eine Stimmung, die der des traditionellen Nō durchaus entspricht. Gleichzeitig ist der Inhalt des Stücks ganz zeitgenössisch. Nicht nur spielt es an einem zwar nicht konkret definierbaren, aber doch prinzipiell in der Gegenwart angesiedelten Ort (schließlich wird von Mode, Reklame, Autos etc. gesprochen), auch der Einsatz von Humor/Parodie (s.o.) entrückt das Stück der Sphäre des Nō, ebenso wie die anklingende Konsumkritik: Die drei Männer und zwei Frauen haben es sich zum Lebensinhalt gemacht, anderen Menschen die Erfüllung ihrer Träume zu versprechen. Da sie zu gut um die

trügerischen Mechanismen der Werbeindustrie wissen, ist ihnen selbst allerdings die Fähigkeit zu träumen abhanden gekommen. Nur das Mädchen hat möglicherweise noch Träume, wie in ihrem kleinen Lied zu Beginn der Oper anklingt. Weder von ihren Kollegen noch von dem alten Mann wird sie jedoch als Mensch gesehen, sondern ist Mittel zum Zweck für die einen, Projektionsfläche für Sehnsüchte für den anderen. Kennzeichen dafür, dass das Mädchen mit ihrem Inneren, ihrer Seele gar nicht anwesend ist, ist die Tatsache, dass sie als stumme Darstellerin auf der Bühne agiert und ihr Gesang aus dem Orchestergraben kommt (s. Kapitel 4.1.3.1). So wird der Anschein erweckt, dass sich bei ihr äußere Hülle und innere Empfindung getrennt haben, vielleicht um ihre Seele vor der Vermarktung in Sicherheit zu bringen.

Ausgerechnet die drei Männer und die Frau versprechen nun dem alten Mann, der vorher mit seinen unerfüllbaren Träumen einigermaßen zufrieden schien, die Erfüllung dieser Träume und führen ihn durch das enttäuschte Versprechen ins Verderben. So manifestiert sich in der Oper anhand des Beispiels des alten Fensterputzers die Aussage, dass das Glück eines Menschen keineswegs von der Erfüllbarkeit und Erfüllung aller seiner Träume abhängt – im Gegenteil haben dem alten Fensterputzer gerade seine unerfüllbaren Träume die Kraft zum Leben verliehen. So fragt *Silkitromman* die Zuschauer, ob es vielleicht besser ist, wenn manche Träume Träume bleiben und nicht durch scheinbare Erfüllung letztlich zerstört werden. Diese durchaus moderne Aussage verbindet sich homogen mit den allgemeingültigen und nō-nahen Aspekten der Oper, zumal es auch der Musik – in ihrer Kompositionstechnik ganz der westlichen Moderne verpflichtet – gelingt, sowohl die Charakteristika, die dem Nō entstammen, als auch jene, die dem Stück den Bezug zur Gegenwart verleihen, glaubhaft hörbar zu machen.

## 5. Schlussbemerkung

In der vorliegenden Arbeit wurden zwei Musiktheaterwerke vorgestellt, die in ihren Entstehungsländern Operngeschichte geschrieben haben. Atli Heimir Sveinssons *Silkitromman* ist die zweite in Island komponierte Oper und setzt sich musikalisch ebenso wie inhaltlich deutlich von der isländisch-mythologischen Thematik und dem musikalisch von isländischen Balladen beeinflussten<sup>601</sup> sowie der Spätromantik verpflichteten Idiom ihres Vorgängerwerks *Prymskviða* (1974) von Jón Ásgeirsson ab. So wies *Silkitromman* der isländischen Oper im Jahr 1982 den Weg in die musikalische Gegenwart.

Ebenso stellte sich Paavo Heininen mit seiner *Silkkirumpu* dem finnischen Operntrend entgegen. In Finnland waren bis dahin vorzugsweise nationale Themen für Opernprojekte gewählt worden, und auch in musikalischer Hinsicht vertraten die Komponisten des ‚Opernbooms‘ ein eher moderat modernes Klangideal. So brachten Sveinsson und Heininen kurz nacheinander in ihren Heimatländern Opern mit allgemeingültigem Sujet und ohne nationale Bezugspunkte zur Uraufführung, die musikalisch der mitteleuropäischen Avantgarde nahestanden.

Die offenkundigen Parallelen zwischen den beiden Opern sind zum einen dem musikalischen Hintergrund ihrer Komponisten geschuldet, zum anderen der (fast) identischen Vorlage. So kommen in beiden Werken Kompositionstechniken der Avantgarde zum Einsatz, dramaturgisch fallen zudem neben der allgemeingültigen Handlung die ungewöhnliche Zeitstruktur und die tendenziell episierende Erzählweise auf. Dennoch gibt es, was diese Kriterien angeht, erhebliche Unterschiede zwischen *Silkitromman* und *Silkkirumpu*. Auf eine Kurzformel gebracht, könnte man sagen, dass die genannten Elemente in Sveinssons Oper eher als subtile Unterströmungen wahrnehmbar sind, während sie bei Heininen signifikant zum Charakter des Gesamtwerks beitragen.

Schon die Allgemeingültigkeit der Handlung wird in *Silkitromman* mehr implizit als explizit deutlich, da das Werk durch seine Ansiedlung an einem konkreten Ort und zu einer relativ konkreten Zeit zunächst nicht den Eindruck

---

<sup>601</sup> Bergendal 1991, S. 109.

eines Mythos oder einer vergleichbaren allgemeingültigen Erzählung macht. Vielmehr wird die Allgemeingültigkeit durch weniger auffallende Zeichen etabliert: durch die Namenlosigkeit der Charaktere und die Abwesenheit von der Haupthandlung ablenkender Erzählstränge sowie durch den Einsatz des Chors.

Die Zeitstruktur von *Silkitromman* mutet auf den ersten Blick ebenfalls nicht ungewöhnlich an: Die Handlung verläuft linear; lediglich zwischen den beiden Akten steht durch die Wiederholung eines Teilabschnitts eine augenfällige Zäsur, dies jedoch nicht in Form eines erklärungsbedürftigen Sprungs von Ort oder Zeit. Die Zeitlosigkeit der Zustände, in denen der Fensterputzer einerseits und die drei Männer sowie die Frau im Modeatelier andererseits zu Beginn der Oper verharren, wird als solche ohne genauere musikalische Analyse nicht zwingend auffällig. Sie ließe sich ebenso gut mit dem opernüblichen Verfahren begründen, die Zeit zu dehnen, um sie mit handlungsarmen und mehr auf die Emotion fokussierten Abschnitten wie Arien/Monologen oder Ensembles auszufüllen.

Schließlich ist auch die episierende Tendenz von *Silkitromman* eine eher subtile, die sich in erster Linie in den Passagen mit Chor sowie an manchen Stellen in der Rolle des Orchesters manifestiert. Zu keiner Zeit jedoch markiert ein offenkundiger Bruch den Wechsel der erzählerischen Ebene oder des Blickwinkels der Betrachtung. Auf der anderen Seite lässt die Vertonung des Textes durchaus Raum für emotionale Identifikation, insbesondere mit der Figur des Fensterputzers. So kann die Oper auch als ‚traditionelle‘, linear erzählte Geschichte rezipiert werden, ohne dass der Zuschauer sich hinsichtlich der Stückdramaturgie oder ihrer Besonderheiten vor Verständnisprobleme gestellt sieht.

Anders Heininens *Silkkirumpu*: Hier sind die episierenden Anteile bzw. die aus dem Nō erhaltenen Eigenheiten so sehr Teil der Stückstruktur, dass die Oper sich einer ‚unreflektierten‘ Rezeption durchaus widersetzt. Schon die offenkundig zeit- und ortlose Bühnenhandlung fordert das Publikum zur Reflektion über das Geschehen auf, ebenso wie die nicht nur anonymen, sondern stärker noch als bei Sveinsson als Archetypen ausgestalteten Charaktere. Vor allem aber die durch textliche und musikalische Binnenbezüge

sowie durch den in den Interludien und im Finale etablierten erzählerischen Rahmen geprägte Stückstruktur führt dem Publikum jederzeit den gleichnishaften Charakter der Oper vor Augen, die sich nicht als linear erzählte Geschichte nachvollziehen lässt.

Die immer wieder deutlichen Ebenenwechsel zwischen der Bühnenhandlung und der Reflexion über diese, ebenso wie die keiner der beiden Ebenen zugehörigen Finalabschnitte – einen alternativen Handlungsverlauf eingeschlossen –, hindern den Zuschauer daran, sich ‚lediglich‘ in die Handlung einzufühlen. Stattdessen macht die spezifische Stückstruktur mit ihrer Verbindung von Eigenheiten des Nō und des epischen Theaters jederzeit die Intention des Komponisten deutlich, eine exemplarische Situation als Beispiel, Warnung oder – mit Heininens Worten – als „Moralität“ zu zeigen.

Neben dem Wechsel der erzählerischen Ebenen enthebt die merklich komplexe Zeitstruktur etwa der Trommelszene die Oper auf andere Weise der linearen Erzählstruktur. Im Gegensatz zu den unterschwelligeren Veränderungen am chronologischen Zeitablauf, die Atli Heimir Sveinsson in *Silkitromman* vornahm, wird dieser in der Trommelszene von *Silkkirumpu* ganz offensichtlich manipuliert, ebenso in den Teilabschnitten des Finales.

Ausgehend davon, dass es sich bei beiden Opern tendenziell um Spielarten der Literaturoper handelt, also eines eher traditionsbewussten Operntypus, hat Paavo Heininen konsequenter als Sveinsson den Weg zu einer – maßgeblich vom Nō beeinflussten – Episierung seines Sujets beschritten. Diese betonte Loslösung von einer linearen Erzählweise bedeutete über die Wahl des Sujets und der musikalischen Sprache hinaus eine dramaturgische Neuerung für die finnische Oper, die diese wiederum weiter an die zeitgenössische mitteleuropäische Oper annäherte. All diese Faktoren unterstreichen die Bedeutung der Oper *Silkkirumpu* für die Entwicklung der finnischen Oper und den – in Finnland allgemein anerkannten – Rang des Komponisten Paavo Heininen, der mit seinem Werk zu dieser Entwicklung maßgeblich beitrug.

## Bibliographie

**o.A. 1984:** „Ruotsin päälehdet eri mieltä Silkkirummusta“ (Die wichtigsten Zeitungen Schwedens sind unterschiedlicher Meinung über *Silkkirumpu*), in: *Uusi Suomi*, 11. April 1984, Übersetzung: Johanna Hansen.

**Ackermann, Peter, 1996:** „Japan. II. Die Künste der großen Theater und Höfe“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel u.a. 1996, Sp. 1334-1353.

**Aho, Kalevi, 1993:** „Paavo Heininen“, in: Hanns-Werner Heister / Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Komponisten der Gegenwart*, 1. Nachlieferung, München 1993.

**Aho, Kalevi / Jalkanen, Pekka u.a., 1996:** *Die finnische Musik*, Helsinki 1996.

**Aho, Olli (Hg.), 1997:** *Kulturlexikon Finnland*, Helsinki 1997.

**Andersen, Greger (Hg.), 2001:** *Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark – Finnland – Island – Norwegen – Schweden*, Stuttgart / Weimar 2001.

**Andersen, Sigrid Yuki Holst, 1996:** *An Analytic Study of Mishima Yukio's Modern Noo Plays, „Sotoba Komachi“ and „Hanjo“, as Compared with the Classic Noo Plays, „Sotoba Komachi“ by Kannami Kiyotsugu and „Lady Han“ (Hanjo) by Zeami Motokiyo*, Abschlussarbeit im Fach Japanologie am Asieninstitut der Universität Kopenhagen, Kopenhagen 1996.

**Anderson, Julian, 2001:** „Nørgård, Per“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 18, London 2001, S. 38-42.

**Anderson, Martin, 1993:** Rezension o.T., in: *Tempo*, New Series Nr. 185 (Juni 1993), Cambridge 1993, S. 56-58.

**Arni, Erkki, 1992:** „Finland“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, London 1992, S. 208-209.

**Arni, Erkki, 1992a:** „Heininen, Paavo (Johannes)“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, London 1992, S. 687-688.

**Arni, Erkki, 1992b:** „Helsinki“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, London 1992, S. 692.

**Bárðarson, Hjálmar R., 1987:** *Iceland. A Portrait of its Land and People*, Reykjavík <sup>2</sup>1987.

**Benl, Oscar (Hg.), 1986:** *Die geheime Überlieferung des Nō. Aufgezeichnet von Meister Seami, aus dem Japanischen übertragen und erläutert von Oscar Benl, Frankfurt am Main 1986.*

**Bergendal, Göran, 1991:** *New Music in Iceland, Reykjavík 1991.*

**Berghaus, Günter (Hg.), 2001:** *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis. Papers Presented at the Colston Symposium, Bristol, 21-23 March 1997* (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 33), Tübingen 2001.

**Bermbach, Udo (Hg.), 2000:** *Oper im 20. Jahrhundert, Stuttgart / Weimar 2000.*

**Beyer, Anders, 1995:** „Dänemark, IX. 1950-1994“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u.a. 1995, Sp.1075-1077.

**Bianconi, Lorenzo, 1992:** „Italy“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, London 1992, S. 837-860.

**Bitter, Christof (Hg.), 1974:** *Intervall und Zeit. Bernd Alois Zimmermann. Aufsätze und Schriften zum Werk, Mainz 1974.*

**Blassen, Wilhelm, 1987:** *Die Bewegungseinheiten (KATA) des Japanischen Nō-Spiels* (= Sozialwissenschaftliche Studien 42), Bochum 1987.

**Blenman Hare, Thomas, 1986:** *Zeami's Style. The Noh Plays of Zeami Motokiyo, Stanford 1986.*

**Bohn, Ingrid, 2005:** *Finnland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= Geschichte der Länder Skandinaviens), Regensburg 2005.

**Bohner, Hermann, 1959:** *Nō. Einführung* (= Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Supplementband XXIV), Wiesbaden 1959.

**Brown, Steven T., 2001:** *Theatricalities of Power. The Cultural Politics of Noh, Stanford 2001.*

**Büro für Wirtschaftsinformation (Hg.), 2001:** *Die Finnland Story. Finnlands Weg zur Unabhängigkeit. Politik und Wirtschaft im 20. Jahrhundert. Finnland heute, Helsinki 2001.*

**Busoni, Ferruccio, 1954:** *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Neue Ausgabe mit einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt, Wiesbaden 1954.*

**Charlton, David / Langham-Smith, Richard, 1992:** „France“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, London 1992, S.271-277.

**Craig, W. J. (Hg.), 1997:** *The complete works of William Shakespeare. Edited, with a glossary*, London 1997.

**Cross, Jonathan, 2001:** „Birtwistle, Sir Harrison“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 3, London 2001, S. 619-626.

**Dahlhaus, Carl, 1983:** *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München / Salzburg 1983.

**Danuser, Hermann, 1997:** „Neue Musik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 7, Kassel u.a.: Bärenreiter 1997, Sp. 75-122.

**Dembski, Ulrike / Steiner, Alexandra (Hg.), 2003:** *Nô-Theater. Kostüme und Masken*, Wien 2003.

**Derry, T.K., 1979:** *A History of Scandinavia. Norway, Sweden, Denmark, Finland and Iceland*, Minneapolis / London 1979.

**Döhring, Sieghart, 2004:** „Im Banne der Bilder: die Rolle des Films in Inszenierungen von Darius Milhauds *Christophe Colomb* (Berlin 1930/1998)“, in: Edda Fuhrich / Hilde Haider (Hg.), *Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag*, Wien u.a. 2004, S. 85-94.

**Dreyer, Martin, 1992:** „Sveinsson, Atli Heimir“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 4, London 1992, S. 614.

**Dürr, Karl-Friedrich, 1979:** *Opern nach literarischen Vorlagen. Shakespeares: The merry Wives of Windsor in den Vertonungen von Mosenthal-Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor und Boito-Verdi: Falstaff. Ein Beitrag zum Thema Gattungstransformation (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 62)*, Stuttgart 1979.

**Einarsson, Sveinn, 1994:** „Iceland. Music Theatre“, in: Don Rubin (Hg.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Bd. 1: Europe*, London / New York: Routledge 1994, S. 461.

**Emmert, Richard, 2001:** „Japan“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd.12, London 2001, S. 815-890.

**Eppendorfer, Hans, 1984:** *Der Magnolienkaiser. Nachdenken über Yukio Mishima*, Berlin 1984.

**Ettmayer, Wendelin, 1999:** *Finnland. Ein Volk im Wandel*, Berlin / Wien 1999.

**Fenno Quinn, Shelley, 2005:** *Developing Zeami. The Noh Actor's Attunement in Practice*, Honolulu 2005.

**Finscher, Ludwig / Jaschunski, Andreas, 1995:** „Deutschland. 3. Ab 1945: Bundesrepublik Deutschland“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u.a. 1995, Sp. 1192-1196.

**Forsius, Eeva-Taina, 1992:** „Tauno Pylkkänen“, in: Hanns-Werner Heister / Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Komponisten der Gegenwart*, Grundleistung, München 1992.

**Frédéric, Louis, 1972:** *Daily Life in Japan at the Time of the Samurai 1185-1603*, London 1972.

**Friðþjófsdóttir, Aðalheiður / Halldórsson, Baldvin u.a. (Hg.), 1976:** *Theatre in Iceland 1971-1975*, Reykjavík 1976.

**Funayama, Takashi, 1986:** „Three Japanese Lyrics and Japonisme“, in: Jann Pasler (Hg.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, Berkeley / Los Angeles u.a. 1986, S. 273-283.

**Geisler-Baum, Silja, 2004:** „Pacius, Fredrik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 1527-1528.

**Gier, Albert, 1998:** *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.

**Gorog, Lisa de, 1989:** *From Sibelius to Sallinen. Finnish Nationalism and the Music of Finland* (= Contributions to the Study of Music and Dance 16), New York u.a. 1989.

**Gostomzyk, Swantje, 2009:** *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine interdisziplinäre Studie am Beispiel der Opern von Detlev Glanert*, Frankfurt 2009.

**Gribenski, Jean, 1995:** „Frankreich. VIII. Institutionen und Musikleben“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u.a. 1995, Sp. 784-792.

**Griffiths, Paul, 1992:** „Germany, Austria. 7. Since 1945“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, London 1992, S. 392-393.

**Haahti, Pekka, 1984:** „Heinisen Silkkirumpu“ (Heininens *Silkkirumpu*), in: *Keskisuomalainen*, 12. April 1984, Übersetzung: Johanna Hansen.

**Hako, Pekka, 2002:** *Finnish Opera*, Helsinki 2002.

**Hall, John Whitney, 1978:** *Japan. From Prehistory to Modern Times*, Tokyo<sup>8</sup> 1978.

**Hall, John Whitney / Takeshi, Toyoda (Hg.), 1977:** *Japan in the Muromachi Age*, Berkeley / Los Angeles u.a. 1977.

**Hashi, Hisaki, 1995:** *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters. Berührungspunkte von Tradition und Gegenwart* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXX: Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften 63), Frankfurt am Main u.a. 1995.

**Heininen, Paavo, 1976:** „Paavo Heininen“, in: Erkki Salmenhaara (Hg.), *12 suomalaista säveltäjää kertoo. Miten sävellykseni ovat syntyneet*, Helsinki 1976, Übersetzung: Johanna Hansen.

**Heininen, Paavo, 1984:** „Silkkirumpu Op. 45 (1981/82, 83)“, in: Suomen Kansallisooppera [Finnische Nationaloper] (Hg.), *Paavo Heininen. Silkkirumpu* [Programmheft zur Uraufführung der Oper am 5. April 1984], Helsinki 1984, S. 8-9, Übersetzung: Noora Zech.

**Heininen, Paavo, 1988:** „The State and Standing of New Music in Finland in the 1980s. An Address to the Nordic Meeting of Composers and Musicologists in Turku, Finland, August 1988“, ins Englische übertragen von William Moore, in: *Finnish Music Quarterly* 4 (1988), Helsinki 1988, S. 10-15.

**Heininen, Paavo, 1991:** „Japanese Diary“, in: *Fazer Music News* 3 (1991), S. 9.

**Heininen, Paavo, o.J. a:** *The Damask Drum* [Kurztext des Komponisten zur Oper, veröffentlicht im Klavierauszug], ins Englische übertragen von Jeremy Parsons, Helsinki o.J., o.S.

**Heininen, Paavo, o.J. b:** *Silkkirummun esittely* [Vorwort zum Klavierauszug der Oper], Helsinki o.J., o.S, Übersetzung: Noora Zech.

**Heiniö, Mikko, 1988:** „Post-modernism. An Approach to Contemporary Finnish Music“, in: *Finnish Music Quarterly* 4 (1988), Helsinki 1988, S. 16-24.

**Hijiya-Kirschnerreit, Irmela, 2000:** *Japanische Gegenwartsliteratur. Ein Handbuch*, München 2000.

**Hijiya-Kirschnerreit, Irmela 2000a:** „Mishima Yukio“, in: *Japanische Gegenwartsliteratur. Ein Handbuch*, München 2000, S. 238-267.

**Hillenstedt, Michael, 1992:** „Atli Heimir Sveinsson“, in: Hanns-Werner Heister / Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Komponisten der Gegenwart*, Grundlieferung, München 1992.

**Hirvensalo, Eeva, 1993:** „The 1920s – The first Golden Age at the Finnish Opera“, in: Antero Karttunen (Hg.), *Finnish Music Quarterly* 2/93, Helsinki 1993, S. 12-14.

**Hjálmarsson, Jón R., 1994:** *Die Geschichte Islands. Von der Besiedlung zur Gegenwart*, Reykjavík 1994.

**Hoddick, Ingo, 1999:** „Die falsche Seite des Flusses. Nō-Opern ‚Kantan‘ und ‚Die Seidentrommel‘ von Alexander Goehr uraufgeführt“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 160/6 (1999), Mainz 1999, S. 59.

**Hoff, Frank / Flindt, Willi, 1973:** „The Life Structure of Noh. An English Version of Yokomichi Mario’s Analysis of the Structure of Noh“, in: *concerned theatre japan* 2: 3/4 (1973), Tokyo 1973, S. 212-256.

**Hólmarsson, Sverrir (Hg.), 1982:** *Theatre in Iceland 1975-80*, Reykjavík 1982.

**Hoover, Thomas, 1990:** *Die Kultur des Zen*, München <sup>4</sup>1990.

**Horie-Webber, Akemi (Hg.), 1994:** Sonderausgabe *Japanese Theatre and the West* (= Contemporary Theatre Review. An International Journal 1, Teil 2), Yverdon 1994.

**Iba, Takashi, 2001:** *Japanische Musik. Ein chronologischer Überblick*, Übersetzung der japanischen Originalausgabe von 1928 durch Silvain Guignard (= Studien zur traditionellen Musik Japans Band 9), Wilhelmshaven 2001.

**Ienaga, Saburô, 1990:** *Kulturgeschichte Japans*, München 1990.

**Iltti, Sanna, 2005:** „Saariaho, Kaija“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 14, Kassel u.a. 2005, Sp. 733-737.

**Inoue, Kiyoshi, 2003:** *Geschichte Japans*, Frankfurt am Main / New York <sup>3</sup>2003.

**Izutsu, Toshihiko, 1986:** *Philosophie des Zen-Buddhismus* (= rowohlts deutsche enzyklopädie 428), Reinbek bei Hamburg <sup>2</sup>1986.

**Jacobshagen, Arnold, 2004:** „Die Unermeßlichkeit des Destillats – Salvatore Sciarrino und die Grenze der auditiven Wahrnehmung“, in: Frieder Reininghaus / Katja Schneider (Hg.), *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 7. Experimentelles Musik- und Tanztheater*, Laaber 2004, S. 229-233.

**Jónsdóttir, Bergljót u.a. (Hg.), 1990:** *Arts and Culture in Iceland. Music*, Reykjavík 1990.

**Jónsson, Hannes, 1988:** *Iceland’s Unique History and Culture*, Reykjavík 1988.

**Jussila, Osmo u.a., 1999:** *Politische Geschichte Finnlands seit 1809. Vom Großfürstentum zur Europäischen Union*, Berlin 1999.

**Kämmerer, Sebastian, 1990:** *Illusionismus und Anti-Illusionismus im Musiktheater. Eine Untersuchung zur szenisch-musikalischen Dramaturgie in Bühnenkompositionen von Richard Wagner, Arnold Schönberg, Ferruccio Busoni, Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Kurt Weill* (= Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge Band 5), Anif / Salzburg 1990.

**Kämper, Dietrich, 1996:** „Italien. VIII. Das 20. Jahrhundert. 2. Ab 1945“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel u.a. 1996, Sp. 1274-1282.

**Kagaya, Shinko, 2001:** „Western Audiences and the Emergent Reorientation of Meiji Nō“, in: Stanca Scholz-Cionca / Samuel L. Leitner (Hg.), *Japanese Theatre and the International Stage* (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden u.a. 2001, S. 161-175.

**Kaipainen, Jouni, 1986:** „Paavo Heininen, Composer, Cosmopolitan, Controversialist“, in: *Finnish Music Quarterly* 2 (1986), Helsinki 1986, S. 31-43.

**Kanazawa, Masakata, 1992:** „Irina, Yoshirō“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, London 1992, S. 824.

**Karlsson, Gunnar, 2000:** *The History of Iceland*, Minneapolis 2000.

**Karlsson, Gunnar, 2000a:** *Iceland's 1100 Years. History of a Marginal Society*, London 2000.

**Kato, Shuichi, 1991:** *Geschichte der japanischen Literatur. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bern / München u.a. 1991.

**Keene, Donald, 1975:** *Nō. The Classical Theatre of Japan*, Tokyo / New York u.a. 1975.

**Keene, Donald, 2003:** *Five Modern Japanese Novelists*, New York 2003.

**Kilpiö, Lauri, 2004:** „Paavo Heininen – a complex, timeless modernist“, in: Henna Salmela / Kristina Fryklöf (Hg.), *Highlights. Newsletter from Gehrman's Musikförlag & Fennica Gehrman* 15 (2004), Helsinki 2004, S. 2-5.

**Kirby, David, 2006:** *A Concise History of Finland*, Cambridge 2006.

**Kolbe, Laura (Hg.), 2005:** *Portraying Finland. Facts and Insights*, Helsinki 2005.

**Komparu, Kunio, 1983:** *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, New York / Tokyo u.a. 1983.

**Korhonen, Kimmo, 1984:** „Silkkirummun äänetön jylinä“ (Das stumme Donnern der Seidentrommel), in: *Ylioppilaslehti*, Nr. 13 1984, Übersetzung: Johanna Hansen.

**Korhonen, Kimmo, 1995:** *Finnish Composers since the 1960s*, Jyväskylä 1995.

**Korhonen, Kimmo, 2003:** „Paavo Heininen: A devout Modernist“, in: Korhonen, Kimmo, *Inventing Finnish Music. Contemporary Composers from Medieval to Modern*, Jyväskylä 2003, S. 96-99.

**Kraft, Kenneth (Hg.), 1988:** *Zen. Tradition and Transition. A Sourcebook by Contemporary Zen Masters and Scholars*, New York 1988.

**Lacy, Terry G., 1998:** *Ring of Seasons. Iceland – its Culture and History*, Ann Arbor 1998.

**Lamarque, Peter, 1989:** „Expression and the Mask: The Dissolution of Personality in Noh“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/2 (1989), Oxford 1989, S. 157-168.

**Landefort, Lisbeth, 1984:** „Silkkirumpu“, in: Suomen Kansallisooppera [Finnische Nationaloper] (Hg.), *Paavo Heininen. Silkkirumpu* [Programmheft zur Uraufführung der Oper am 5. April 1984], Helsinki 1984, S. 16-17, Übersetzung: Noora Zech.

**Landefort, Lisbeth, 1994:** „Silkestrumman – under lyckliga stjärnor“, in: *Horisont – organ för Svenska Österbottens Literaturförening* 41: 2/3 (1994), Vasa 1994, S. 16-24.

**Lee, Sang-Kyong, 1983:** *Nō und europäisches Theater. Eine Untersuchung der Auswirkungen des Nō auf Gestalt und Inszenierung des zeitgenössischen europäischen Dramas* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XVIII: Vergleichende Literaturwissenschaften 32), Frankfurt am Main / Bern u.a. 1983.

**Lee, Sang-Kyong, 1993:** *West-östliche Begegnungen. Weltwirkung der fernöstlichen Theatertradition*, Darmstadt 1993.

**Lee, Sang-Kyong, 1998:** *Ostasien und Amerika. Begegnungen in Drama und Theater*, Würzburg 1998.

**Leims, Thomas, 1993:** „Zen-Buddhismus und Nō“, in: Claudius Müller (Hg.), *Zen und die Kultur Japans. Klosteralltag in Kyoto*; mit 100 Fotografien aus dem Kloster Tenryuji von Hiroshi Moritani [Katalog zur Ausstellung im Berliner Museum für Völkerkunde vom 19.05.1993-27.02.1994], Berlin 1994, S. 75-82.

**Lü, Longpei, 1982:** *Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper*, Diss. Bielefeld 1982.

**Määttänen, Jukka, 1984:** „Heinisen Silkkirumpu – vahva kokonaisuus“ (Heininens *Silkkirumpu* – ein kraftvolles Ganzes), in: *Uusi Suomi*, 7. April 1984, Übersetzung: Johanna Hansen.

**Mäkelä, Tomi, 2002:** „Lyrisches Überindividuum' oder Spiegel eines mythischen Daseins. Zur Funktion des Chors in Paavo Heininens Oper Die Seidentrommel (op. 45, 1981-1983)“, in: Christoph-Hellmut Mahling / Kristina Pfarr (Hg.): *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960-1980)* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. 41), Tutzing 2002, S. 315-331.

**Mäkelä, Tomi, 2002a:** „Heininen, Paavo Johannes“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 8, Kassel u.a. 2002, Sp.1192-1194.

**Martin, Jaqueline / Sauter, Willmar (Hg.), 1995:** *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm 1995.

**Matsuyama, Yoshio, 1980:** *Studien zur Nô-Musik. Eine Untersuchung des Stückes „Hagoromo“ (das Federgewand)* (= Beiträge zur Ethnomusikologie 8), Hamburg 1980.

**Mauser, Siegfried (Hg.), 2006:** *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Geschichte der Oper, Bd. 4), Laaber 2006.

**Messiaen, Olivier, 1986:** *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris 1986.

**Mezza, Joëlle, 2000:** *De Zeami à Mishima. La notion de nô moderne*, Diplomarbeit in Études Théâtrales [Theaterwissenschaft] an der Universität Paris, Paris 2000.

**Mishima, Yukio, 1961:** *Der Tempelbrand*, München 1961.

**Mishima, Yukio, 1962:** *Sechs moderne Nô-Spiele*, Reinbek bei Hamburg 1962.

**Mishima, Yukio, 1964:** *Geständnis einer Maske*, Reinbek bei Hamburg 1964.

**Mishima, Yukio, 1968:** *Madame de Sade*, London 1968.

**Mishima, Yukio, 1987:** *Zu einer Ethik der Tat. Einführung in das ‚Hagakure‘, die große Samurai-Lehre des 18. Jahrhunderts*, München / Wien 1987.

**Müller, Karl-Josef, 1973:** *Informationen zu Pendereckis Lukas-Passion* (= Schriftenreihe zur Musikpädagogik), Frankfurt am Main / Berlin u.a. 1973.

**Nathan, John, 1974:** *Mishima. A Biography*, Tokyo 1974.

**Nieminen, Risto, 1984:** „Heininen ooppera on todellinen satu“ (Heininens Oper ist ein wahres Märchen), in: *Suomen Sosialidemokraatti*, 5. April 1984, Übersetzung: Johanna Hansen.

**Nono, Luigi, 1975:** „Möglichkeit und Notwendigkeit eines neuen Musiktheaters (1963)“, in: Jürg Stenzl (Hg.), *Luigi Nono. Texte – Studien zu seiner Musik*, Zürich 1975, S. 87-99.

**Nordal, Bera u.a. (Hg.), 1990:** *Arts and Culture in Iceland. The Visual Arts*, Reykjavík 1990.

**Oba, Masaharu, 1984:** *Bertolt Brecht und das Nô-Theater. Das Nô-Theater im Kontext der Lehrstücke Brechts*, (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 806), Frankfurt am Main u.a. 1984.

**Op de Coul, Paul, 1986:** „Ferruccio Busoni“, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 1, München / Zürich 1986, S. 473-480.

**Oramo, Ilkka, 1983:** *Paavo Heininen*, Helsinki 1983.

**Oramo, Ilkka, 1995:** „Finnland“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u.a. 1995, Sp. 488-509.

**Oramo, Ilkka, 1996:** „Helsinki“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel u.a. 1996, Sp. 253-261.

**Oramo, Ilkka, 2001:** „Finland“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 8, London 2001, S.858-869.

**Oramo, Ilkka, 2001a:** „Heininen, Paavo (Johannes)“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 11, London 2001, S. 321-322.

**Ortolani, Benito, 1990:** *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism* (= Handbuch der Orientalistik; Abtl. 5: Japan; Bd. 2: Literatur, Theater, Musik; Abschnitt 1: The Japanese Theatre), Leiden u.a. 1990.

**Oshikiri, Hōko, 2003:** „Izutsu“ und „Shunkan“. *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis im japanischen Nō-Theater*, Diss. Köln 2003.

**Otonkoski, Lauri, 1991:** „Enfant Terrible, Musical Giant? Paavo Heininen is a Composer who Arouses Strong Feelings“, in: *Fazer Music News 2* (1991), Helsinki 1991, S. 14-15.

**Otonkoski, Lauri, 1993:** „The Damask Drum. One Opera of Two Worlds“, in: *Finnish Music Quarterly 4* (1993), Helsinki 1993, S. 14-25.

- Pantzer, Peter (Hg.), 2002:** *Die Iwakura-Mission. Das Logbuch des Kume Kunitake über den Besuch der japanischen Sondergesandtschaft in Deutschland, Österreich und der Schweiz im Jahre 1873*, München 2002.
- Parsons, Jeremy, 1978:** „Paavo Heininen“, in: *The Musical Times*, Bd. 119, Nr. 1628 (Oktober 1978), London 1978, S. 850-853.
- Pasler, Jann, 2001:** „Neo-romantic“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 17, London 2001, S. 756-757.
- Petersen, Peter, 1999:** „Der Terminus ‚Literaturoper‘ – eine Begriffsbestimmung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 56. Jahrgang, H. 1 (1999), Stuttgart 1999, S. 52-70.
- Petersen, Peter / Winter, Hans-Gerd (Hg.), 1997:** *Büchner-Opern: Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1997.
- Plotkin, Fred, 1994:** „Icelandic Saga“, in: Patrick J. Smith (Hg.), *Opera News* 58/16 (1994), New York 1994, S. 20-23, 61.
- Podhajski, Marek, 1997:** *Dictionary of Icelandic Composers*, Warschau 1997.
- Podhajski, Marek, 2006:** „Sveinsson, Atli Heimir“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 16, Kassel u.a. 2006.
- Pörtner, Peter / Heise, Jens, 1995:** *Die Philosophie Japans. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1995.
- Pohl, Manfred, 2002:** *Geschichte Japans*, München 2004.
- Pozzi, Raffaele, 1992:** „Fiume, Orazio“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, London 1992, S.222.
- Räsänen, Auli, 1984:** „Paavo Heininen kohtasi yleisön“ (Paavo Heininen begegnete dem Publikum), in: *Uusi Suomi*, 12.4.1984, Übersetzung: Johanna Hansen.
- Reininghaus, Frieder, 2000:** „Musiktheater am Ende des 20. Jahrhunderts“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 4. 1975-2000*, Laaber 2000, S. 101-129.
- Reininghaus, Frieder, 2004:** „Töne in der Farbe des Feuers – das Experimentum mundi des Giorgio Battistelli“, in: Frieder Reininghaus / Katja Schneider (Hg.), *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 7. Experimentelles Musik- und Tanztheater*, Laaber 2004, S. 226-229.
- Revers, Peter, 1997:** *Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 41), Stuttgart 1997.

**Rickards, Guy, 1996:** „Paavo Heininen. A Profile“, in: *Finnish Music Quarterly* 2 (1996), Helsinki 1996, S. 17-23.

**Robinson, Ray, 1983:** *Krzysztof Penderecki. A Guide to his Works*, Princeton 1983.

**Robinson, Ray / Winold, Allen, 1983:** *A Study of the Penderecki St. Luke Passion*, Celle 1983.

**Rosenblad, Esbjörn / Sigurðardóttir-Rosenblad, Rakel, 1993:** *Iceland. From Past to Present*, Reykjavík 1993.

**Salmela, Henna, 1998:** „A Passion for Texts. The Many-faceted Reality of Paavo Heininen“, in: Henna Salmela / Kristina Fryklöf (Hg.), *Highlights. Newsletter from Gehrman's Musikförlag & Fennica Gehrman* 4 (1998), Tampere 1998, S. 12-13.

**Salmenhaara, Erkki, 1992:** „Merikanto, Aarre“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 3, London 1992, S. 341-342.

**Saremba, Meinhard, 1994:** *Elgar, Britten & Co. Eine Geschichte der britischen Musik in zwölf Portraits*, Zürich / St. Gallen 1994.

**Savutie, Maija, 1980:** *Finnish Theatre. A Northern Part of World Theatre*, Helsinki 1980.

**Sawabe, Yukiko, 1996:** „Japan“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel u.a. 1996, Sp. 1330-1384.

**Schaarschmidt, Siegfried / Mae, Michiko (Hg.), 1990:** *Japanische Literatur der Gegenwart*, München 1990.

**Scheid, Bernhard, 2001:** *Der Eine und Einzige Weg der Götter. Yoshida Kanetomo und die Erfindung des Shinto* (= Beiträge zur Kultur- und Geistesgeschichte Asiens 38), Wien 2001.

**Schmierer, Elisabeth (Hg.), 2002:** *Lexikon der Oper: Komponisten, Werke, Interpreten, Sachbegriffe* (2 Bde.), Darmstadt 2002.

**Schneyer Rhoads, Mary Ruth, 1983:** *Influences of Japanese Hogaku Manifest in Selected Compositions by Peter Mennin and Benjamin Britten*, Ph.D. Michigan State University 1969, Ann Arbor 1983.

**Scholz-Cionca, Stanca / Leitner, Samuel L. (Hg.), 2000:** *Japanese Theatre and the International Stage* (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden u.a. 2000.

**Schreiber, Ulrich, 2005:** *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters, Bd. 4 Das 20. Jahrhundert II: Deutsche und italienische Oper nach 1945. Frankreich. Großbritannien*, Kassel 2005.

**Schreiber, Ulrich, 2006:** *Die Kunst der Oper. Geschichte des Musiktheaters, Bd. 5 Das 20. Jahrhundert: Ost- und Nordeuropa. Nebenstränge am Hauptweg. Interkontinentale Verbreitung*, Frankfurt am Main / Wien u.a. 2006.

**Schwinger, Wolfram, 1994:** *Krzysztof Penderecki. Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare*, Mainz u.a. 1994.

**Scott, Derek B., 1998:** „Orientalism and Musical Style“, in: Leon Botstein (Hg.), *The Musical Quarterly* 82/2 (1998), Oxford 1998, S. 309-335.

**Sheppard, W. Anthony, 2001:** *Revealing Masks. Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theatre*, Ph. D. Princeton University 1996, Berkeley / Los Angeles u.a. 2001.

**Shikibu, Murasaki, 1976:** *The Tale of Genji* [Genji-Monogatari], translated with an introduction by Edward G. Seidensticker, Harmondsworth 1976.

**Sigurjónsson, Árni u.a. (Hg.), 1989:** *Arts and Culture in Iceland. Literature*, Reykjavík 1989.

**Sigurjónsson, Árni u.a. (Hg.), 1990:** *Arts and Culture in Iceland. Theatre, Films and Ballet*, Reykjavík 1990.

**Sivuoja-Gunaratnam, Anne, 2005:** „Rautavaara, Einojuhani“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 13, Kassel u.a. 2005, Sp. 1320-1324.

**Soikkanen, Timo, 1999:** „Aus einer Zwangslage zum außenpolitischen Lehrstück. Finnlands Deutschlandpolitik 1947-1972“, in: Edgar Hösch / Jorma Kalela u.a. (Hg.), *Deutschland und Finnland im 20. Jahrhundert* (= Veröffentlichungen des Osteuropa-Instituts München, Reihe Forschungen zum Ostseeraum 4) Wiesbaden 1999, S. 65-90.

**Stegmann, Vera Sonja, 1991:** *Das epische Musiktheater bei Strawinsky und Brecht. Studien zur Geschichte und Theorie*, New York u.a. 1991.

**Steiert, Thomas u.a., 1997:** „Igor Strawinsky“, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6, München / Zürich 1997, S. 132-156.

**Stokes, Henry Scott, 1975:** *The Life and Death of Yukio Mishima*, Tokyo 1975.

**Suomen Kansallisooppera [Finnische Nationaloper] (Hg.), 1984:** *Paavo Heininen. Silkkirompu* [Programmheft zur Uraufführung der Oper am 5. April 1984], Helsinki 1984, Übersetzung: Noora Zech.

**Suzuki, Daisetz T., 1993:** *Zen and Japanese Culture* (= Bollingen Series LXIV), Princeton <sup>11</sup>1993.

**Tamba, Akira, 1974:** *La structure musicale du Nô. Théâtre traditionnel japonais* (= Collection d'Esthétique 19), Paris 1974.

**Tamba, Akira, 1975:** „Die Musik des Noh“, in: *The World of Music* 17/3 (1975), Berlin 1975, S. 46-50.

**Temperley, Nicholas, 1992:** „Great Britain“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, London 1992, S. 523-527.

**Michael Trapp, 1978:** *Studien zu Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ (1918). Zur Idee und Wirkung des Musiktheaters der 1920er Jahre* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 96), Regensburg 1978.

**Tyler, Royall (Hg. und Übers.), 1992:** *Japanese Nō Dramas*, London u.a. 1992.

**Ullrich, Almut, 1991:** *Die „Literaturoper“ von 1970-1990. Texte und Tendenzen* (= Veröffentlichungen zur Musikforschung 11), Wilhelmshaven 1991.

**Valtiala, Nalle, 1967:** „Damasttrumman“ [Aya no tsuzumi], in: *Hufvudstadsbladet* (Helsinki), March 5, 1967 [Übersetzung der englischen Version von Arthur Waley ins Schwedische durch Nalle Valtiala].

**Wahlström, Erik, 1984:** „Ei mutta, nyt...“, in: Suomen Kansallisooppera [Finnische Nationaloper] (Hg.), *Paavo Heininen. Silkkirumpu* [Programmheft zur Uraufführung der Oper am 5. April 1984], Helsinki 1984, S. 3-6, Übersetzung: Noora Zech.

**Watanabe, Tomoya, 1993:** „Geschichte des Nō“, in: Robert Günther (Hg.), *Nō Theater. Gastspiel der Umewaka Kennōkai in der Bundesrepublik Deutschland im September-Oktober 1993. Einführung in Wesen, Gestaltung und Hintergründe der traditionellen japanischen Bühnenkunst. Erläuterungen der zur Aufführung kommenden nō-Spiele und deren Spieltexte in Japanisch (rōmaji-Umschrift) und in deutscher Übersetzung* [Programmheft zum Gastspiel der Umewaka Kennōkai in Deutschland], Köln 1993, S. 27-29.

**Weindel, Martina / Riethmüller, Albrecht, 2000:** „Busoni, Ferruccio“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 3, Kassel u.a. 2000.

**White, John D. (Hg.), 2002:** *New Music of the Nordic Countries*, Hillsdale 2002.

**Whittall, Arnold, 2001:** „Opera, VI. The Twentieth Century“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 18, London 2001, S. 444-451.

**Whittall, Arnold, 2001a:** „Davies, Sir Peter (Maxwell)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 523-529.

**Williams, Nicholas, 2002:** „Goehr, Alexander“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 7, Kassel u.a. 2002, Sp. 1187-1190.

**Yourcenar, Marguerite, 1985:** *Mishima oder die Vision der Leere* (= Edition Akzente), München 1985.

**Zobel, Günther, 1987:** *Nō-Theater. Szene und Dramaturgie, volks- und völkerkundliche Hintergründe*, Tokyo 1987.

**Åstrand, Hans, 1998:** „Schweden. 9. Von 1890 bis Ende des 20. Jahrhunderts“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Kassel u.a. 1998, Sp. 1166-1168.

**Þjóðleikhúsið [Isländisches Nationaltheater] (Hg.), 1982:** *Atli Heimir Sveinsson. Silkitromman* [Programmheft der Uraufführung am 5. Juni 1982], Reykjavík 1982, Übersetzung: Dr. Annette Hempel.

**Þjóðleikhúsið [Isländisches Nationaltheater] (Hg.), 1982a:** *Atli Heimir Sveinsson. Silkitromman* [Libretto, Beiheft zum Programmheft der Uraufführung am 5. Juni 1982], Reykjavík 1982, Übersetzung: Dr. Annette Hempel.

## Noten

Heininen, Paavo, *The Autumns*, Espoo: Fazer Music o.J.

—, *Silkkirumpu* (Partitur), Helsinki: Finnish Music Information Centre, o.J.

—, *Silkkirumpu* (Klavierauszug), Helsinki: Fennica Gehrman o.J.

Sveinsson, Atli Heimir, *Silkitromman* (Partitur), Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen o.J.

Zimmermann, Bernd Alois, *Die Soldaten* (Klavierauszug), Mainz: Schott o.J.

## Aufnahmen

Heininen, Paavo, *Silkkirumpu*, Gesamtaufnahme, Finlandia Records 1989, (FACD 106).

Messiaen, Olivier, *St. François d'Assise. Opéra en 3 actes et 8 tableaux*, Gesamtaufnahme, KRO 1986, (KK8802).

Sveinsson, Atli Heimir, *Silkitromman*, Gesamtaufnahme, private Aufzeichnung vom Komponisten, o.J.

Zimmermann, Bernd Alois, *Die Soldaten*, Gesamtaufnahme, Teldec 1988/89, (9031-72775-2).

## Video, DVD

*Aya no tsuzumi*, [Mitschnitt einer Aufführung der Hōshō-Schule, gesendet von NHK, Ort und Datum der Aufnahme sind unbekannt, ebenso das Datum der Ausstrahlung].

Lisbeth Landefort (Regie); Ulf Söderblom (Musikalische Leitung); Anna-Kaarina Bentley (Filmregie); Heikki Keinonen (Darst.); Taru Valjakka (Darst.); Heljä Angervo (Darst.); Kalevi Koskinen (Darst.): Paavo Heininen, *Silkkirumpu* [Helsinki: Alexandertheater 1989, Fernsehproduktion der Uraufführungs-Inszenierung].

## Online-Quellen

Kaipainen, Jouni, *Paavo Heininen in Profile*, in: Finnisches Musikinformationszentrum (Hg.):  
[http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/0/7997850401BFA2FCC2257522003BBEDD?opendocument&cat=contemporary\\_-\\_classical](http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/0/7997850401BFA2FCC2257522003BBEDD?opendocument&cat=contemporary_-_classical), [10. August 2011].

o.A., Werkliste Einojuhani Rautavaara, in: Finnisches Musikinformationszentrum (Hg.):  
[http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Rautavaara,%20Einojuhani&cat=contemporary\\_-\\_classical](http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Rautavaara,%20Einojuhani&cat=contemporary_-_classical), [13. Oktober 2011].

Musikfestspiele Ilmajoki, Ankündigungen von Volksopern-Produktionen:  
[www.ilmajoenmusiikkijuhlat.fi](http://www.ilmajoenmusiikkijuhlat.fi), [19. Januar 2011].

Finnisches Musikinformationszentrum  
[www.fimic.fi](http://www.fimic.fi), [19. Januar 2011].

o.A., Werkliste Paavo Heininen, in: Finnisches Musikinformationszentrum (Hg.):  
[http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Heininen,%20Paavo&cat=contemporary\\_-\\_classical](http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Heininen,%20Paavo&cat=contemporary_-_classical), [9. August 2011].

o.A., Liste der Uraufführungen der Ooppera Skaala Helsinki:  
<http://www.oopperaskaala.fi/>, [13. September 2010].

o.A., Online-Version des *Soka Gakkai Dictionary of Buddhism* zu den acht kalten Höllen des Buddhismus:  
[http://www.sgilibrary.org/search\\_dict.php?id=502](http://www.sgilibrary.org/search_dict.php?id=502), [21. Juni 2011].

Interview mit Atli Heimir Sveinsson:  
<http://icelandmusic.is/In-the-spotlight/429/Atli-Heimir-Sveinsson/default.aspx>, [20. August 2011].

## Danksagung

Eine lange Reihe von Menschen hat mir im Lauf der Jahre mit meiner Arbeit geholfen; die wichtigsten unter ihnen seien hier genannt:

Für einen sehr herzlichen Empfang, liebenswürdige Hilfe, wunderbares Arbeitsmaterial und aufschlussreiche Gespräche, die entscheidend für das Vorankommen meiner Arbeit waren, danke ich Paavo Heininen, Lisbeth Landefort, Oiva Toikka, Heikki Keinonen, Aku Ahjolinna und Atli Heimir Sveinsson.

Für die Hilfe bei der Materialsuche und Literaturrecherche danke ich dem Verlag Fennica Gehrman, besonders Henna Salmela, der Edition Wilhelm Hansen, dem finnischen Musikinformationszentrum, dem Isländischen Nationaltheater, der Finnischen Nationaloper, besonders ihrem Chefdramaturgen Juhani Koivisto, dem Japanischen Kulturinstitut Köln, besonders Heinz-Dieter Reese, Nalle Valtiala, Prof. Dr. Claus M. Fischer von der Universität Göttingen und dem finnischen Komponistenverband.

Für Übersetzungshilfe danke ich Dr. Annette Hempel (Übersetzung des isländischen Librettos), Noora Zech (Übersetzung finnischer Aufsätze über *Silkkirumpu*) und Johanna Hansen (Übersetzung finnischer Rezensionen und eines Buchkapitels über Paavo Heininen).

Des Weiteren danke ich meinen Gutachtern Prof. Dr. Dorothea Schröder und Prof. Dr. Friedrich Geiger für ermutigendes und kritisches Feedback.

Für die Unterstützung danke ich Prof. Dr. Stanca Scholz-Cionca, Prof. Dr. Peter Petersen, Sebastian Sprenger, Frank Böhme, Ingrun Hillesheim, Sebastian Weigel, Claudia Carls, Anabelle Spallek und Dr. Judit Alsmeier.

Mein besonderer Dank gilt zudem der Studienstiftung des deutschen Volkes für ein Stipendium, das mir die Promotion materiell erst ermöglicht hat, und meinem Mann Stefan Krämer für moralische Unterstützung und Ermutigung in allen Krisen.

Hamburg, 27. Januar 2012  
Juliane Weigel-Krämer

## Anhang

Teil 1	Nō	I
Teil 2	<i>Silkkirumpu</i>	XII
	Libretto und Nō, deutsch	XIII
	Libretto, finnisch	XXV
	Notenbeispiele	XXXIII
	Bildmaterial	LXI
Teil 3	<i>Silkitromman</i>	LXXXII
	Libretto, deutsch	LXXXIII
	Libretto, isländisch	CXIII
	Notenbeispiele	CXLIII

**Teil 1: Nō**

Die Nō-Instrumente:



Flöte (*nō-kan*)



Schultertrommel (*ko-tsuzumi*)



Hüfttrommel (*o-tsuzumi*)



Stocktrommel (*taiko*)

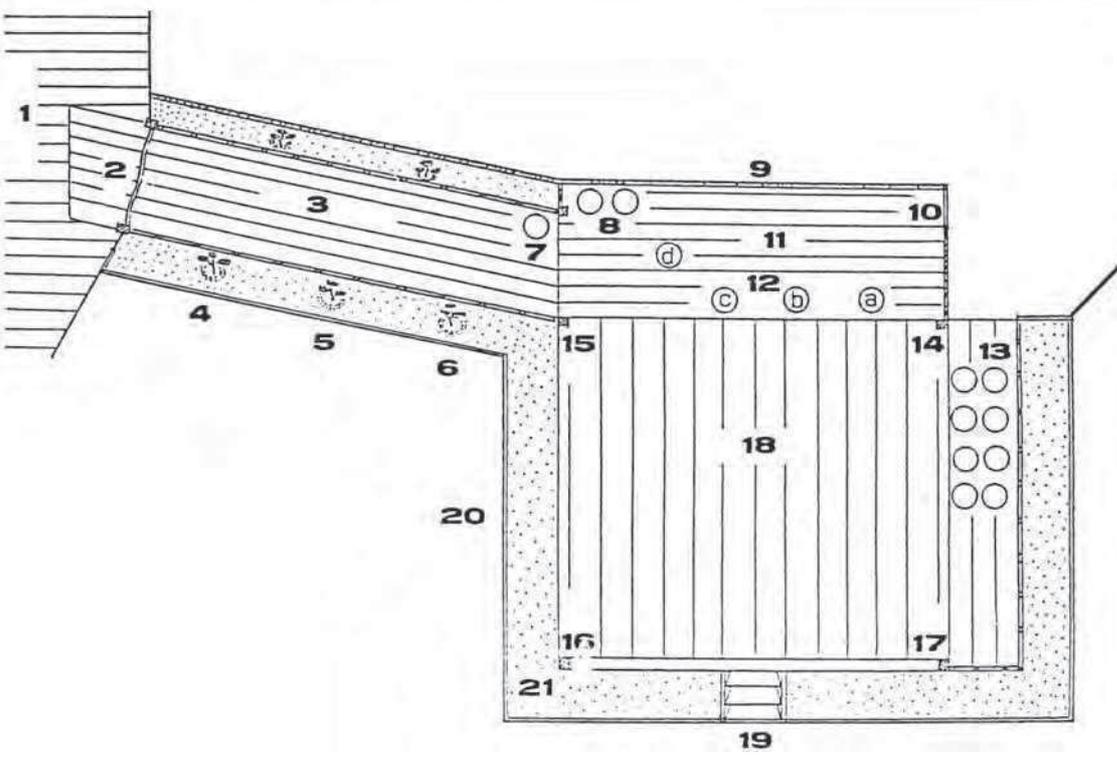
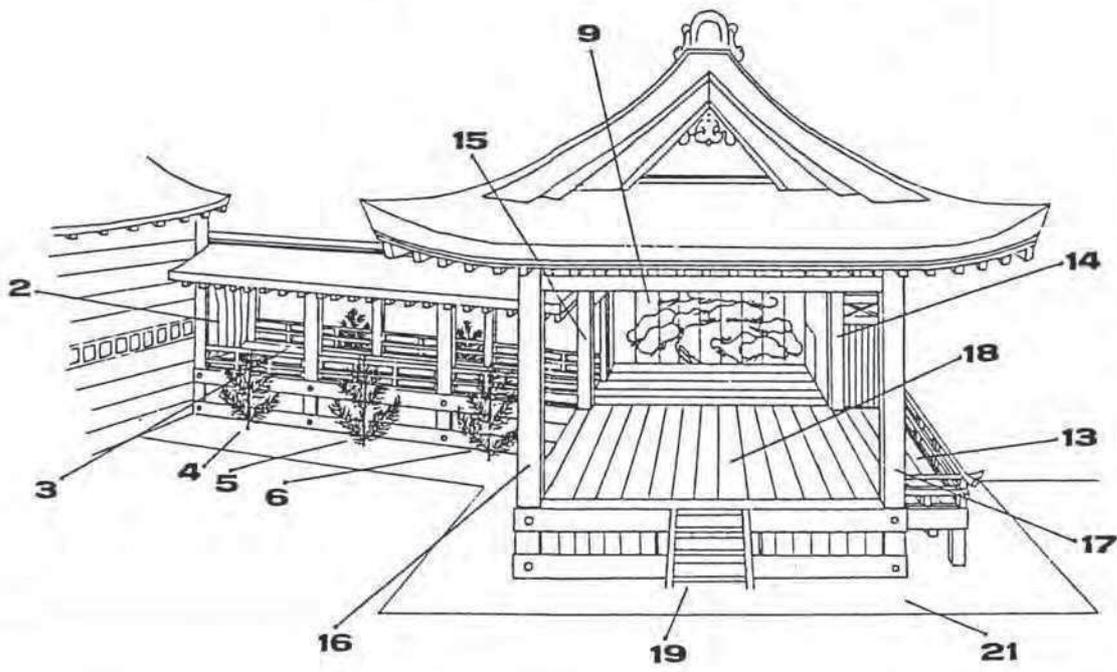


Nō-Musiker (*hayashi*) an ihrem Platz vor der bemalten Rückwand der Nō-Bühne



Szene aus dem Nō *Dojoji*; hinten links die Musiker, hinten rechts der Chor

Die Nō-Bühne



- 1 – Spiegelzimmer (*Kagami-no-ma*)
- 2 – Hebevorhang (*Agemaku*)
- 3 – Brücke (*Hashigakari*)
- 4 bis 6 – Drei kleine Kiefern (*Matsu*)
- 7 – Platz des Zwischenspielers (*Kyōgen-za*)
- 8 – Platz der Bühnenwarte (*Kōken-za*)
- 9 – Spiegelbrett (*Kagami-ita*)
- 10 – Fluchttür (*Kiridoguchi*)
- 11 – Hinterer Platz (*Atoza*)
- 12 – Platz für die Instrumentalisten (*Hayashi-za*)
  - a) nō-kan (fue)
  - b) ko-tsuzumi
  - c) o-tsuzumi
  - d) taiko
- 13 – platz des Chores (*Jiuta-za*)
- 14 – Flöten-Pfeiler (*fue-bashira*)
- 15 – Hauptspieler-Pfeiler (*shite-bashira*)
- 16 – Blick-Pfeiler (*metsuke-bashira*)
- 17 – Nebenspieler-Pfeiler (*waki-bashira*)
- 18 – Hauptbühne (*honbutai*)

Sie hat eine quadratische Grundfläche von 6x6 Metern. Unter der Bühne sind große Tonkrüge in den Boden eingelassen, die die Aufgabe haben, den dumpfen Klang des charakteristischen Fußstampfens der Schauspieler bei Tänzen durch Resonanz zu verstärken.

- 19 – Bühnenfront (*shōmen*)
- 20 – seitliche Bühnenfront (*waki-shōmen*)
- 21 – Weißer Kies (*shirasu*)



Rolle einer jungen Frau in dem Stück *Funabenkei*; die rechte Hand führt die Geste des Weinens aus, die linke hält einen Fächer.



Maske einer jungen Frau (*Ko-omote*)

Nō-Gesang *yowa-gin* in seiner Entwicklung

Beispiel a: ursprüngliches tonales System

Grave Médium Aigu Kuri  
Tief Mittel Hoch Kuri

Beispiel b: Verschiebung der Binnenintervalle im 15./16. Jh.

Grave Médium Aigu Kuri  
Tief Mittel Hoch Kuri  
Zwischennote "médium flotté" Zwischennote "aigu flotté"

Beispiel c: erweitertes Tonspektrum im 17./18. Jh.

Ryo grave Ryo Grave Médium Aigu Kuri Kuri aigu  
Ryo tief Ryo Tief Mittel Hoch Kuri Kuri hoch  
Zwischennote "médium flotté" Zwischennote "aigu flotté"

Die Festlegung der Tonhöhen erfolgte nur ungefähr zur Veranschaulichung; im Nō ist sie nicht so konkret.

諸方要綱

狂女能の中にありて最も重く、又唯一の悲劇なり。尋ぬる子は死してその縁を見るのみといふ曲なれば、哀愁深く陰森の氣に充てり。ワキも亦甚だ重く心持多し。

シテの狂女は始めや、爽やかなる趣あり。未だ絶望せるにあらざればなり。元より子を尋ねて狂へる母の華やかなるべき理無けれど、心許きたる傾き無きにあらず。淑やかに憂深き中にも、何處となく心の動き易きを感じずべく、一途に癡念しがたき狂女の散漫さを含むものと思ふべし。始めより餘りに沈みては、狂女の趣を失ふべし。

この曲習物なればとて、前半より既に他の狂女能と引違へ、極端に上品に沈痛に或ひは緩漫に語らふ如きは思はざるものにて、後半に到り他と全く異なる展開を見るものなれば、その前半に於いて早くも後半の心を見すべし。未だ子の死を知らざる間は、明らかに後半を豫想せざる狂女の態なるべく、かくしてこそ後の哀れさも切なるを覺ゆべし。

水鳥を認めてワキに問ひ、都鳥の古歌より我も同じく言問はむと狂ふ一段は、前半にての妙處にて、緩急心持様々あり。シテの演技を見ればその真趣は解し難けれども、忙しからぬ落着を以つて、引立て運びよく語らふは、後段に對する好き照應を成すものなり。

ワキの語りは運びありて心持深く、最も傾懸せしむべき所なり。この語りを聞きてよりシテの態度は大いに改まり、繰り返し尋ぬる心の焦立しさより、幕前の愁歎、幻影を追ふ狂はしさと、その様々に變ずる心境を遺憾なく語り現はさむには、頗る深き注意を要す。重々しく語らふのみ能事とする如きは、未だ眞意を解せざるものなり。

四番目  
三番目

隅田川

中傳

ワキ(曲柄ノ位ヲ得テ結ス)  
 多リワキこれハ武藏の國隅田川の渡守  
 今コンニツ日ハ舟を急ぎ人ぐを渡  
 さウツカヘテもやと存ウツカヘテひまた此の在所ガイよ  
 する子細あつて大念佛と申も  
 事のニ間僧俗を嫌キライむも人数ニンズを  
 集ツクめタひ其由タ詰ツク心得タひタ

Libretto (utai-bon) des Nō-Dramas Sumidagawa. Rechts das Vorwort, links der Anfang des Stückes. Die kleinen Schriftzeichen rechts neben dem groß geschriebenen Stücktext sind Regieanweisungen, die ‚Häkchen‘ geben die Art des Rezitierens/Singens vor.

△素直・強ハス▽

事とこそ存してゆく。さては身  
 の子よそひひけるぞやあら痛を  
 ーや。彼の人の墓所を見せ申  
 べー。此方へ出てゆく。これこそ  
 亡き人の標までゆくよ。い  
 ちひひへ。今までいさりとも  
 逢ちゃんを頼よこそ。知らぬ東よ

下りたるよ。今ハ此の世よ亡き人の  
 標をかりを見ることよ。さてとも  
 慙や死の縁をて生所を去つて  
 東の果の路の傍の土とありて。  
 春の草のみ生ひ茂りたる。この  
 下よこそあるらあや。さりとて  
 へん。此の土をがへして今一度

鴉田一

三

Textbeispiel aus der Mitte des Sumidagawa-Librettos

Bildnachweise:

Bilder der Instrumente, der Musiker, der Bühne und der Maske sowie das Szenenfoto aus *Dojoji* mit freundlicher Erlaubnis von Heinz-Dieter Reese, Japanisches Kulturinstitut Köln.

Das Szenenfoto aus *Funabenkei*: Ulrike Dembski / Alexandra Steiner (Hg.), *Nô-Theater. Kostüme und Masken*, Wien 2003., S. 132.

Die Notenbeispiele zum tonalen System des *yowa-gin* aus: Akira Tamba, *La structure musicale du Nô. Théâtre traditionnel japonais* (= Collection d'Esthétique 19), Paris 1974., S. 56.

Die *utai-bon* mit freundlicher Erlaubnis von Prof. Dr. Dorothea Schröder.

**Teil 2: *Silkkirumpu***

## Libretto und Nō – Gegenüberstellung der Texte in deutscher Übersetzung<sup>1</sup>

<i>Silkkirumpu</i>	<i>Damasttrumman</i>	
	HÖFLING Ich bin Höfling im Kinomarupalast in der Region Chikuzen. Ihr wisst sicher, dass es an diesem Ort einen berühmten See gibt, genannt der Lorbeersee, der oft Ziel der königlichen Spaziergänge ist.	
<b>I a Preludio</b>		
<b>I b Cantilena</b>		
GÄRTNER Blume, unbekannt Den Vögeln und den Schmetterlingen: Herbstlicher Himmel.  Der Grund des Sees ist klar Hell schwimmt der Fisch: Tiefes Wasser des Herbstes.  Der Herbst ist alt; Ich bin noch älter. Ach, Wolken, Vögel:  Es ist Oktober. Von hier gehe ich nirgendwohin. Niemand kommt.		
<b>II Duetto</b>		
PRINZESSIN UND HOFDAME A ai o/aoi e A ai u/oai y  Herbstlicher Wind; lieblich ist es, am Ufer zu spazieren, du und ich.  Aoi a/yi a Aoi eyo ue ae Ich sehe dich/du siehst mich! Ue yie yo ae	(HÖFLING) An einem Tag geschah es, dass der alte Mann, der den Garten kehrt, die Prinzessin erblickte.	
<b>III Arioso</b>		
GÄRTNER Oh Mond, der du hinter dunklen Ästen scheinst, oh Quelle, die mein Herz labt, die es nährt, oh Angebetete, ich liebe dich.  Bevor ich deine seidene Kleidung wiedersehe, bevor ich dein Gesicht wiedersehe, davor findet mein Herz keinen Frieden. Du mein Mond, du meine Quelle, du meine Angebetete, ich liebe dich. Ich träume von der Dämmerung.	(HÖFLING) Seitdem liebt er sie mit so großer Glut, dass sein Herz keine Ruhe mehr findet.	

<sup>1</sup> Die Ziffern in den äußeren Spalten markieren die sich entsprechenden Passagen des Nō und des Librettos, um so zu verdeutlichen, in welcher Weise Paavo Heininen die Reihenfolge der Textabschnitte gegenüber dem Original verändert hat.

<b>IV Interludio I per coro</b>		
CHOR Die Liebe Die Liebe kennt keine Die Liebe kennt keine Grenzen Die Liebe kennt gar keine Grenzen	(HÖFLING) Als jemand der Prinzessin davon berichtete, antwortete sie: „Liebe kennt keine Grenzen“,	
SOLO (=Stimme der Prinzessin) Jene, welche die Liebe vereint hat, kann niemand trennen, nicht einmal der Donnergott.		
CHOR Die Liebe kennt gar keine Grenzen, kennt keine Grenzen kenne Grenzen Grenzen, Grenzen, Grenzen		
	und in ihrem Mitleid sagte sie, „Unten beim See steht ein Lorbeerbaum, und in dem hängt eine Trommel. Lasst ihn die Trommel schlagen. Wenn der Klang im Palast zu hören ist, soll er mein Gesicht wiedersehen dürfen.“ Ich muss ihm das sagen.	
<b>V a Promesso</b>		
HÖFLING Höre! Höre, alter Gärtner! Die angebetete Frau hat von deiner Liebe gehört. Aus Mitgefühl hat sie dir eine Nachricht geschickt: „Gehe zum See, geh zum Lorbeerbaum, schlage die Trommel, die in seine Zweige gehängt wurde. Wenn der Klang der Trommel trägt, wenn die Musik bis zum Palast trägt, darfst du die von dir geliebte Frau wiedersehen.“	(HÖFLING) Höre, alter Gärtner! Die angebetete Dame hat den Bericht von deiner Liebe gehört und schickt dir diese Botschaft: „Geh hinunter zum Lorbeerbaum beim See und schlage die Trommel, die darin hängt,  dann sollst du mein Gesicht wiedersehen dürfen.“	
	Beeile dich.	
<b>V b Terzetto</b>		
PRINZESSIN, HÖFLING, GÄRTNER „Gehe zum See, geh zum Lorbeerbaum, schlage die Trommel, die in seine Zweige gehängt wurde. Wenn der Klang der Trommel trägt, wenn die Musik bis zum Palast trägt, darfst du die von dir geliebte Frau wiedersehen/ darfst du ihr Gesicht wiedersehen.“		
	GÄRTNER Zitternd höre ich Euch. Ich werde die Trommel schlagen.	
HÖFLING Sieh, dort ist die Trommel, von der sie spricht. Beeile dich!	HÖFLING Sieh, hier ist die Trommel, von der sie sprach. Beeile dich!	
GÄRTNER Zitternd nehme ich die Botschaft entgegen.		

	<b>VI a Monologo I</b>		
02	GÄRTNER Ich war alt, ich mied das Tageslicht, ich war kantig wie ein alter Kranich.		
	Nun erblüht aus meinem Elend plötzlich Hoffnung. Nun möchte ich die Qual meines Herzens vernichten und die Musik der Trommel zum Leben erwecken.		
	<b>VI b Arietta</b>		
	GÄRTNER Im Garten des Mondes wächst ein Lorbeerbaum, ein verzauberter Baum, davon reden die Leute. Aber für mich hat es nur einen einzigen Baum gegeben, diesen Lorbeerbaum, der am Ufer des Sees wächst. Ach, wenn ich es nur schaffen würde, der Trommel einen gewaltigen Ton zu entlocken, Musik, die meinem wahnsinnigen Herzen Frieden brächte:	GÄRTNER Man erzählt sich vom Mondbaum, dem Lorbeer, der im Garten des Mondes wächst..  Doch für mich gibt es nur einen einzigen Baum, den Lorbeer beim See.  O möge die Trommel, die in dessen Astwerk hängt, einen mächtigen Laut von sich geben, eine Musik, die mein wildes Herz besänftigt.	
		Hört! Die Abendglocke läutet, um mir zu helfen, doch lauter dröhnt der schwere Bericht von Tag, gekettet an Tag.	01
		CHOR Und Hoffnung erstreckt sich vom Morgengrauen bis zur Abenddämmerung.	01
	Nun schlage ich, Wächter der Stunden, den ersehnten Schlag.	Doch nun schlage ich, ein Stundenwächter, den ersehnten Schlag.	
		GÄRTNER Ich war alt, ich scheute das Tageslicht, ich war kantig wie ein alter Kranich,	02
		und auf all dieses Elend häufte sich plötzlich noch ein Kummer, der neue Kummer der Liebe.	
		Die Tage haben ihre Spuren hinterlassen, sie sind gekommen, gekommen, wie Wellen gegen einen Strand...	03
	CHOR ... und das Echo der Trommel gibt Antwort wie eine dröhnende Welle.	CHOR Oh, das Echo der Trommel soll antworten mit einem Donner von weißen Wogen.	
		GÄRTNER Die Erde zieht mich an sich, dennoch kann ich nicht erwachen aus diesem Herbst der Liebe, der mit Kummer die lange Reihe von Jahren beendet.	04
		CHOR Langsam wie der Herbsttau sammeln sich Tränen in meinen Augen, fallen wie Tautropfen von einer geschüttelten Blüte auf mein grobgewebtes Gewand.	05

		Seht hier die Male, Zeichen einer hoffnungslosen Liebe, die alle Welt lesen kann.	
		GÄRTNER Ich sagte: „Ich werde sie vergessen“,	06
		CHOR und wurde dadurch schlimmer gequält als durch die Liebe.	06
		Doch alles in dieser Welt ist wie das Pferd, das dem alten Mann in Sai <sup>2</sup> gehörte.	
		Wie ein weißes Fohlen über eine Waldlichtung eilt, so verfließen unsere Tage.	07
		Und obwohl die Zeit gekommen ist, kennt der Mensch den Weg nicht, den er gehen soll, das Ziel seines Tautropfenlebens.	08
		All das weiß ich, doch war ich in meinem Wissen verblendet von Torheit.	09
		GÄRTNER „Erwache, erwache“, ruft er –	10
		CHOR der Zeitwächter –, „Erwache aus deinem Morgenschlaf!“, und schlägt die Trommel. Denn wenn deren Klang gehört wird, wird er bald ihr Gesicht wieder sehen, die Seide ihres Gewandes...	10
		Ach, Seide! Er weiß nicht, dass er auf einer seidenen Trommel schlägt, schlägt mit der ganzen Stärke seiner Hände, seiner alten Hände, ( <i>er schlägt die Trommel</i> )	11
	<b>VI c Rito di battuta I</b>	doch er hört keinen Laut.	11
	<b>VII a Monologo II</b>		
	GÄRTNER Bin ich völlig taub geworden? Der Regen schlägt ans Fenster, die Welle schlägt ans Ufer und rieselt fort. All das höre ich, nur die Trommel ist stumm.	(CHOR) „Bin ich taub geworden?“, ruft er und lauscht, lauscht: Regen am Fenster, Wellengeplätscher im See – das hört er, stumm ist nur die Trommel, die seltsame Seidentrommel.	
11	CHOR Weh, Seide! Er weiß nicht, dass er eine Seidentrommel schlägt mit aller Kraft seiner alten Hände, aber die geheimnisvolle Trommel ist stumm.		
	<b>VII b Rito di battuta II</b>		
	<b>VIII a Ore e giorni I</b>		

<sup>2</sup> Die Erzählung berichtet von einem Mann, dem sein Pferd weglief. Als er es suchte, fand er ein prachtvolles Ross. Sein Sohn ritt es und brach sich den Arm. Das wiederum verhinderte seine Einbeziehung in den Krieg. Aussage der Geschichte ist, dass Glück sich in Unglück wenden kann und andersherum.

	<b>VIII b Monologo III</b>		
01	GÄRTNER Hört! Die Abendglocken läuten, um mich zu unterstützen, doch hohl klingt die trübsinnige Geschichte, die Tag an Tag fesselt, die sinnlose Hoffnung, die besteht von der Morgendämmerung bis zum Abend.		
07	CHOR Wie ein weißes Fohlen über eine Waldlichtung eilt, so eilen unsere Tage fort.		
	GÄRTNER Oh, warum klingt sie nicht?  Ich möchte die Musik der Trommel zum Leben erwecken, das Echo meiner Liebe, aber die Trommel ist stolz, sie antwortet nicht.	(CHOR) Und warum tönt sie nicht? Ich will den Kummer aus meinem Herzen trommeln, die Musik der Trommel erwecken,  als Echo meiner Liebe aus des Stolzes lautloser Haut.	
	Ersehnt wie der Mond, der sich in den dunklen Wolken einer nebligen Nacht verbirgt, ist der Ton der Wächtertrommel.	GÄRTNER Ersehnt wie der Mond, der sich in den eigensinnigen Wolken einer regnerischen Nacht verbirgt, ist der Ton der Wächtertrommel, nur er kann das Dunkel in meinem Herzen zerstreuen.	
	<b>VIII c Battute III</b>		
	<b>IX a Ore e giorni II</b>		
	<b>IX b Monologo IV</b>		
03	GÄRTNER Die Tage haben ihre Spuren hinterlassen wie Wellen im Sand am Ufer...		
05	Zögernd wie der Herbsttau steigen Tränen in meine Augen, fallen wie Tautropfen von gepflückten Blumen auf mein abgetragenes Gewand.		
09	CHOR All das weiß er, doch in all seiner Weisheit ist er vom Wahnsinn geblendet.		
05	GÄRTNER Seht die Spuren, welche die hoffnungslose Liebe hinterlassen hat. Die ganze Welt kann in ihnen lesen.		
10	CHOR Wach auf, wach auf, wach auf aus deinem Traum von der Dämmerung!		

	GÄRTNER Ich schlage die Trommel. Tage und Stunden vergehen. Die Trommel war gestern stumm und ist heute stumm. Der Morgen dämmt, der Abend kommt und die Trommel ist stumm.	CHOR Ich schlage die Trommel. Tage und Stunden vergehen. Das geschah gestern und das geschieht heute.	
	Und sie, auf die ich warte,	GÄRTNER Doch sie, auf die ich warte	
	erscheint nicht, nicht einmal im Traum.	CHOR kommt nicht einmal im Traum. Bei Morgendämmerung und Abenddämmerung	
		GÄRTNER ist keine Trommel zu hören.	
		CHOR Sie ist nicht gekommen.	
	<b>IX c Battute IV</b>		
	<b>X a Ore e giorni III</b>		
	<b>X b Monologo V</b>		
04	GÄRTNER Die Erde zieht mich an sich, dennoch kann ich nicht erwachen aus diesem Herbst der Liebe.		
06	Ich sagte: Ich werde schon vergessen. Ich glaubte: Ich werde schon vergessen. Und das Vergessen quälte mich mehr als die Erinnerung.		
08	CHOR Und obwohl die Zeit geendet hat, kennt der Mensch den Weg nicht, den er gehen muss, kennt nicht das Ziel seines tauglichen Lebens.		
	GÄRTNER Wird nicht im Lied gesagt, dass jene, welche die Liebe vereint hat, niemand trennen kann, nicht einmal der Donnergott? Nur ich bin allein, nur ich von allen Liebenden bin verlassen, untröstlich, allein. Ich bin meiner selbst müde. Ich rufe sie, damit sie Zeugin meiner Qual ist.	(CHOR) Heißt es nicht im Lied, dass die, welche die Liebe vereint hat, nicht einmal der Donnergott trennen kann?  Ich allein, von allen Liebenden, bin verlassen, untröstlich. Seiner selbst müde, sie als Zeugin seiner Qualen anrufend,	
	<b>XI La follia I e cadenza</b>		
	GÄRTNER Weh! Warum sollte ich ein solches Leben wie dieses erdulden? See! In den See, in den See? Ich ertränke mich im Wasser des Sees!	rief er: „Warum sollte ich ein Leben wie dieses ertragen!“, und in das Wasser des Sees tauchte er und ertrank.	

<b>XII Interludio II per coro</b>		
<b>XII a Affogamento</b>		
<b>XII b Ballata</b>		
<p>CHOR  Wasser  Strömung  Wellen  Brandung  Schaum  Weit weg ist das Ziel,  die Quelle des Stroms.  Jemand  Etwas  Lachs  Fisch  Meerforelle  strebt gegen den Strom, in die Ferne.  Stromschnellen  Staudamm  Hindernis  Wasserfall  Enttäuschung  War alles nutzlos, umsonst, das Streben  vergebens?  Aber die Liebe/Sehnsucht kennt doch keine  Grenzen, nicht wahr?  Glaube  Stärke  Bewegung  Hoffnung  Spannung  Der Fisch springt über den Wasserfall, die  Stromschnellen, das Hindernis, es klappt!  Ha! Ha!  Das Reich der Dunkelheit  Ha! Ha! Ha!  Der rote Lotus  Ha! Ha! Ha! Ha!  Schlange  Eidechse  Dämon  Böser Geist  Salamander  Wusstest du nicht:  Wenn er es schafft, wenn er es kann, wenn  der Fisch es schafft, das Hindernis zu  überwinden, verwandelt er sich sogleich,  verwandelt sich in eine Giftschlange.  Schwimme!  Strebe!  Steige!  Strenge dich an!  Kämpfe!  Der Wind heult, der Regen fällt  auf den roten Lotus,  denn das ist das Reich der Nacht.  Er schaukelte</p> <p>Höre! Höre! Höre!</p>		

<b>XIII Terzettino: Richiamo</b>		
STIMME DES DÄMONS Ukifune, höre! Akinokomu <sup>3</sup> , Rokunokimi, hörst du? Tamakazura, Makibashira, wenn du hörtest! Ukifune, wenn du gehört hättest ...		
<b>XIV Cabaletta: Avviso</b>		
1. UND 2. HÖFLING, 1. UND 2. HOFDAME Höre, Prinzessin: Die Trommel war stumm, in seiner Verzweiflung stürzte sich der alte Gärtner in den See beim Lorbeerbaum und ertrank. Höre Prinzessin: Die Seele eines solchen Mannes kann dich jagen und dir Schaden zufügen.  HÖFLING Gib acht, Prinzessin: Die Seele eines solchen Mannes kann dich jagen und dir Schaden zufügen.	HÖFLING Darf ich sprechen, Eure Hoheit. Die Trommel war stumm, in seiner Verzweiflung stürzte sich der alte Gärtner in dem See beim Lorbeerbaum und ertrank.  Die Seele eines solchen Mannes kann sich an Euch festklammern und Ihnen Böses tun. Geht hinaus und seht ihn Euch an.	
<b>XV Aria: La follia II</b>		
PRINZESSIN <i>(spricht wild, schon besessen vom zornigen Geist des Gärtners, der durch sie spricht)</i> Hört! Hört, Leute, hört! Im Geräusch der Wellen am Ufer höre ich den Klang der Trommel. Oh fröhlicher, fröhlicher Klang! Die Musik der Trommel.	PRINZESSIN <i>(spricht wild, schon besessen vom zornigen Geist des Gärtners, der durch sie spricht)</i> Horcht, Leute, horcht! Im Geräusch der Wellen am Strand höre ich den Klang einer Trommel. O freudiger, freudiger Klang! Die Musik einer Trommel.	
CHOR, HOFDAME, HÖFLING Seltsam, seltsam! Was ist geschehen, was verhext sie?  CHOR Sie redet, als sei sie die Beute ihrer eigenen Phantasie.	HÖFLING <sup>4</sup> Seltsam, seltsam!  Sie spricht, als sei sie ein Opfer von Wahnvorstellungen. Was ist los, was fehlt ihr?	
PRINZESSIN Wahrhaftig, Illusionen verhexen mich.  Kann denn eine Seidentrommel einen Klang erzeugen? Als ich ihn bat, das stumme Fell zu schlagen, betrog ich meine Vernunft – zum ersten Mal.  Hört, Leute, hört! Welch fröhlicher Klang!	PRINZESSIN Wahrhaftig, ich bin besessen von Wahnvorstellungen. Kann eine Seidentrommel einen Laut von sich geben? Als ich ihn aufforderte, sie zu schlagen, die stumm war, da schwankte mein Verstand zum ersten Mal.	
	HÖFLING Sie sprach, und über die Oberfläche des abendlichen Sees bewegt sich eine Woge.	

<sup>3</sup> Von Paavo Heininen falsch übernommen; im *Genji-Monogatari* heißt sie Akikonomu, s. Shikibu 1976, S. 737.

<sup>4</sup> In der Übersetzung von Valtiala ist der Text fälschlich dem Chor zugeschrieben.

		PRINZESSIN Und aus der Woge	
		HÖFLING erklang eine Stimme.	
	<b>XVI Aria: Ira, odio</b>		
		GEIST DES GÄRTNERS Ich war Treibholz im See, doch bittere Wogen	12
		CHOR haben mich an den Strand gespült.	12
	GÄRTNER (=DÄMON) Hass. Hass erfüllt mein Herz, obwohl ich weiß, dass Hass und Schmerz nur Wahnsinn sind.	GEIST DES GÄRTNERS  Zorn erfüllt mein Herz, erfüllt es, obwohl ich weiß, dass Zorn und Schmerz nur Torheit sind.	
	Der Gedanke nagt an mir, der steigende Groll über mein zurückgewiesenes Verlangen überfällt mich wie Dunkelheit.	CHOR Ein Gedanke verzehrt mich, Zorn über den verweigerten Genuss  fällt über mich wie Dunkelheit.	
		Ich wurde verwandelt in einen Dämon, der in der Hölle meiner dunklen Gedanken, in den Gewitterwolken meiner Lust lebt.	13
		GEIST DES GÄRTNERS „Auch wenn das Feld vor Trockenheit rissig wird, Auch wenn die Bäche im Sand versiegen, Soll die Quelle, die mein Herz nährt, Immer ein Geheimnis bleiben.“ So hatte ich es beschlossen.	
	Warum, warum wurde ich so grausam getäuscht, eine stumme Trommel zu schlagen? Warum wurde mein Herz grundlos gequält? Ich war des Mondes schimmernden Geist hinter den kahlen Ästen des Herbstes müde.	Und warum wurde ich so grausam betrogen, einer stummen Trommel Laute zu entlocken, während mein Herz sich vergebens verzehrte? Es wurde verzehrt durch den Schimmer des Mondes, der durch die Zweige eines herbstlichen Baumes lugte.	
12	Ich war Treibholz im See, doch die bitteren Wellen haben mich ans Ufer gespült.		
13	Ich habe mich in einen Teufel verwandelt, der in der Hölle der dunklen Gedanken lebt, meine Begierde in einer dicken Wolke.		
	Gibt die Trommel, die im Lorbeerbaum hängt,	CHOR Die Seidentrommel, die im Lorbeerbaum hängt,	
	gibt die Seidentrommel einen Klang? Versuche es selbst! Schlage selbst! Schlage!	GEIST DES GÄRTNERS kann sie tönen, kann sie tönen? Versuch es! Schlage sie!	
	<b>XVII Scena di frustata</b>		
	DÄMONEN Versuche es selbst! Schlage schnell! Rufe zum Kampf! Fest, fest!	CHOR „Schlage“, ruft er, „schnelle Wirbel, die zum Streit mahnen! Hart, hart! Schlage, schlage!“, brüllt er,	

	Schlage, schlage! Bereue, bereue!	seinen Dämonenhammer schwingend, gibt ihr keine Ruhe.	
14	PRINZESSIN, HOFDAME Oh Qual! Was habe ich getan, welch entsetzliche Saat hat diese Ernte gesät?		
	Oh Elend! Unglück!  HOFDAME Oh Elend! Nicht ein Ton! Oh Unglück!	„O Elend!“, klagt die Dame, „kein Laut, kein Laut. O Unglück!“, weint sie.	
	DÄMONEN/CHOR Schlage! Bereue!	Und er, bei jedem Hammerschlag, „Bereue, bereue!“	
	CHOR Er brüllt und schwingt seinen Dämonenhammer, es gibt für die Verführerin keinen Frieden mehr.		
	So quält Aborasetsu, der Herr der Dämonen, die Unglücklichen im Reich der Nacht, zermahlt die Knochen zu Asche und verbrennt das sündige Fleisch auf einem Feuerrad.	So quält Aborasetsu, der Herr der Dämonen, der auf dem Feuerrad sündiges Fleisch verbrennt und Knochen zu Asche zermahlt, die Unglücklichen im Reich der Nacht.	
		Nicht geringer sind jetzt ihre Qualen! „O Angst!“, ruft sie, „was habe ich getan, mit welcher grässlichen Saat ist diese Ernte gesät worden?“	14
	<b>XVIII Finale</b>		
	<b>XVIII a Duetto con coro</b>		
	GEISTER DES GÄRTNERS UND DER PRINZESSIN Jetzt weiß ich/jetzt weißt du: Das Ziel war klar in meinem Sinn,	GEIST DES GÄRTNERS  Das Ziel erscheint klar vor dir.	
		CHOR Das Ziel erscheint klar vor meinem Blick, ich weiß es jetzt.	
	als die Trommel in den Zweigen des Lorbeerbaums am Rand des silbernen Wassers aufgehängt wurde. Doch, den Lauf der Zeit vergessend, schlug und schlug er/schlug und schlug ich, bis alle Kraft aus seinem/meinem Körper gewichen war.	Die Trommel wurde aufgehängt in den Ästen des Lorbeerbaums, beim weißen Wasser des Sees. Des Gangs der Zeit nicht eingedenk, schlug er und schlug, bis aller Wille sein Herz verlassen hatte, stürzte sich dann in den See und starb.	
		Und während sein Körper wie Treibholz auf den Wellen schaukelte, ergriff seine Seele, ein böser Geist, Besitz vom Verstand der Dame, suchte ihr Herz mit Elend heim.	15
	CHOR Der Hammer schlug wie die Welle den Sand schlägt,	Der Hammer schlug wie die Wellen den Strand,	

	der Hammer schlug wie die Wellen das Eis des östlichen Ufers schmieden.	das Eis der Küsten im Osten.	
		Wind heult, Regen fällt auf den roten Lotus, den kleinen und den großen.	16
		Das Haar steht mir zu Berge.	
	GEISTER DES GÄRTNERS UND DER PRINZESSIN Diejenigen, denen das Ziel klar ist, die kann keine Grenze daran hindern, es zu erreichen, nicht einmal der Donnergott.		
	<b>XVIII b Sestetto con coro (Erinnerung an eine Zukunft, die nicht gewesen ist)</b>		
	CHOR La ayewa yo ngo manae o wūla ...		
	<b>XVIII c Duetto con coro</b>		
	CHOR, GEISTER DES GÄRTNERS UND DER PRINZESSIN Der Fisch springt hoch, über das Hindernis/ die Fische springen, sie haben Erfolg, doch er verwandelt sich/sie verwandeln sich sofort, verwandeln sich in Drachen.	(CHOR)  „Der Fisch, der den Wasserfall hinaufspringt,  verwandelt sich in eine giftige Schlange.“	
	GEIST DES GÄRTNERS, CHOR Diese kenne ich/kennt er: So sind die Seelen im Reich der Nacht.	Ich habe gelehrt, sie zu erkennen: Solche sind die Dämonen im Reich der Nacht.	
15	GEISTER DES GÄRTNERS UND DER PRINZESSIN Und als sein Körper auf den Wellen schaukelte wie Treibholz,  CHOR schlug der Geist des Hasses das Gemüt mit Finsternis.  GEISTER DES GÄRTNERS UND DER PRINZESSIN schlug meine Seele/deine Seele, mein Gemüt/dein Gemüt mit Finsternis.		
	GEIST DES GÄRTNERS Und du, Frau! Verfluchte Frau, verfluchte! Und ich kehre nun zurück, stürze wieder in den Strom, der alle Begierde verzehrt.	„Verhasste Frau, verhasste“, rief er  und sank wieder in den Mahlstrom der Begierde.	
	GEIST DER PRINZESSIN Und ich? Verfluchte! Und du kehrst zurück, stürzt wieder		

	in den Strom, der alle Begierde verzehrt. CHOR ...und er stürzt wieder in den Strom, der alle Begierde verzehrt.		
	<b>XVIII d Coro finale e passacaglia</b>		
16	CHOR Der Wind heult, der Regen fällt auf die Blätter des roten Lotus, die kleinen und die großen, auf die kalten Zonen des verurteilten Herzens.		
	<i>(Wort- und Satzketten im Schlusschor)</i> Aborasetsu Regen schlägt Drache Dämon Salamander Böser Geist Welle schlägt warum quälen Begierde Dunkelheit		

Übersetzung: Juliane Weigel-Krämer

Libretto von *Silkkirumpu*: © Fennica Gehrman Oy, Helsinki, Printed by permission

Libretto, finnisch

### **I a Preludio**

#### **I b Cantilena**

PUUTARHURI

Kukka, tuo outo

Linnulle, perhoselle:

Syksyinen taivas.

Lammen pohja kirkas

Kirkkaana ui kala:

Syksyn vesi syvä.

Syksy on vanha;

Minä olen vanhempi.

Oi pilvet, linnut:

On kymmenes kuu.

En käy täältä minnekään.

Ei kukaan tule.

### **II Duetto**

PRINSESSA JA HOVINAINEN

A ai o/aoi e

A ai u/oaï y

Syksyinen tuuli;

somaa on käydä rannalla,

sinun ja minun.

Aoi a/yi a

Aoi eyo ue ae

Näen sinut/näet minut!

Ue yie yo ae

### **III Arioso**

PUUTARHURI

Oi kuu, joka loistat tummien oksien takana,

oi lähde, joka ruokit, joka ravitset sydäntäni,

oi jumaloitu, rakastan sinua.

Ennen kuin jälleen näen pukusi silkin,

ennen kuin jälleen näen kasvosi,

ennen ei sydämeni löydä rauhaa.

Sinä kuu,

sinä lähde,

sinä jumaloitu, rakastan sinua.

Näen sarastuksen unta.

### **IV Interludio I per coro**

KUORO

Rakkaus

Rakkaus ei tunne

Rakkaus ei tunne rajoja

Rakkaus ei tunne mitään rajoja

SOOLO (=prinsessan ääni)

Heitä, jotka rakkaus on yhdistänyt,

heitä ei voi kukaan erottaa, ei edes Ukkosenjumala.

## KUORO

Rakkaus ei tunne mitään rajoja,  
ei tunne rajoja  
tunne rajoja  
rajoja, rajoja, rajoja

## **V a Promesso**

HOVIMIES

Kuule! Kuule, vanha puutarhuri!  
Jumaloitu nainen on kuullut kerrottavan rakkaudestanne.  
Myötätunnosta hän on lähettänyt sinulle sanan:

„Mene lammelle,  
mene laakeripuun luokse.  
Lyö rumpua, joka on ripustettu sen oksaan.

Jos rummun ääni kantaa,  
jos soitto kantaa palatsiin saakka,  
saat jälleen nähdä rakastamasi naisen.“

## **V b Terzetto**

PRINSESSAN, HOVIMIES, PUUTARHURI

„Mene lammelle,  
mene laakeripuun luokse,  
lyö rumpua, joka on ripustettu sen oksaan.

Jos rummun ääni kantaa,  
jos soitto kantaa palatsiin saakka,  
saat jälleen nähdä rakastamasi naisen/  
saan jälleen nähdä hänen kasvonsa.“

HOVIMIES

Kas, tuossa on rumpu josta hän puhuu. Riennä!

PUUTARHURI

Vavisten otan sanoman vastaan.

## **VI a Monologo I**

PUUTARHURI

Olin vanha, kartoin päivänvaloa,  
olin kulmikas kuin vanha kurki.  
Nyt kurjuudestani puhkeaa äkkiä toivo.

Nyt haluan hukuttaa sydämeni tuskan  
ja herättää eloon rummun musiikin.

## **VI b Arietta**

PUUTARHURI

Kuun puutarhassa  
kasvaa laakeri,  
lumottu puu,  
siitä ihmiset puhuvat.  
Mutta minulle on olemassa vain yksi ainoa puu,  
tämä laakeri, joka kasvaa lammen rannalla.  
Voi, kunpa saisin rummusta mahtavan äänen,  
musiikkia, joka rauhoittaisi hullun sydämeni.

Nyt lyön, tuntien vartija,  
kaivatun lyönnin.

KUORO

...ja rummun kaiku antaa vastauksen  
kuin kumahtava aalto.

**VI c Rito di battuta I**

**VII a Monologo II**

PUUTARHURI

Onko minusta tullut aivan kuuro?  
Sade lyö ikkunaan,  
laine lyö rantaan ja solisee pois.  
Senkin kuulen,  
vain rumpu on mykkä!

KUORO

Voi, silkkiä! Hän ei tiedä,  
että hän lyö silkkirumpua  
kaikin voimin vanhoilla käsillään,  
mutta salaperäinen rumpu on vaiti.

**VII b Rito di battuta II**

**VIII a Ore e giorni I**

**VIII b Monologo III**

PUUTARHURI

Kuulkaa, iltakellot soivat  
minua auttaakseen  
mutta kumeampana soi  
raskas tarina,  
joka kahlitsee päivän päivään,  
mieletön toivo,  
joka kestää sarastuksesta iltaan.

KUORO

Niinkuin valkea varsa  
kiittää metsän aukkoon,  
niin kiitävät päivämme pois.

PUUTARHURI

Voi, miksi se ei soi?  
Haluan herättää eloon rummun musiikin,  
rakkauteni kaiun,  
mutta rumpu on ylpeä, ei vastaa.

Kaivattu kuin kuu, joka piiloutuu  
sumuisen yön synkkään pilveen,  
on vartijan rummun ääni.

**VIII c Battute III**

**IX a Ore e giorni II**

**IX b Monologo IV**

PUUTARHURI

Päivät ovat jättäneet jälkensä  
kuin aallot rannan hiekkaan...

Vitkaan kuin syksyn kaste  
kohoavat kyneleet silmiini,  
putoavat kuin kastepisarot  
taittuneesta kukasta  
kuihtuneelle puvulleni.

## KUORO

Kaiken tämän hän tietää,  
mutta kaikessa viisaudessaan  
hän on hulluuden soikaisema.

## PUUTARHURI

Katsokaa jälkiä,  
jotka toivoton rakkaus on jättänyt.  
Koko maailma voi lukea ne tästä.

## KUORO

Herää, herää,  
herää sarastuksen unestasi!

## PUUTARHURI

Lyön rumpua.  
Päivät ja tunnit kuluvat.  
Rumpu vaikenen eilen ja vaikenee tänään.  
Aamu sarastaa, tulee ilta ja rumpu on vaiti.  
Eikä hän jota odotan ilmesty edes unessa.

### **IX c Battute IV X a Ore e giorni III**

#### **X b Monologo V**

## PUUTARHURI

Maa vetää minua puoleensa.  
Silti en voi havahtua  
tästä rakkauden syksystä.  
Sanoin: Minä unohdan kyllä.  
Luulin: Kyllä minä unohdan.  
Ja unohdus kiusasi minua pahemmin kuin muisto.

## KUORO

Ja vaikka aika on täyttynyt,  
ei ihminen tunne tietä,  
jota hänen on kuljettava,  
ei tunne kasteenkaltaisen elonsa määränpäättä.

## PUUTARHURI

Eikö laulussa sanota,  
ettei heitä, jotka rakkaus on yhdistänyt  
ei voi mikään erottaa, ei edes Ukkosenjumala?  
Vain minä olen yksin,  
vain minä kaikista rakastajista  
olen hylätty, lohduton, yksin.  
Olen väsynyt itseeni.  
Kutsun hänet tuskani todistajaksi.

### **XI La follia I e cadenza**

## PUUTARHURI

Voi! Miksi minun pitäisi sietää  
tällaista elämää kuin tämä?  
Lampi! Lampeen, lampeenko?  
Hukutan itseni lammen veteen!

### **XII Interludio II per coro**

#### **XII a Affogamento**

#### **XII b Ballata**

## KUORO

vesi  
virta

laineet  
kuohut  
vaahto  
Kaukana on määrä, virran latvoilla.  
joku  
jokin  
lohi  
kala  
taimen  
pyrkii vastavirtaan, kaukaisuuteen.  
koski  
pato  
este  
putous  
pettymys  
Onko kaikki ollut turhaa, mennyt hukkaan, pyrkimys turhaa?  
Mutta eihän rakkaus/kaipausta tunne rajoja, eihän?  
usko  
voima  
liike  
toivo  
jännitys  
Kala hyppää yli putouksen, kosken, esteen, se onnistuu!  
ha! ha!  
pimeään valtakunta  
ha! ha! ha!  
punainen lootus  
ha! ha! ha! ha!  
käärme  
lisko  
demoni  
pahahenki  
salamanteri  
Etkö tiennyt:  
Jos jaksat, jos pystyt, jos kala jaksaa nousta yli esteen,  
se muuttuu heti, muuttuu myrkkykäärmeeksi.  
Uj!  
Pyri!  
Nouse!  
Ponnista!  
Taistele!  
Tuuli ulvoo,  
sade putoaa  
punaiselle lootukselle,  
sillä se on yön valtakunta  
keinui

Kuule! Kuule! Kuule!

### **XIII Terzettino: Richiamo**

DEMONIN ÄÄNI

Ukifune, kuule!

Akinokomu<sup>1</sup>,

Rokunokimi, kuuletko?

Tamakazura,

Makibashira, kuulisit!

Ukifune, olisit kuullut.

---

<sup>1</sup> Von Paavo Heininen falsch übernommen; im *Genji-Monogatari* heißt sie Akikonomu, s. z.B. Murasaki Shikibu, *The Tale of Genji* [Genji-Monogatari], translated with an introduction by Edward G. Seidensticker, Harmondsworth: Penguin 1976S. 737.

**XIV Cabaletta: Avviso**

HOVIMIES, HOVINAINEN

Kuule, kuuntele, prinsessa:

Rumpu oli mykkä, epätoivoissaan  
vanha puutarhuri heittäytyi lampeen  
laakeripuun luona ja hukkui.

Kuuntele, kuule prinsessa:

Tuonkaltaisen miehen sielu  
voi saalistaa ja vahingoittaa sinua.

HOVIMIES

Varo, prinsessa, tuonkaltaisen miehen sielu etc.

**XV Aria: La follia II**

PRINSESSA

Kuulkaa! Kuulkaa, ihmiset! Kuulkaa!

Rannan aaltojen hälystä  
kuulen rummun äänen.

Oi iloinen ääni, iloinen ääni!

Rummun musiikki.

1. JA 2. HOVIMIES, 1. JA 2. HOVINAINEN

Outoa, outoa!

Mitä on tapahtunut, mikä häntä riivaa?

Hän puhuu kuin hän olisi  
mielikuvituksensa saalis.

PRINSESSA

Tosiaan, kuvitelmat riivaavat minua.

Voiko silkkirumpu päästää äänen?

Kun pyysin häntä lyömään mykkää kalvoa,  
petti järkeni ensimmäisen kerran.

Kuulkaa, ihmiset, kuulkaa!

Mikä iloinen ääni!

**XVI Aria: Ira, odio**

PUUTARHURI (=DEMONI)

Vihaan.

Viha täyttää sydämeni  
vaikka tiedän, että viha ja suru  
ovat vain hulluutta.

Ajatus kalvaa minua,  
torjutun halun nostama kauna  
lankeaa päälleni niinkuin pimeys.

Miksi,

miksi minua petettiin näin julmasti

lyömään mykkää rumpua?

Miksi sydäntäni piinattiin suotta?

Minua näännytti kuun kajo, aave  
syksyn alastomien puiden takana.

Olin ajopuu lammessa, mutta katkerat aallot  
ovat huuhtoneet minut rantaan.

Olen muuttunut paholaiseksi joka asuu  
pimeiden ajatusten helvetissä,  
himoni sakeassa pilvessä.

Antaako rumpu, joka riippuu laakeripuussa,  
antaako silkkirumpu äänen?

Koeta itse! Lyö itse! Lyö!

## **XVII Scena di frustata**

DEMONIT  
Koeta itse!  
Pärryytä nopeasti!  
Kutsu taisteluun!  
Lyö, lyö!  
Kadu, kadu!

PRINSESSA  
Tuska!  
Mitä olen tehnyt,  
voi mikä hirveä siemen  
on kylvänyt tämän sadon?  
Voi kurjuutta!  
onnettomuutta

HOVINAINEN  
Voi kurjuus!  
Ei ääntäkään.  
Voi onnettomuutta!

DEMONIT  
Lyö!  
Kadu!

KUORO  
Hän karjuu  
heiluttaen paholaisennuijaansa,  
ei anna viettelijälleen mitään rauhaa.  
Näin piinaa Aborasetzu,  
paholaisten herra,  
onnetomia yön valtakunnassa,  
jauhaa tuhkaksi luut  
ja polttaa syntisen lihan  
tulen pyörällä.

## **XVIII Finale**

### **XVIII a Duetto con coro**

PUUTARHURIN JA PRINSESSAN HENGET  
Nyt minä tiedän/sinä tiedät:  
Tarkoitus oli selvänä mielessäni/mielessäsi,  
kun rumpu ripustettiin laakeripuun oksaan  
hopeisen veden äärellä.  
Mutta unohtaen ajan kulun hän löi ja löi/minä löin ja löin  
kunnes kaikki tahto oli vuotanut pois hänen luistansa/minun luistani.

KUORO  
Nuija löi niin kuin laine lyö hiekkaan,  
nuija löi niin kuin aallot takovat itäisen rannan jäitä.

PUUTARHURIN JA PRINSESSAN HENGET  
Heitä, joilla on päämäärä selvänä,  
heitä ei voi estää sitä saavuttamasta mikään raja,  
ei edes Ukkosenjumala.

### **XVIII b Sestetto con coro**

**(Muisto tulevaisuudesta, jota ei ollut)**

KUORO  
La ayewa yo ngo  
manae o wūla...

**XVIII c Duetto con coro**

KUORO/PUUTARHURIN JA PRINSESSAN HENGET

Kala hyppää ylös, yli esteen, se onnistuu/kalat hyppäävät, ne onnistuvat,  
se muuttuu lohikäärmeeksi/mutta ne muuttuvat heti, muuttuvat lohikäärmeeksi.

PUUTARHURIN HENKI, KUORO

Ne minä tunnen/hän tuntee:  
Sellaisia ovat sielut yön maassa.

PUUTARHURIN JA PRINSESSAN HENGET,  
KUORO

Ja kun hänen ruumiinsa keinui lammen aalloilla kuin ajopuu,

KUORO

vihan henki löi mielen pimeydellä.

PUUTARHURIN JA PRINSESSAN HENGET

löi minun sieluni/sinun sielusi,  
sinun mielesi/minun mieleni pimeydellä.

PUUTARHURIN HENKI

Ja sinä, nainen!  
Kirottu nainen, kirottu!  
Ja minä,  
nyt palaan, nyt syöksyn taas  
himon kuluttavaan virtaan.

PRINSESSAN HENKI

Ja minä?  
Kirottu sielu, kirottu!  
Ja sinä,  
sinä palaat, syöksyt taas  
himon kuluttavaan virtaan.

KUORO

... ja syöksyy taas himon kuluttavan virtaan.

**XVIII d Coro finale e passacaglia**

KUORO

Tuuli ulvoo, sade putoaa  
punaisen lootuksen lehdelle,  
pienen ja suuren,  
tuomitun sydämen kylmiin vyöhykkeisiin.

Aborasetzu

sade lyö  
lohikäärme  
demoni  
salamanteri  
pahahenki  
laine lyö  
miksi piina  
himo  
pimeys

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki, Printed by permission

## Notenbeispiele *Silkkirumpu*

### Legende:

Paavo Heininen

*S i l k k i r u m p u* Op. 45 (1981-82,83)

(The Damask Drum)

Concerto for singers, players, words, images, movements...

Libretto: Motokiyo/P.H./Manner

Commissioned by the Finnish National Opera

#### Orchestra:

2 Flutes (1st also Flute in G and Piccolo

2nd also Piccolo)

2 Oboes (2nd also English horn)

2 Clarinets in B flat (2nd also Bass clarinet)

2 Bassoons (2nd also Double bassoon)

2 French horns in F

2 Trumpets in B flat

2 Trombones

Percussion (5 players):

Vibraphone ▢ Campanelli <sup>cl</sup> Tubular bells <sup>1)</sup> <sup>cl</sup> <sup>ne</sup>

Tam tam Gongs <sup>1)</sup> ⊙ Cymbals ⊥ Sizzle cymbal Triangles Δ Anvil

Cow bells < Saw Steel sheet Doppler-gong <sup>2)</sup>

Marimbaphone ▣ Xylorimba Hammer Schlitztrommel Wood blocks <sup>legno</sup>

Temple blocks ⊖ Castagnets ⊕

Bass drum Kettle drums Tom toms □ Bongos □ Snare drums ▢

Tambour de Basque ⊕ Roto-toms Roto

Maracas ∩ Guero ∞ Raganella ∩ Wood rattle Cabaza

Wind machine Flexaton Bottles

Piano (also Celesta)

Harp

Strings

<sup>1)</sup> also water basin to produce glissandi on bells and gongs

<sup>2)</sup> a smallish gong that produces glissando when struck

Erläuterungen:

Im obenstehenden Blatt sind die Symbole und Abkürzungen aufgeführt, mit denen Paavo Heininen in der Partitur insbesondere die vielfältigen Schlaginstrumente bezeichnet.

Die Abkürzungen für die Instrumente in der Partitur sind die gängigen italienischen Kürzel, z.B. „Batt.“ für „Batteria“, also das Schlagzeug, „C.i.“ für „Corno inglese“ (Englischhorn), „Pno.“ für „Piano“ etc.

Einer Erklärung bedürfen noch die abgekürzten Bezeichnungen der verschiedenen Gesangsrollen:

Der Gärtner (finnisch „Puutarhuri“):	Ptrh.
Die Prinzessin (finnisch „Prinsessa“):	Pr.
Hofdame („Hovinainen“):	Hn. (die 2. Hofdame entsprechend: 2. Hn.)
Höfling („Hovimies“):	Hm. (der 2. Höfling: 2. Hm)
Dämonen: („Demoni“):	1. Dem., 2. Dem., 3. Dem.
Chor	Coro

Notenbeispiel 1, T. 909-920, **Nr. XI: La follia I e cadenza**

STA  
mp  
whisper:  
mp  
pg

Coro I  
Coro II  
Coro III

2/4  
♩ ≈ 60  
3/8  
8

♩ ≈ 90  
♩ ≈ 120  
1  
2  
whisper:  
p  
libero  
x x = maiskutuskuja

Ptvh  
Coro I  
Coro II  
Coro III

Die Kästchen mit den schwarzen Punkten vor den einzelnen Chorstimmen markieren die von Paavo Heininen gewünschten Positionen der Stimmgruppen auf der Bühne.

Gärtner: „Miksi minun pitäisi sietää tällaista] elämää kuin tämä? Lampi! Lampeen, lampeenko? Veteen, lampeen.“  
 [„Warum sollte ich ein solches] Leben wie dieses erdulden? See! In den See, in den See? In das Wasser, in den See.“

Notenbeispiel 2, T. 1735-1751, Nr. XVIII d: Coro finale e passacaglia

Chor: „Tuuli ulvoo, sade putoaa punaisen loo[tuksen lehdelle]“  
 „Der Wind heult, der Regen fällt auf die Blätter des roten Lotus“

Notenbeispiel 3, T. 86-97, Nr. I b: Cantilena

Handwritten musical score for Cantilena, measures 86-97. The score includes staves for Flute I and II, Clarinet in Bb, Trumpet, Percussion, Violin I and II, Viola, and Violoncello. The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations.

**Fl I**:  $mp$   $d$

**Fl II**:  $mp$   $d$

**Cl**:  $mp$   $b$

**Tr**:  $p$   $f$   $+$   $+0+0+0$

**Perc**:  $3$   $tu$   $ou$   $to$   $tu$   $ou$   $to$   
*tu - ou - to, pe - xho - se - lle*

**VII**:  $mp$

**VII**:  $mp$   $s.t.$

**Vla**:  $mp$   $pizz$   $grasso$

**Vcl**:  $mp$   $grasso$

86

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on ten staves, labeled on the left as Flng, Cl, Fag, Btt, Arpr, Ptrh., VII, and Vc. The music is in 2/4 time and features various dynamics such as *p*, *pp*, *mp*, and *l. solo*. The vocal line (Ptrh.) includes the lyrics: "sy kesyi nen tai vas 3 3 lam nen pohja kir- kas". The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Flügel  
 Ob.  
 Cl.  
 Fag.  
 Hörn.  
 P. tr.  
 Vcl.  
 Cb.

1. solo  
 sy- ksyn syvä vesi  
 4  
 4  
 p  
 pp

Gärtner: „[Kukka,] tuo outo linnulle, perhoselle: Syksyinen taivas. Lammen pohja kirkas: Syksyn syvä vesi.“

„[Blume,] unbekannt den Vögeln und den Schmetterlingen: Herbstlicher Himmel. Der Grund des Sees ist klar: Tiefes Wasser des Herbstes.“

Notenbeispiel 4, T. 329-332, Nr. V: Promesso e terzetto

V Promesso e terzetto

Handwritten musical score for "Promesso e terzetto" (Nr. V), measures 329-332. The score includes staves for Flute, Piccolo, Oboe, Clarinet, Bassoon, Fagott, Cor, Trumpet, Trombone, Bass, Percussion, Horns, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations such as "imperioso", "molto sf", and "sfz (acc.)". A boxed section highlights a specific passage in the Percussion and Horns staves.

Notenbeispiel 5, T. 1156-1159, Nr. XIII: Terzettino: Richiamo

XIII Terzettino: Richiamo

-259-

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "XIII Terzettino: Richiamo". The score is written on ten staves. The instruments and parts are labeled on the left as follows:

- C. fag. (C. Bassoon)
- Cor (Cor Anglais)
- Tr. (Trumpet)
- Tromb. (Trombone)
- Bass.
- Demoni: (Dämonen)
- 2. Dam. (2. Dame)
- Ptbl. (= 1. Dam.) (Percussion)
- 3. Dam. (3. Dame)

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *sf*, *fz*), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "gliss" and "imperciosa". There are also some handwritten annotations and markings, including a large bracket on the left side of the lower staves with the number "2" and "d ≈ 70".

Dämonen: „Ukifune, kuule!“ („Ukifune, höre!“)

Notenbeispiel 6a, T. 173-176, Nr. II: Duetto

Handwritten musical score for Duetto, measures 173-176. The score includes staves for Soprano (Pr), Alto (Hu), and Chorus (So, Coro, M). The vocal parts have lyrics: Soprano: "L(i) ... WH ... L(i) ... b. ch. ... Molto tranquillo, misterioso"; Alto: "WH ... WH ... WH ... L(i) ... L(i) ... L(i) ... p"; Chorus: "3 1 2 3 3 1 2 3 3 1 2 3 2 6 8 2 7". The piano part includes figured bass notation: "2", "2", "2", "1", "8 2 7".

Notenbeispiel 6b, T. 441-444, Nr. VI a Monologo I

Handwritten musical score for Monologo I, measures 441-444. The score includes staves for P'tru (P'tru), Soprano (S), Chorus (Coro), and Tenor (T). The P'tru part has lyrics: "puh keaa ... äkkiä ... toivo ... -oi vo". The Chorus part has lyrics: "toivo ... toivo ... toivo ... toivo". The Tenor part has lyrics: "to". Performance markings include "div. in 4", "div. in 3", "pp", and "p". The tempo is marked "♩ ≈ 70".

Gärtner: „Nyt kurjuudestani puhkeaa äkkiä toivo.“  
 (Nun erblüht aus meinem Elend plötzlich Hoffnung.)  
 Chor: „toivo“ („Hoffnung“)

Notenbeispiel 7, T. 335-336, Nr. V: Promesso e terzetto

The image shows a handwritten musical score for five instruments: Cor (Corn), Tr (Trumpet), Tromba (Trumpet), B♭ (Baritone), and Hm (Horn). The score is divided into two measures. The first measure contains rhythmic notation for all instruments, with dynamics like *f* and *sfz*. The second measure features a melodic line for the Horn (Hm) with a dynamic of *f* and a slur. The Baritone (B♭) part includes a section for 'Tempelblöcke' and 'Almglocken' with a dynamic of *mf*. The bottom of the page shows tempo markings:  $\downarrow \approx 80$  and  $\uparrow \downarrow \approx 66$ .

Höfling: „Kuule!“ („Höre!“)



Notenbeispiel 9, T. 1-4, Nr. 1 a: Preludio

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "a) Preludio". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl (Flute), Flüg (Flügelhorn), Ob (Oboe), C.i. (Clarinete in C), Cl (Clarinete in Bb), Fag (Fagott), Cor (Corn), Tr (Trompete), Tromb (Trombone), Bat (Bassdrum), Prpn (Percussion), VII (Violen), VII (Violen), Vle (Viola), Vc (Violoncello), and Cb (Contra Bass). The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *fz* (forzando). There are also performance instructions like "Wind" and "legne" (legno). The percussion part includes a "Tim-tam" section with a tempo marking of  $\text{♩} \approx 120$  and another of  $\text{♩} \approx 60$ . The score is dated "11.7.83" and includes the publisher information "Fazer C-28" and "F. M. 05517-8".

Notenbeispiel 10, T. 242-244, Nr. IV: Interludio I per coro

Oboe  
 Englischhorn  
 Klarinette

Fagott

Tranquillo

Violine I  
 Violine II  
 Bratsche  
 Cello

Notenbeispiel 11a, T. 250-256, **Nr. IV: Interludio I per coro**

250

Chor: „Rakkaus ei tunne [rajoja].“ („Die Liebe kennt keine [Grenzen].“)

Notenbeispiel 11b, T. 932-933, **Nr. XII a: Interludio II per coro – Affogamento**

Die Melodie von Oboe und Englischhorn ist rhythmisch und melodisch verwandt mit der Streicherlinie in T. 250/51.

Notenbeispiel 12, T. 955/56, Nummer XII a, Interludio II per coro – Affogamento  
 Satirische Wasserdarstellung

Fl  
 Ob  
 C.a.  
 Cl  
 Fag  
 Cor  
 Tr  
 Trombo  
 Bart  
 S  
 A  
 T  
 B  
 VI I  
 VI II  
 VIc  
 Vc  
 Cb

1, 2 c.s.  
 Saw  
 f  
 p  
 pp  
 mf  
 f  
 p  
 pp  
 mf  
 f  
 p  
 pp  
 mf

Lyrics (Soprano):  
 -f L R T Žci  
 -f PRŽ  
 -f ML(wi)ML(wi)  
 R (ve) Žci

Lyrics (Alto):  
 -f PRŽ  
 -f PRŽ

Lyrics (Tenor):  
 -f ML(wi)ML(wi)  
 R (ve) Žci

Lyrics (Bass):  
 A → O → V → E R  
 TLZ

Notenbeispiel 13, T. 970/971, **Nr. XII a: Interludio II per coro – Affogamento**  
 Zum Vergleich s. auch Beispiel 11a



Notenbeispiel 14a, T. 1066-1067 **Nr. XII b: Interludio II per coro – Ballata**  
 Lachen des Chors

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Notenbeispiel 14b, T. 1070, **Nr. XII b: Interludio II per coro – Ballata**  
 Lachen des Chors

Sopran

Alt

Tenor

Text in 14b: „käärme“ („Schlange“)  
 Sopran: „kä-“, Alt: „kä-hä-hä“, Tenor: „ää-äärmee“

Notenbeispiel 15, T. 1128-1133, Nr. XII b: Interludio II per coro – Ballata

Handwritten musical score for Interludio II per coro. The score includes five staves: Pno (Piano), S (Soprano), Coro A (Coral A), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are in Finnish and German. Dynamic markings include *mp*, *sim.*, *pp*, *p*, *f*, *more*, and *tr.* (trill). The time signature changes from 4/7 to 2/4.

Chor:

„Tuuli ulvo, sade putoaa punaiselle lootukselle, sillä se on yön valtakunta.“

(„Der Wind heult, der Regen fällt auf den roten Lotus, denn das ist das Reich der Dunkelheit.“).

Notenbeispiel 16, T. 546-550, Nr. VII a: Monologo II

Handwritten musical score for Monologo II. The score includes two staves: Ptkh (Piano/Keyboard) and Coro (Coral). The lyrics are in Finnish and German. Dynamic markings include *fp*, *mf*, and *f*. The time signature is 4/4.

Text:

Gärtner: „[Onko minusta tullut] aivan kuuro? Sade lyö ikkunaan, laine lyö [rantaan...]”  
 „[Bin ich] taub geworden? Der Regen schlägt ans Fenster, die Welle schlägt  
 [ans Ufer...]“

Chor: „[Voi,] silkkiä. Hän ei tiedä [...]”  
 „Weh, Seide! Er weiß nicht [...]”

Notenbeispiel 17, T. 1488-1490, Nr. XVIII a: Duetto con coro

XVIII Fazit a) Duetto con coro -331-

The score is written on multiple staves. At the top, it is titled "XVIII Fazit a) Duetto con coro" with the page number "-331-". The instruments and parts include:

- Fl** (Flute): First staff, starting with a first ending bracket and dynamics *mp*.
- Batt** (Bass Drum): Second staff, marked *mp* and *sim.*, with rhythmic notation and a circled "3".
- Cel** (Cello): Third staff, with dynamics *mp* and *sim.*, and notes with accents.
- Pr** (Piano): Fourth staff, with dynamics *fp* and *mp*, and notes with accents.
- Ptrn** (Trumpet): Fifth staff, marked *pp* and *sfz*.
- S** (Soprano): Sixth staff, with notes and dynamics *pp*.
- M** (Mezzo): Seventh staff, with notes and dynamics *pp*.
- 10 A** (Alto): Eighth staff, with notes and dynamics *pp*.
- Soli** (Soloists): Ninth staff, with notes and dynamics *pp*.
- T** (Tenor): Tenth staff, with notes and dynamics *pp*.
- B.** (Bass): Eleventh staff, with notes and dynamics *pp*.
- Coro** (Choir): Twelfth staff, with a large "5" and the instruction "+ = bocca chiusa".
- VII** (Violin): Thirteenth staff, with a large "4".

At the bottom right, there is a large bracketed section labeled "(colla parte)".

Notenbeispiel 18a, T. 242-247, Nr. IV Interludio I per coro

The image shows a handwritten musical score for measures 242-247. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Oboe (Ob), Cor Anglais (C.ii), Clarinet in C (Cl), Flute (Flg), Percussion (Perc), Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The woodwind parts (Ob, C.ii, Cl) feature melodic lines with various dynamics such as *aspiro*, *sim.*, *molto aspiro*, and *mp*. The string parts (V.I, V.II, Vla, Vc) are marked *Tranquilla* and include first solo parts (*1. solo*) and parts for the rest of the section (*altri*). The Percussion part has a few notes in the first measure. The score is written on a grand staff with multiple systems of staves. The page number 246 is visible at the bottom right.



Notenbeispiel 19, T. 1607-1610, Nr. XVIII c: Duetto con coro

The image shows a handwritten musical score for two voices: Soprano (Pr) and Tenor (Ptvh). The score is written on four staves. The Soprano part is in the upper two staves, and the Tenor part is in the lower two staves. The music is in 7/8 time and features dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*. The lyrics are in Finnish and are written below the notes. The lyrics for the Soprano part are: "ne onnistuvat mutta KÄÄ lohi käärmeeksi KSI". The lyrics for the Tenor part are: "ne onnistuvat mutta HI muuttuvat heti RMEE lohi käärmeeksi".

Der Text der Solisten lautet hier:

„Ne onnistuvat mutta muuttuvat heti lohikäärmeeksi.”

(„Sie haben Erfolg, doch verwandeln sich sofort in Drachen.”)

Die Rede ist von den Fischen, die sich verwandeln, nachdem sie den Wasserfall hinaufgeschwommen sind. JWK

Notenbeispiel 20, T. 1683-1687, Nr. XVIII c: Duetto con coro

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Duetto con coro". The score is written for several instruments and a vocal ensemble. The instruments listed on the left are Flöte (Flute), C.i. (Clarinete in C), Klar. (Klarinete), Coro (Chor), Vi. I (Violine I), Vi. II (Violine II), Vie. (Viola), and Vc. (Violoncello). The vocal part includes lyrics in Finnish: "Löi [sinun sielusi] pimeydellä". The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. There are also performance instructions like "molto aspiro e dolce" and "1. solo". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Chor: „Löi [sinun sielusi] pimeydellä” („Schlug [seine Seele] mit Finsternis“)

Notenbeispiel 21, T. 1693-1695 (hier mit T. 1692), Nr. XVIII c: Duetto con coro

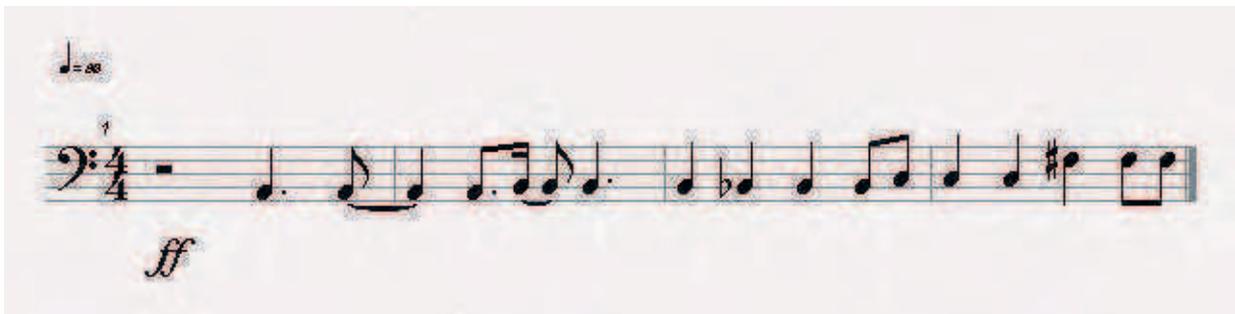
Chor: „Löi, löi“ („Schlug, schlug“)  
 Solisten: „Kirottu nainen!“ („Verfluchte Frau!“)

Notenbeispiel 22, Nr. XVIII d: Coro finale e Passacaglia

22a, T. 1774-1781 (Cello)



22b, T. 1783-1786 (Klavier)



22c, T. 1793-1796 (Klavier)



22d, T. 1800-1804 (Pauke)



Die Instrumente der Notenbeispiele sind hier unterschiedlich gewählt, um den für die Passacaglia repräsentativen Rhythmus zu verdeutlichen, der nicht immer im gleichen Instrument ersichtlich wird. JWK

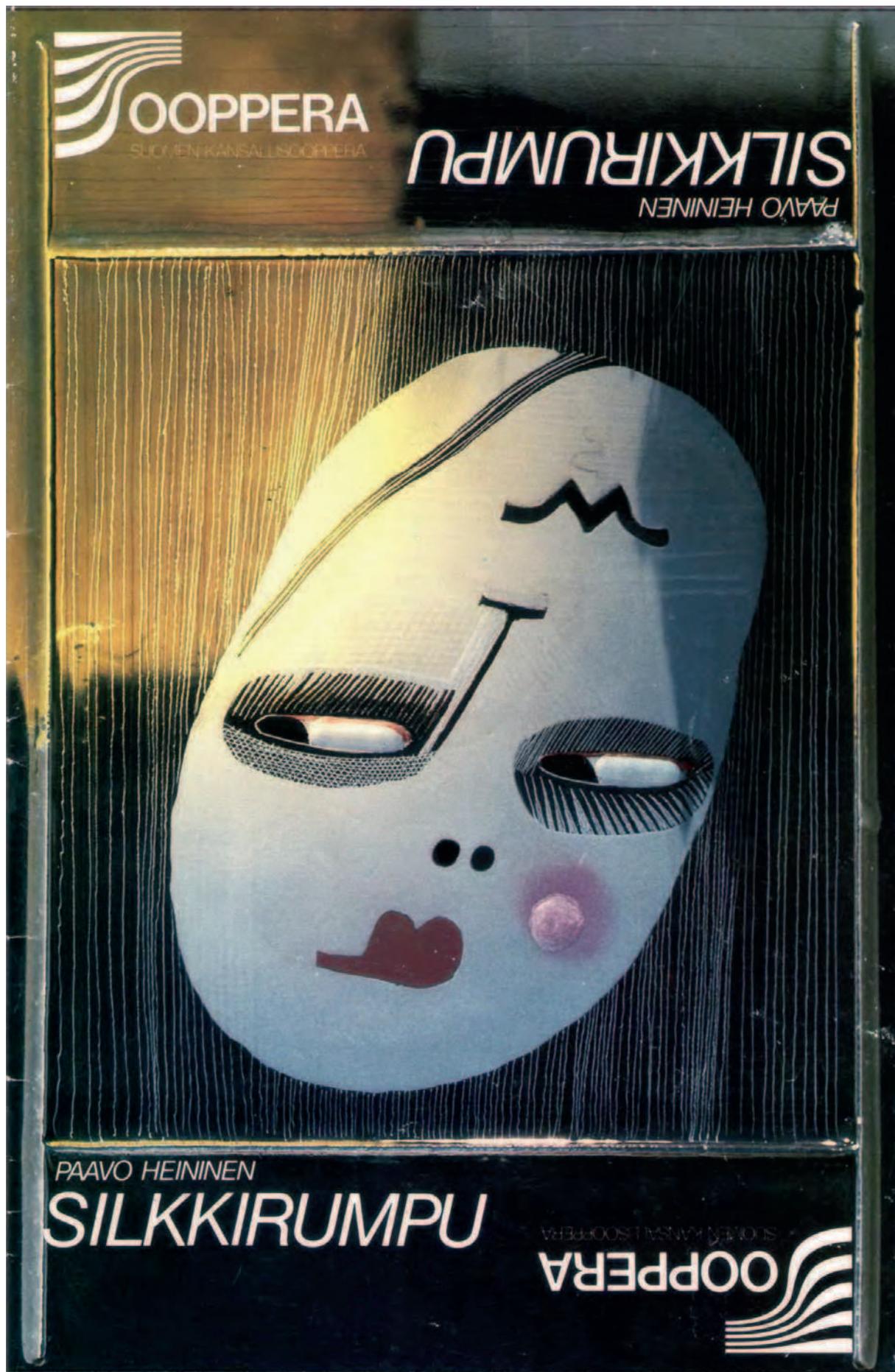


Notenbeispiel 24, T. 579-583, Nr. VII b: Rito di battuta II

Handwritten musical score for woodwinds, brass, and strings. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), Fag (Bassoon), Cor (Cor Anglais), Tr (Trumpet), Batt (Bassoon), Ptrh (Percussion), VII I (Violin I), and VII II (Violin II). The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *mf*, and *p*. There are also handwritten annotations like "c2" and "c12" above the Fl and Ob staves respectively. The percussion part (Ptrh) features rhythmic notation with vertical lines and numbers like 5, 8, and 4. The string parts (VII I and VII II) show melodic lines with various accidentals and dynamics.

Notenbeispiel 25, T. 609-612, Nr. VIII a: Ore e giorni I

Handwritten musical score for 'Ore e giorni I'. The score is arranged in systems for various instruments and a vocal choir. The instruments listed are Flute (Fl), Piccolo (Picc), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr), Trombone (Tromb), Saxophone (S), Alto Saxophone (A), Tenor Saxophone (T), Bass Saxophone (B), Violin I (VII), Violin II (VII), Viola (Vlc), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The vocal choir consists of Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*, and performance instructions like *piv lento* and *ZEITANGABE: 8 SEC.*. The page number 610 is indicated in a box at the bottom.



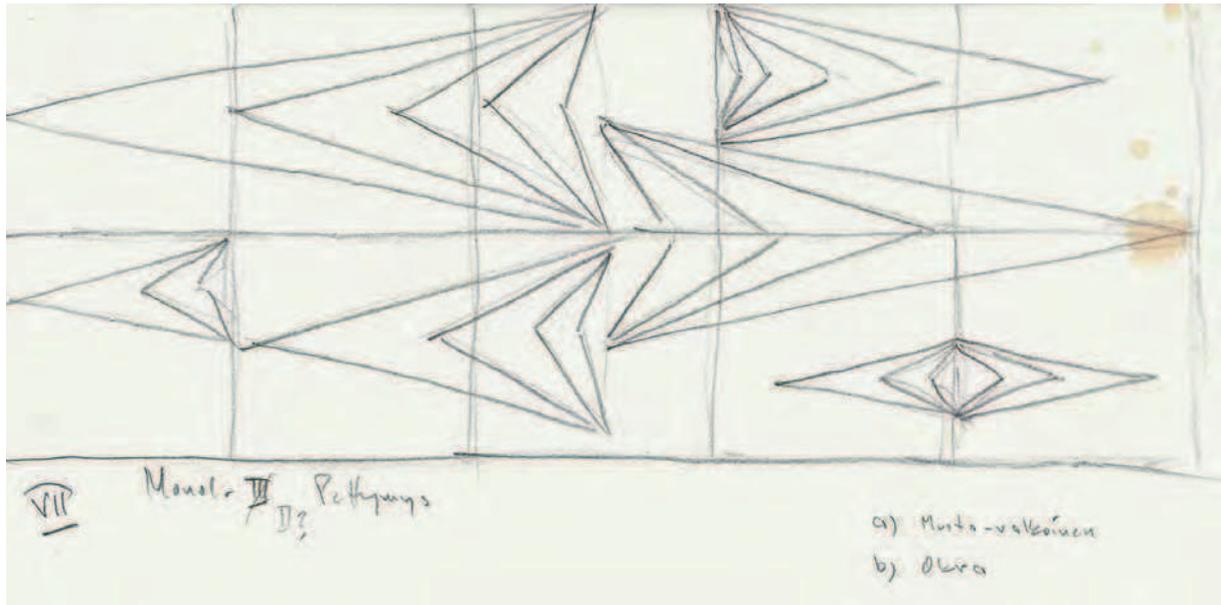
Titelbild von *Silkkirumpu* (z.B. Plakat und Programmheft)



Kompositionsskizze Heinenens zu Nummer I, Farbangabe unten rechts: Blaugrau



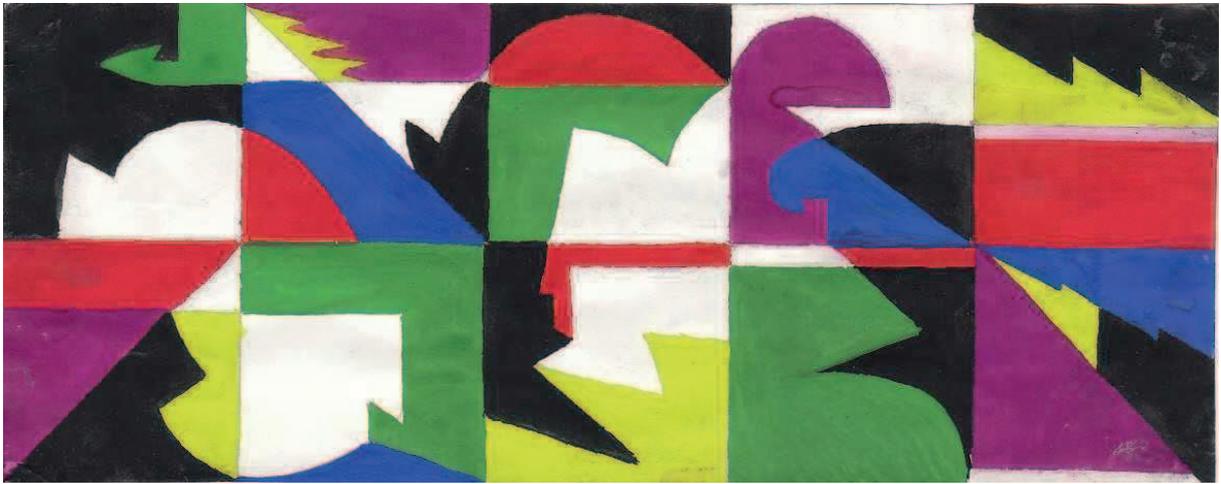
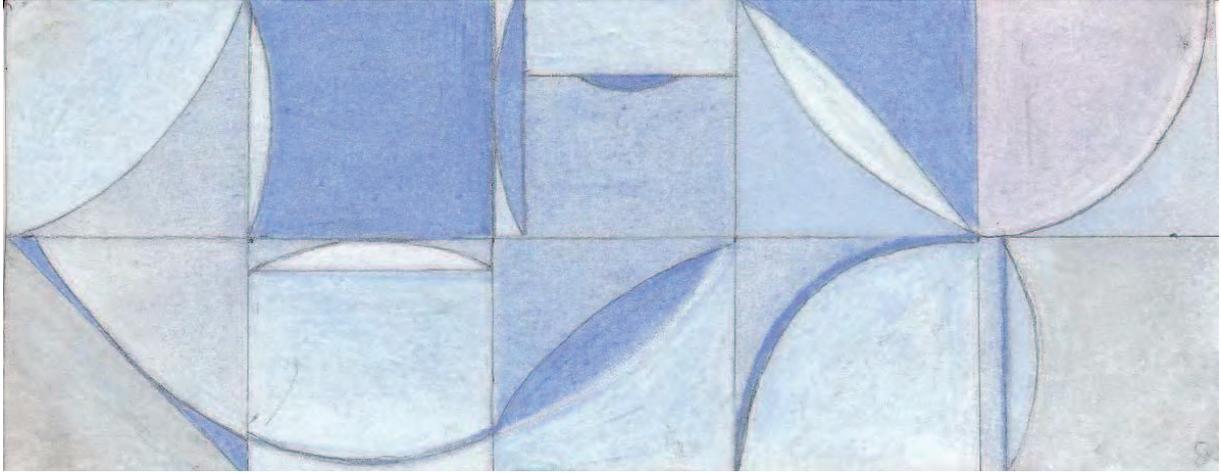
Kompositionsskizze zu Nummer III, Farbangabe unten rechts: Rot



Kompositionsskizze Heininens zu Monolog II oder III (die III ist durchgestrichen, die II darunter mit Fragezeichen notiert, daneben steht: Pettymys – Enttäuschung. Farbangaben rechts: a) Schwarzweiß, b) Ocker



Kompositionsskizze Heininens zu Nummer XV (Wahnsinn der Prinzessin) und Nummer XVI (Hass des Dämons)  
 Farbangaben zu Nummer XV: Schwarz, Gelb, Orange  
 Farbangabe zu Nummer XVI: Schwarz-Rot



Skizzen Paavo Heininens, ausgearbeitet von seiner Tochter, einer Architektin.



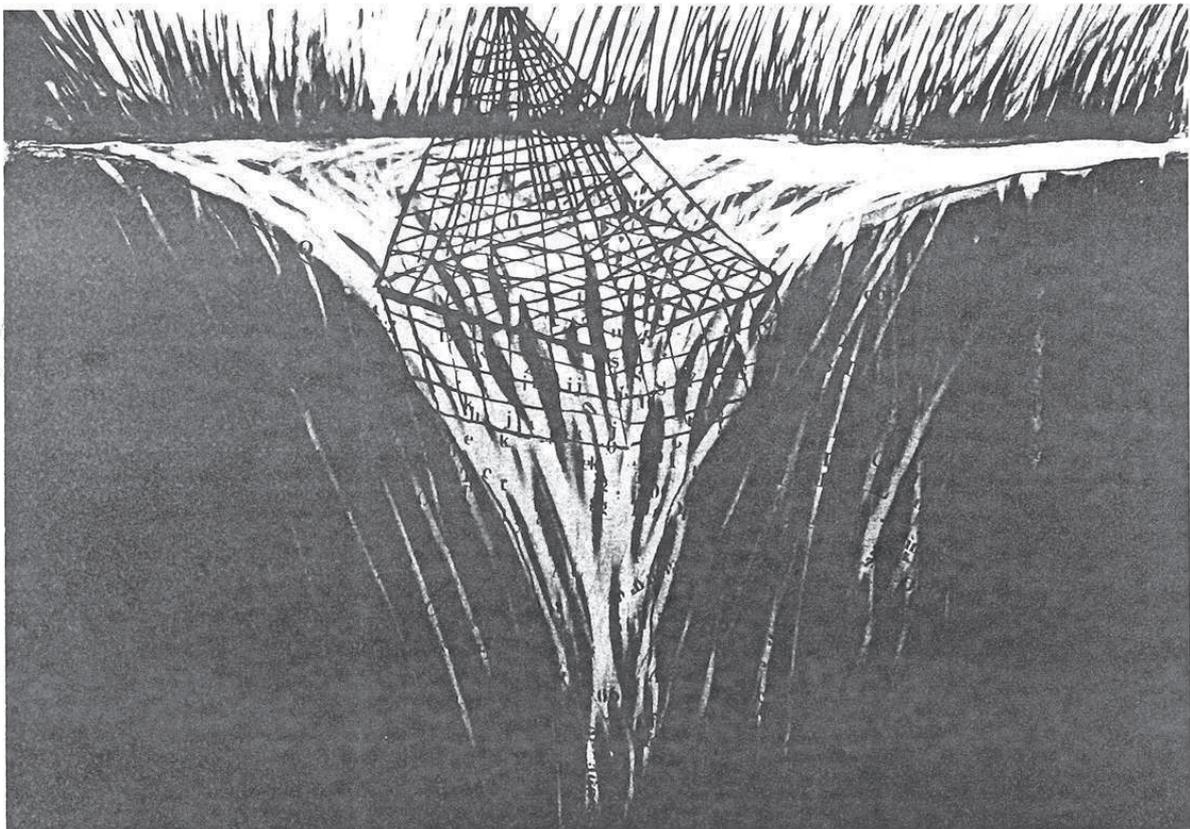
Oiva Toikka, Lisbeth Landefort, Aku Ahjolinna (Finnische Nationaloper 8. Dezember 2007)



Alexandertheater Helsinki



Alexandertheater, Blick auf die Bühne



Inspiration: Kunst von Jan Kenneth Weckman („Ansa“ – „Falle“ – von 1978)



Kostümskizzen zu *Silkkirumpu* von Oiva Toikka



„Schutzdach“ des Gärtners, Skizze von Oiva Toikka

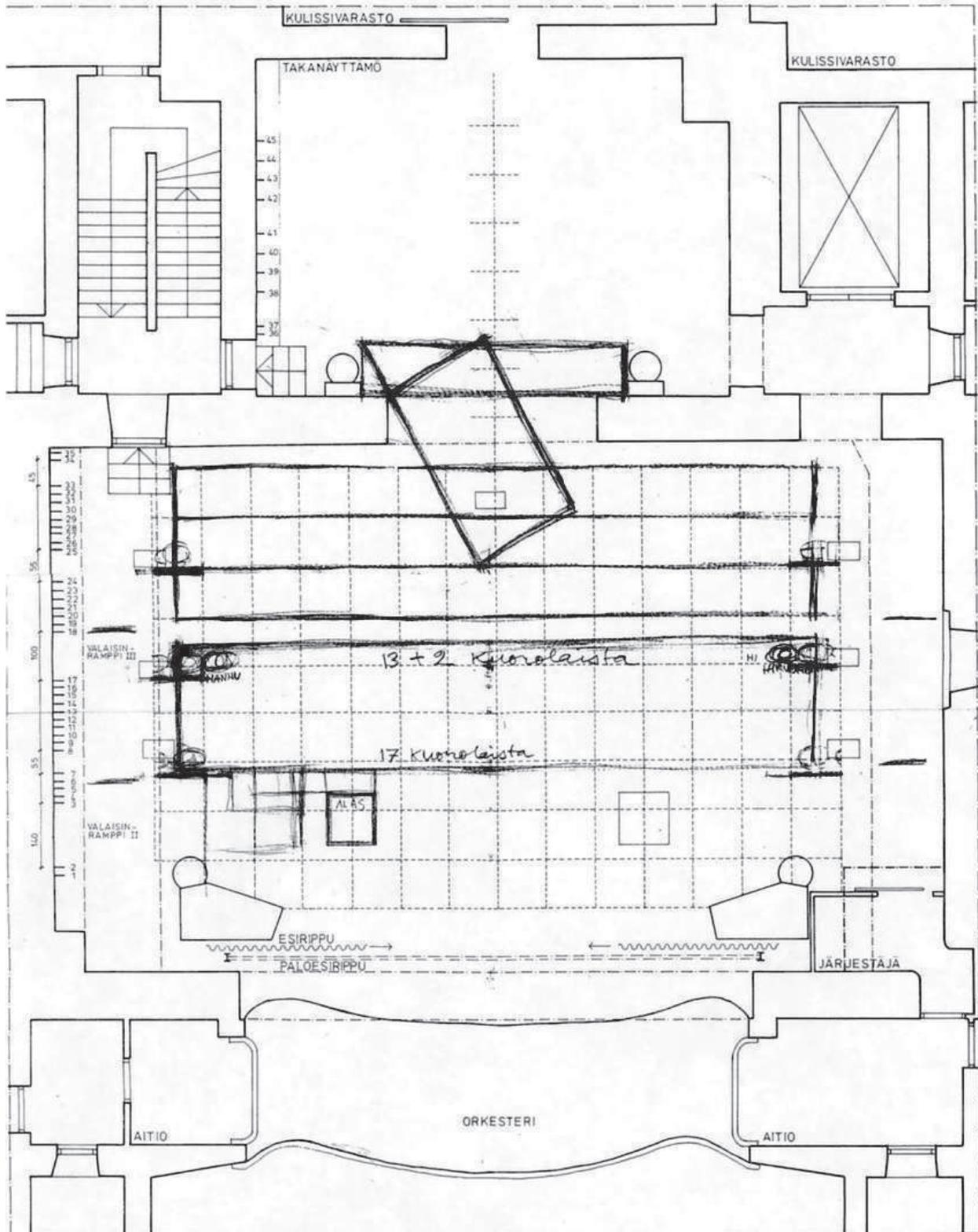


Kostüm der Prinzessin, Entwurf von Oiva Toikka



Dämon, Entwurf von Oiva Toikka

# SUOMEN KANSALLISOOPPERAN NÄYTTÄMÖ 1:50



NIMI: \_\_\_\_\_ NÄYTÖS: \_\_\_\_\_ KUVAAELMA: \_\_\_\_\_ ENSI-ILTA: \_\_\_\_\_

NÄYTTÄMÖN KÄYTTÖKORKEUS 1280  
 TAKANÄYTTÄMÖN KÄYTTÖKORKEUS 710  
 TAKA-AUKON KORKEUS 560-600-560  
 PORTTAALIKORKEUS 420-550  
 SIVUSILLAN POHJAN KORKEUS 810; SEN ALAPUOLELLA ILMASTOINTIKANAVA JONKA ALAPINNAN KORKEUS NÄYTTÄMÖN POHJASTA 680

NÄYTTÄMÖN PUTKIEN 1-2 PITUUS 1130  
 NÄYTTÄMÖN PUTKIEN 3-35 PITUUS 1340  
 TAKANÄYTTÄMÖN PUTKIEN 36-45 PITUUS 800  
 NÄYTTÄMÖN PUTKET 2,7,11,17,21,30 SAHKÖISTETTY

Bühnengrundriss des Alexandertheaters mit eingezeichneten Bühnenelementen der *Silkkirumpu*-Inszenierung



Ballett in der Nummer I



Ballett in der Nummer XII



Der Höfling (Kalevi Koskinen)



Der Gärtner (Heikki Keinonen)



Bild für den Palast (Nummer XIV)



Finale (Nummer XVIII d)



Die Geister des Gärtners (Heikki Keinonen) und



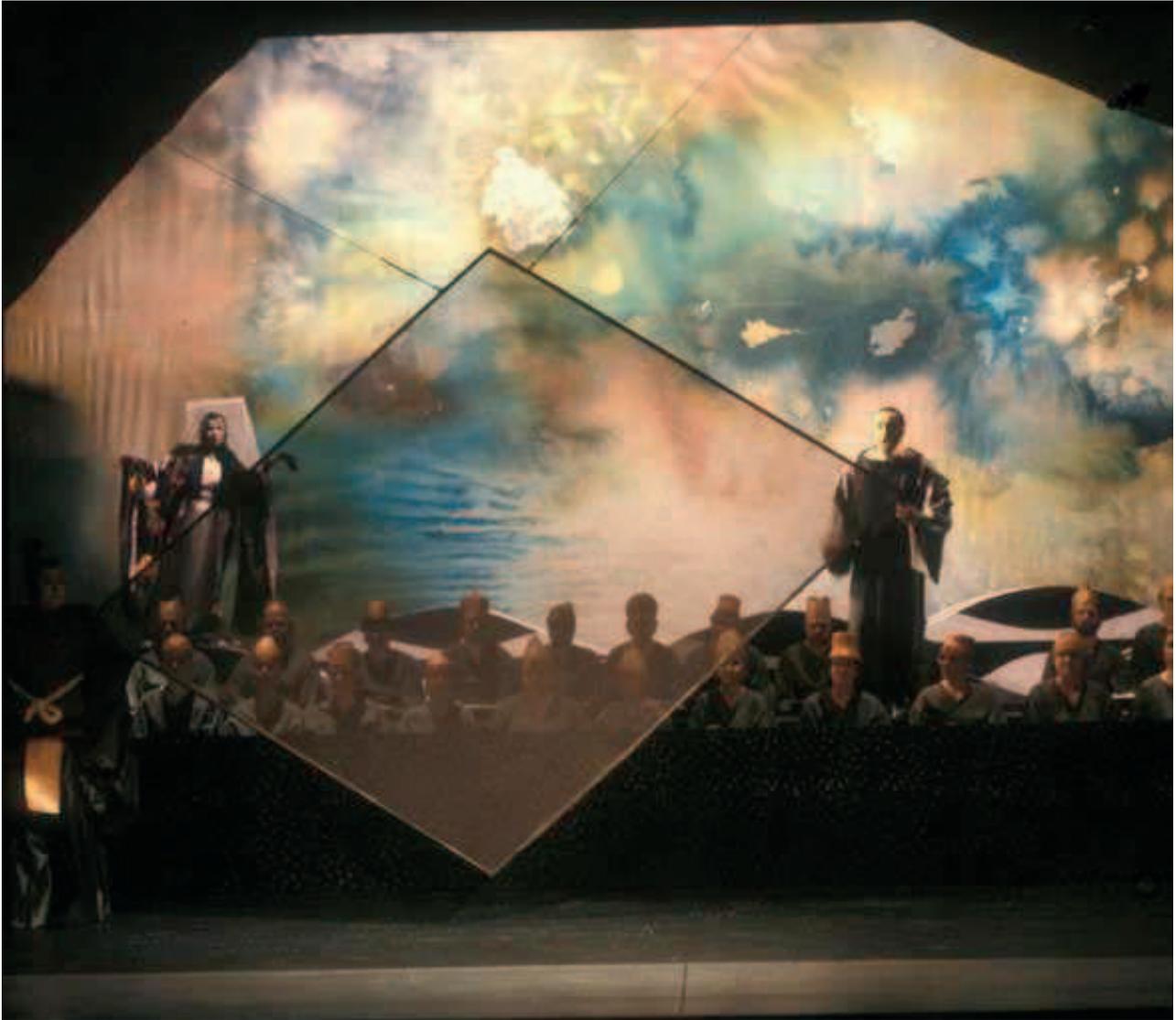
der Prinzessin (Taru Valjakka) im Finale (XVIII c)



Der Gärtner (Heikki Keinonen) und die Prinzessin (Taru Valjakka), Nummer III



Ballett, Nummer IV



Die Prinzessin (Taru Valjakka), der Gärtner (Heikki Keinonen) und die Trommel



Nummer XIII, kurz vor dem Auftritt des Dämons, im Hintergrund das klappbare Gitter



Der dreiköpfige Dämon (Heikki Keinonen, Eero Erkkilä, Yrjö Vannela)



Die Prinzessin (Taru Valjakka) in der Peitsch-Szene (Nummer XVII),  
hinter ihr der Dämon (Heikki Keinonen, Eero Erkkilä, Yrjö Vannela)



Die Geister der Prinzessin (Taru Valjakka) und des Gärtners (Heikki Keinonen)



Das Ensemble von *Silkkirumpu*: Satu Tukiainen, Kalevi Koskinen, Heljä Angervo, Taru Valjakka, Heikki Keinonen, Eero Erkkilä, Yrjö Vannela

Bildnachweise:

Titelbild *Silkkirumpu* mit freundlicher Erlaubnis der Finnischen Nationaloper.

Skizzen zur Komposition von *Silkkirumpu* mit freundlicher Erlaubnis von Paavo Heininen.

Fotos von Lisbeth Landefort, Oiva Toikka, Aku Ahjolinna und vom Alexandertheater: Juliane Weigel-Krämer, Dezember 2007.

Grundriss des Alexandertheaters und Skizzen von Oiva Toikka mit freundlicher Erlaubnis von Lisbeth Landefort.

Szenefotos *Silkkirumpu* s/w: © Kari Halki, mit freundlicher Erlaubnis der Finnischen Nationaloper.

Szenefotos *Silkkirumpu* Farbe: mit freundlicher Erlaubnis der Finnischen Nationaloper.

### **Teil 3: *Silkitromman***

Libretto, deutsch:

Band 1:

Schöne Jungfrau.  
Du kennst mich nicht.  
Ich schreibe dir, ein unbekannter  
Mann. Ich sehe dich, aber  
du siehst mich niemals.  
So wird das mit  
dir und mir.  
Du bist in meinen Träumen.  
Wenn ich wach bin, bist du ganz weit weg,  
und in den Träumen ein Reisekamerad.

Keiner sieht dein Antlitz außer mir.  
Nur ich verstehe dein Lächeln.  
Nur ich sehe dein Herz.  
Nur ich bin dein.

**Alter Mann vom Tonband:**

Band 2:

Deiner Augen blauer Blick  
füllt meine Seele mit Licht.  
Wo sonst findet man solch ein  
strahlendes Zweigestirn?  
Wo? Wo?

Band 3:

Heller bist du als die Morgensonne,  
feiner als ein Veilchen, als liegende Tautränen,  
gewaltiger als das Alter des Ozeans.  
Himmel, Erde und Meer  
finden ihren Meister.<sup>1</sup>  
Ich fiel in Demut auf die Knie,  
meine Liebe,  
meine Liebe,  
meine Liebe.  
Mein Leben  
du  
du  
du  
du

---

<sup>1</sup> Im Sinne von „finden in dir ihren Meister“, JWK.

### **Mädchen:**

Ich saß im Traum auf einem Ast,  
hörte auf den Gesang der Vögel,  
und für den Burschen meines Herzens  
schmückte ich mein Haar mit Blumen.

### **Alter Mann vom Tonband:**

Dein Haar ist wie ein Weizenfeld,  
die Stirn golden wie eine Goldfrucht,<sup>2</sup>  
die Nase wie eine Feige,  
die Wangen wie Sahnebällchen,  
die Zähne wie ein Band Perlen,  
die Zunge wie ein Zauberfisch,  
die Lippen wie Wildfleisch,  
der Hals wie der eines Schneehuhns,  
die Brust wie Zuckerbirnen,  
ovale und starke Hüften,  
der Schoß wie ein Methorn.

Oh, liebes Traumfutter,  
das die Zunge verwöhnt.

Ich gehöre nicht in deine Welt.

### **Alter Mann:**

Ich gehöre nicht in deine Welt,  
ein unsichtbarer Schatten auf dem kalten Glas.  
Aber so wie die Sonne den Tau des Grases küsst,  
so wie die Wolken die Erde nähren,  
so werden immer dir tönen  
die Schläge meiner Liebe.

---

<sup>2</sup> Man könnte es auch als *Zitrone* übersetzen.

### **Alter Mann:**

Einige erledigen die schwersten Arbeiten zuletzt,  
aber ich bewahre mir die größte Freude bis zum Schluss.  
Mit diesem Fenster beende ich jeden Arbeitstag.  
Hinter diesem Fenster strahlst du wie mein Herz es verlangt.

Natürlich brauchte ich die Fenster nicht jeden Tag zu putzen.  
Es würde genügen, die Scheiben zweimal die Woche zu wischen.  
Aber das Schicksal zieht mich jeden Tag dorthin,  
die Kraft ist stärker als ich.  
Ich putze die Fenster bis sie kommt,  
sie entzündet ein Feuer in meinem ausgebrannten Körper.  
Ich wasche und wasche, putze und putze,  
bis die Wand, die mich von ihrer Welt trennt,  
unsichtbar wird.  
Ich vergesse sie.

Bis ich diesen kalten Stoff mit meinen Fingerspitzen berühre.  
O, wie ich diese Kälte spüre  
und die Härte und den Widerstand.  
Du siehst hindurch,  
und du siehst dein eigenes Spiegelbild erröten in der strahlenden Abendsonne,  
und wenn du zudringlich wirst, zerspringt es in tausend Stücke  
– und das Bild stürzt ebenso zusammen.

Nein. Besser ist es, sich mit Vorsicht der Scheibe zu nähern.  
Wer weiß das besser als ich.

Meine Liebe ist ein Traum.  
Ich beabsichtige nichts.  
Nur bräuchte ich nicht aufzuwachen.  
So grausam ist die Welt im grauen Tagesschimmer.  
Wenn dieser Traum zu Ende ist, sterbe ich.

**Alter Mann:**

Mir begann die Arbeit zu misslingen,  
die Hand wurde müde und verkrampfte sich im Tuch,  
die Empfindsamkeit verschwand, der Blick wurde starr.  
Aber nun glänzt alles wieder,  
es schimmert auf jeder Scheibe.  
Die Liebe hat mir die Augen aufs Neue geöffnet,  
so greife ich jeden Fettfleck mit Kraft an,  
bis er, wie ich glaube, verschwunden ist.

Nun seht ihr besser aus, meine Mädchen,  
ihr tragt Kleider, die schön glänzen,  
schlank in der Taille und schlank an den Lenden.

Aber eine von euch ist die beste.  
Ja. Sie.

Geschmeidig fliegt sie über den Boden.  
Ja. Setzt kaum den Fuß nieder.  
**Unser** Lächeln ist beständig. Immer eins.  
Aber **ihr** Lächeln zündet brennendes Leben in einer toten Seele an.

Alles will ich besitzen, was sie anzeigt.<sup>3</sup>  
Hätte ich nur mehr Geld.  
Wie viel ich auch reibe dieses Tuch an der Scheibe, tagaus, tagein,  
es wird nie etwas übrig bleiben.

Aber meine Liebe kostet nichts.  
Träume sind umsonst.<sup>4</sup>  
Im Wachen ist die Liebe teuer zu kaufen.  
**Meine** Träume fordern nichts – kosten nichts.

---

<sup>3</sup> Im Sinne von *wofür sie wirbt*.

<sup>4</sup> Im Sinne von *gratis*.

### **Alter Mann:**

Im beißend kalten Winterwind  
rieb ich die Scheiben mit steifen Fingern.<sup>5</sup>  
Ich passe auf, nicht in die Wärme zu blicken.  
Das macht das Leben nur unerträglicher.

Und plötzlich wird es dort innen hell.  
Sie steht dort – dieses Bild, das mir seitdem nie mehr aus dem Kopf weicht.  
Das war, als ob ihre Schönheit wie eine helle Flamme brennt  
und der Glanz auf alles rundherum fällt.

Froh hätte ich sterben wollen in diesem Moment,  
zu Stein werden und niemals wieder aufwachen.  
Einem alten, armen Mann wird nicht immer sein Wunsch erfüllt.

Stattdessen kritzele ich einige Zeilen auf ein Blatt jeden Tag  
und schicke sie ihr. Das ist alles.  
Es ist Liebe, die meinen Stift lenkt.  
Selbst kann ich die Worte nicht ordnen.  
Die Worte kommen wie von selbst und rufen dich,  
beten dich an, dich, dich:

„Königin meiner Träume.  
Gestern als du erschienst, schnappte der Wind nach Luft,  
und die Sonne schlug Purzelbäume auf der Scheibe.  
Heute Morgen erhob sich ein neuer Tag, über den du herrschst.“

Nein, nein.

Ja, doch.  
„Erfülle mir nur eine kleine Bitte.  
Erlaube mir, dich einen Augenblick zu berühren,  
dir über deine Wange zu streicheln – schöne Wange.

---

<sup>5</sup> Vielleicht auch *bis ich steife Finger hatte* – ganz klar ist das hier nicht.

**Alter Mann:**

Dann weiß ich, ob du ein wahrer Traum bist.  
Nur dies – und dann niemals – wieder.“

Ich putze die Fenster bis sie kommt,  
sie entzündet ein Feuer in meinem ausgebrannten Körper.  
Ich wasche und wasche, putze und putze,  
bis die Wand, die mich von ihrer Welt trennt,  
unsichtbar wird.

**Modemacher:**

Es ist immer so  
furchtbar schön/behaglich,  
hierher zu kommen.  
Mir geht es so gut heute.

Aber ich bin müde.

Ich habe es satt,  
der beste Leiter  
der Modenschauen im Land zu sein.

Ich erschaffe Mode.  
Dies alles ist mein  
Werk.

Ich habe diese  
Undankbarkeit satt.  
Trotzdem sollen mir  
alle danken.

Gott weiß, was ihr  
gut steht  
Sie ist ganz und gar ein Traum,  
diese Liebe.

Ich bin so stolz.  
Sie stach sie alle aus.

**Junger Mann:**

Hier ist niemals  
etwas zu trinken.

Ich gefalle  
den Mädchen.  
Ich bekam keinen  
Frieden.  
Ich habe es satt,  
so beliebt zu sein.  
Das zerrt an meinen  
Nerven.

Ich habe alle Mädchen.  
Aber ich bin die Leid, die  
mich verfolgen.

Sie beladen mich mit Geschenken.

Ich habe sie so, wie ich sie will.

Sie ist an der Spitze angelangt.  
Sie ist an der Spitze.

**Eleganter Mann:**

Das ist ein hübsches Unternehmen.  
Ordentlicher Geschmack.

Ich ging am Morgen ins Büro.

Gab den Chauffeuren frei.

Ich habe es satt,  
in diesem Geschäft zu sein.

Ich habe einige Firmen.  
Ich interessiere mich nicht für Waren.  
Ich bin es müde, Werbung zu machen.

Aber die Models sind  
eine Versuchung.

Kein Zweifel. Kein Zweifel.

**Modemacher:**

Das war ich, der sie zu  
der machte, die sie ist.

Aber sie dankte es mir  
nicht.  
Das ist sehr verletzend.

Ich habe sie alles gelehrt,  
was sie kann.  
Oh, was habe ich gearbeitet.

Danke.  
Danke.

Ach ja?

**Junger Mann:**

Ja.

Wir waren zusammen in  
der Schule.

Ja.

**Eleganter Mann:**

Ja.

Anthropologisches Untersuchungsmaterial.  
Sie verhält sich wie eine traditionelle Jungfrau  
– rein wie eine traditionelle Jungfrau.  
Da fragt ein Mann sich:  
Was ist Bildung?  
Was ist Klasse?

Kompliment.  
Kompliment.

Ja. Aber kurz.

**Modemacher:**

Ich war nie  
schrecklich gut in der Schule.  
Ich bin besser im Unterrichten  
als im Lernen.  
Sie arbeiten gut bei mir,  
diese Mädchen.

Und nun ist sie vollständig  
an der Spitze angelangt.  
An der Spitze.  
An der Spitze.

Und du hast Nutzen davon.  
Ich aber bekomme keinen  
Dank.

„Das waren meine Kleider  
die einschlugen“<sup>6</sup>,  
sagte sie.

**Junger Mann:**

Ja.

an der Spitze angelangt.  
An der Spitze.  
An der Spitze.

Beabsichtigt die Alte nicht  
zu kommen?  
Sie darf uns nicht  
warten lassen,  
nur weil sie all diese  
Kleidergeschäfte hat.

**Eleganter Mann:**

Er fiel durch und hörte auf.  
Ich fuhr fort.  
Das ist das Leben.

Ja. Kompliment.  
Kompliment.

Sie ist vollständig an der Spitze angelangt.  
An der Spitze.  
An der Spitze.

---

<sup>6</sup> *Einschlagen* im Sinne von *Erfolg haben*.

**Modemacher:**

Ha, ha,ha!  
Kleider!  
Doch nichts außer diesen!

Es ist langweilig  
zu warten.  
Es ist langweilig  
zu warten  
auf die Frauen.  
Es ist zum Teufel  
langweilig zu warten  
auf die Frauen.

Kleider, sagte diese Frau!  
Aber das waren nicht die Kleider,  
sondern sie.<sup>7</sup>

Ja, er ist ein echter Schürzenjäger.

**Junger Mann:**

Ha, ha,ha!

Es ist langweilig  
zu warten.  
Es ist langweilig  
zu warten  
auf die Frauen.  
Es ist zum Teufel  
langweilig zu warten  
auf die Frauen.

Überhaupt ist sie am schönsten  
ohne Kleider.  
Ganz nackt.  
Sobald ich damit fertig bin,  
ihr alle Kleider  
vom Leib zu reißen.

Es ist nicht schwierig für mich,  
mich schönen Mädchen ohne Kleidern zu nähern.  
Sie wollen es am liebsten

**Eleganter Mann:**

Ha, ha,ha!

Kleider!  
Es ist langweilig  
zu warten.  
Es ist langweilig  
zu warten  
auf die Frauen.  
Es ist zum Teufel  
langweilig zu warten  
auf die Frauen.

Sie trug die Kleider mit seltener  
Würde.

Er ist ein echter Schürzenjäger.

---

<sup>7</sup> Gemeint ist hier das Mädchen.

**Modemacher:**

Er ist so reizend und  
charmant.  
Er ist mein  
besten Freund.

Sie sind wie junge Pferde.  
Glauben sich schöner.  
Schöne Mädchen sind  
oft schrecklich dumm.

Nach Persien?  
Warum?

Auch meine Geschäfte  
gehen gut.

Die Geschäfte wachsen mit  
jedem Tag.

**Junger Mann:**

ohne Kleider.  
Aber ein hässliches Mädchen will  
lieber mit vielen Kleidern sein.

Nur etwas hart gegen sie sein.  
Sie an den Haaren herunter ziehen.  
Sie schlagen und sie zu  
keiner Frechheit kommen lassen.

**Eleganter Mann:**

Es dauert nicht lange, bis er sie  
bezaubert hat.  
Er ist ein guter  
Freund von mir.

Man muss wissen, was man zu tun hat.  
Lass sie weinen.  
Sie sind dumm.

Ich bin bereit, sie zu mir nach  
Persien einzuladen.

Es ist gut, Gesellschaft zu haben  
auf einer Geschäftsreise.  
Die Geschäfte brauchen im Durchschnitt  
nicht groß zu sein. Mir genügen alle  
kleinen Geschäfte.  
Froh will ich mich  
ausschließlich der Kultur widmen.  
Aber mein Besitz fesselt mich.  
Das Unternehmen geht nicht

**Modemacher:**

Ich sehe selbst  
nach allem.  
Vertraue keinem.  
Das Geld strömt herein.

Sie ist schöner  
als alle anderen.  
Angebote strömen herein.  
Ich habe nichts, um der  
Nachfrage zu begegnen.

Sie ist an der Spitze.

Sie ist an der Spitze.

Die Bewegungen  
sind so weich.  
Ich unterrichte sie.  
Alles was sie kann,  
habe ich ihr beigebracht.

Sie ist an der Spitze.

**Junger Mann:**

Das ist nur so, weil du  
immer genug davon gehabt  
hast.

Sie ist an der Spitze.  
Sie gibt mir viel.  
Sie ist an der Spitze.  
Sie gibt mir viel.  
Sie ist an der Spitze.  
Sie gibt mir.  
Sie ist an der Spitze.  
Sie gibt mir.  
Sie ist an der Spitze.  
Sie gibt mir.  
Sie ist an der Spitze.

An der Spitze.  
An der Spitze.  
An der Spitze.  
An der Spitze.

Sie ist an der Spitze.

Sie ist teuflisch gut im  
Bett, das sage ich euch.

**Eleganter Mann:**

von selbst.

Das ganze Gerede  
über Geld ist Gift  
in meinen Knochen.

So erhob sie sich aus dem Nichts,  
so wie Aschenputtel.  
Das Leben  
Ist ein Märchen.

Es gibt Prinzessinnen  
in elenden Hütten.  
Sie unterscheidet sich von dem Gesindel  
auf dem Thron.

Kompliment.  
Prächtig.  
Vornehm.

Sie ist an der Spitze.

**Modemacher:**

Sie erinnert an primitive Volksstämme,  
die Freude daran fanden, Kriegsgefangene zu nehmen.  
Meine neueste Idee ist:

Trommelmädchen.  
Das Mädchen mit der Trommel  
gewinnt die Welt mit Glanz.  
Aber diese Trommel ist nur für das Auge.  
Dies ist Seide – kein Leder.

Sie ist schweigsam – wie ein Grab.

Ha, ha, ha, ha!

Dazu braucht man keine  
Fantasie, sage ich.  
Sie ist wie ungeformter Ton.

**Junger Mann:**

Ha, ha, ha, ha!

**Eleganter Mann:**

Ha, ha, ha, ha!

**Modemacher:**

Sie spielt mit einem.  
Sie kann alles.  
Aber man muss  
alles für sie machen.

Es ist langweilig  
zu warten.  
Langweilig.  
Langweilig.

**Junger Mann:**

Ja, man muss  
alles für sie machen.  
Kann diese Frau  
nicht endlich kommen.

Es ist langweilig  
zu warten.  
Langweilig.  
Langweilig.

Ja, es ist todlangweilig  
auf eine Frau zu warten.

**Eleganter Mann:**

Es ist langweilig  
zu warten.  
Langweilig.  
Langweilig.

**Frau:**

Was ist unerträglich?  
Du bist unerträglich!  
Ihr seid alle unerträglich!  
Ich komme, wenn es mir passt.  
Du kannst warten, ihr könnt alle warten.  
Die Ungeduld ist ein ermüdendes Laster.  
*(zum jungen Mann)*  
Du musst nie auf jemanden warten.  
Ja, du bist frech, verwöhnt, gemein,  
unerträglich, verdorben,  
aber du bist süß.

**Modemacher:**

**Junger Mann:**

**Eleganter Mann:**

**Frau:**

Sie ist an der Spitze angelangt.

Hi.

Innigst einig.

Nein, guten Tag!

Hallo, teure Frau.  
Ja, ihm verzeiht man  
alles.

Hallo.

Nun kommt sie bald,  
meine kleine Prinzessin.

Kleider.

An der Spitze.

An der Spitze.

Schöne Leute haben  
einen guten Geschmack.

Ja, an der Spitze.  
Allen gefallen  
meine Kleider.

**Modemacher:**

Immer Kleider!

**Junger Mann:**

**Eleganter Mann:**

**Frau:**

Allen gefallen  
meine Kleider.

Wählen das Beste.

Anthropologisches  
Forschungsmaterial:  
was für einen Wert hat sie,  
der sie erhöht  
über andere Mädchen.  
Ich glaube, es ist,  
wie vornehm sie ist,  
erhaben über das Volk.

Danke, mein Herr.  
Allen gefallen  
meine Kleider.  
Nun kommt sie schnell,  
meine kleine Prinzessin.

**DER FENSTERPUTZER WIRFT DEN BRIEF INS ZIMMER**

Gott, was war das?

Ist es der da?

„An meine  
Traumprinzessin.“

Ist das der Fensterputzer?

Ist das von den Alten?

**Modemacher:**

Welche Freude für dich,  
einen solch flotten  
Liebhaber zu haben.

Für sie?

**Junger Mann:**

Dieser alte Kerl?

**Eleganter Mann:**

Für sie?

**Frau:**

Ach, das ist nicht für mich.  
Ich bin keine  
„Traumprinzessin“.  
Das ist für **sie**.

Ja. Er schreibt ihr jeden Tag  
glühende Liebesbriefe.  
„Meine Schöne.  
Du bist mir wunderlieb.“  
Schrecklicher Vers.

**Alter Mann vom Tonband:**

Dein Haar ist wie ein Weizenfeld,  
die Nase wie eine Feige,  
die Wangen wie Sahnebällchen,  
die Zähne wie ein Band Perlen,  
die Zunge wie ein Zauberfisch,

die Lippen wie Wildfleisch,  
der Hals wie der eines Schneehuhns,

„Dein Haar ist wie ein Weizenfeld,  
die Nase wie eine Feige,  
die Wangen wie Sahnebällchen,  
die Zähne wie ein Band Perlen,  
die Zunge wie ein Zauberfisch.  
Was für ein Blödsinn!

Die Lippen wie Wildfleisch,  
der Hals wie der eines Schneehuhns,

**Modemacher:**

Du meine Güte!  
Alter Wüstling.

**Alter Mann vom Tonband:**

die Brust wie Zuckerbirnen,  
ovale und starke Hüften,  
der Schoß wie ein Methorn.

**Modemacher:**

Nichts?

Ha, ha, ha, ha!

Ist sie nicht ein Traum?

Du erlaubst.

**Junger Mann:**

Er ist hart.  
Der alte Kerl.

**Junger Mann:**

Und was sagt sie  
dazu?

Nichts?

Ha, ha, ha, ha!

Hallo.

**Eleganter Mann:**

Er ist verrückt.  
Der alte Flegel.

**Eleganter Mann:**

Nichts?

Ha, ha, ha, ha!

Kompliment. Kompliment.

Du erlaubst.

**Frau:**

die Brust wie Zuckerbirnen,  
ovale und starke Hüften,  
der Schoß wie ein Methorn.

Ja, solche Verse schickt er  
jeden Tag.  
Dieser Flegel!

Nichts.

Nein. Sie sieht die Briefe nie.  
Ich werfe sie weg.

Ha, ha, ha, ha!

Hallo, mein Schatz.

Ich werde.

#### **AUFTRITT MÄDCHEN**

**Modemacher:**

Das war ich, der sie gefunden hat.  
Ich habe ihr alles beigebracht.

**Junger Mann:**

**Eleganter Mann:**

Ich fand gleich, dass sie  
die Beste der Mädchen war.

Keiner kann ihr mehr bieten  
als ich.  
Denkt daran.  
Schöne Säle, Goldmöbel  
und Einladungen  
bei denen, die herrschen.  
Denkt daran.  
Ich bin erhaben über  
alltägliche Bräuche.

**Frau:**

Nichts ist besser als die Jugend.  
Alles besiegt sie mit einem Lächeln auf  
den Lippen.  
Nichts widersteht der Zauberkraft der Jugend.  
Wer weiß das besser als eine Frau?  
Frauen denken das beste über Frauen.  
Ja, die Jugend ist allem überlegen.  
Nichts verkauft sich besser als Jugend.  
Jugend verkauft sich.  
Jugend verkauft sich.

Ich fand sie vor Jahren,  
meine Trophäe.

**Modemacher:**

**Junger Mann:**

Hier ist ein Brief an dich.  
„Königin meiner Träume.“

Wer brachte dem Fensterputzer  
bei, solche Worte  
zu gebrauchen?

„Gestern als du erschienst,  
schnappte der Wind nach Luft,  
und die Sonne schlug  
Purzelbäume auf der Scheibe.“

**Eleganter Mann:**

Auf meiner Jacht  
kann man immer eine hinzufügen,  
immer noch eine oder zwei  
mit an Bord nehmen.  
Denkt daran.

**Alter Mann vom Tonband:**

Königin meiner Träume.

Gestern als du erschienst,  
schnappte der Wind nach Luft,  
und die Sonne schlug  
Purzelbäume auf der Scheibe.“

**Modemacher:**

Ha, ha, ha, ha!

Fürchterlich ist er, dieser  
schäbige Brief.

Berühren!  
So ein Alter.  
Das ist unnatürlich.  
Ja, unnatürlich, sage ich.

**Junger Mann:**

Ha, ha, ha, ha!

Heute Morgen  
erhob sich ein neuer Tag,  
über den du herrschst.

Erfülle mir nur  
eine kleine Bitte.

Erlaube mir, dich einen  
Augenblick zu berühren.

Zur Hölle mit dem alten Kerl.

Dieser Idiot.

**Eleganter Mann:**

Er schreibt Scheis  
mit einem s!<sup>8</sup>

Ha, ha, ha, ha!

Das ist unmögliche  
Kritzelei.

Nun wird er  
immer aufdringlicher.  
So ein alter Flegel.  
Das ist eine Frechheit.

**Frau:**

Ha, ha, ha, ha!

**Alter Mann vom Tonband:**

Heute Morgen erhob sich ein neuer Tag  
über dem du herrschst.

Erfülle mir nur  
eine kleine Bitte.

Erlaube mir, dich einen  
Augenblick zu berühren.

**Frau:**

Was für ein Kavalier!<sup>9</sup>

Dieser alte Kerl.  
Das ist lächerlich.

---

<sup>8</sup> Eigentlich nicht wirklich zu übersetzen. Die machen sich lustig über seine Rechtschreibung. Ich habe einfach ein Beispiel aus dem Deutschengenommen, was inhaltlich passt. Das Problem hier: *kollskit* heißt eigentlich *Purzelbaum* – hat in diesem Zusammenhang also nichts mit *skit* „Scheiße“ zu tun.

<sup>9</sup> Der *Kavalier* kann hier nur ironisch gemeint sein.

**Modemacher:**

Ich denke, nicht nur die Wange!

... ein fußloser Tänzer.

**Junger Mann:**

Man sollte ihn verprügeln.

...eine mittellose Vogelscheuche.

Seine Kragenweite ist eher eine 70-jährige Putzfrau.

**Eleganter Mann:**

Idiot. Wirrkopf.  
„Wahrer Traum!“

Damit er weiß, wo sein Platz ist.

... ein Trunkenbold.<sup>10</sup>

Er begreift wohl nicht, wer er ist.  
Er braucht eine gründliche Strafe,  
so dass er keinen mehr stört außer Seinesgleichen.  
Ruderboote fahren nicht auf offenem Meer.

Ja, das wäre passend für ihn.

**Alter Mann vom Tonband:**

Dir die Wange streicheln, schöne Wange, dann weiß ich, ob du ein wahrer Traum bist.

**Frau:**

Er hat ähnlich große Chancen wie ...

... ein alter Fensterputzer.

Besser, sich einen Mantel nach dem Wachsen zuzuschneiden.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Nicht ganz zu übersetzen: *ættlaus* heißt eigentlich „ohne Familie“ – für den ganzen Ausdruck *ættlaus róni* gibt's im Deutschen keine Entsprechung, ich habe verkürzt.

<sup>11</sup> Habe keine deutsche Redewendung dafür gefunden, aber ich denke, man versteht so am besten, was gemeint ist

**Modemann**

Ich habe eine gute Idee,  
um ihn zu erschrecken,  
diesen alten Dummkopf,  
diesem geschmacklosen Unfug  
ein Ende zu machen.

Ha, ha, ha, ha!

**Junger Mann:**

Ha, ha, ha, ha!

**Eleganter Mann:**

Ha, ha, ha, ha!

Höre, du,  
der sich draußen vor dem Fenster aufhält.  
Ein Märchen ist das Leben,  
undeutlich die Grenze zwischen Träumen  
und Wachen.  
Dein Brief hat zum Erfolg geführt,  
deine Bitte ließ einen Keim in der  
barmherzigen Brust sprießen.  
Löse nun ein leichtes Rätsel.  
Es soll für dich sein wie ein Spiel.  
Aber deinen Lohn bekommst du nur unter einer Bedingung,  
denn die Königstochter ist nicht umsonst.

**Frau:**

Ha, ha, ha, ha!

**Mädchen:**

Hier ist die Trommel.  
Ich werfe sie dir zu.

Schlage die Trommel.  
Wenn dein Trommelschall bis hierher trägt,

soll sich dein Wunsch erfüllen.

Und du darfst ... mich streicheln.

Nimm jetzt!

**Männer und Frau:**

Hier ist die Trommel.

Schlage die Trommel.

soll sich dein Wunsch erfüllen.

Und du darfst die Königin deiner Träume streicheln.

**Alter Mann:**

Träume ich? Wache ich?

O guter Gott!

Ist das wirklich wahr?

Ja! Die gute Fee war barmherzig zu mir.

Nun bin ich der allerglücklichste Mann.

**Alter Mann:**

Nein. Nein. Vorsichtig. Vorsichtig.  
Die Hoffnung ist der Feind des Glücklosen.  
Hoffnungslosigkeit ist mein einziger Schutz.  
Wunder gibt es nicht länger.  
Der alte, unglückliche Mann bekommt kein Glück auf dem Silbertablett.

Ja. Es geschehen Wunder.  
Ja. Es geschehen noch Wunder.  
Und du bist dort, meine Liebe,  
wunderbar nah.  
Sogar all die Jahre –  
die Jahre werden zu nichts,  
der Augenblick ist alles.  
Und bald ruhst du in meinem Arm, meine Liebe.

Diese Trommel ist ein Zeichen meines Glücks.  
Auf ihr soll ich schlagen  
meiner Liebe Schläge.  
So höre, so höre,  
so töne ich zu dir,  
zu dir...

...zu dir, zu dir...

**Alter Mann:**

Nein. Nein!

Teufel! Teufel!

Giftige Teufel!

Und du...du...du

auch du!

Nein! Nein! Nein!

Ihr habt mich zum Narren gehalten.

Zum Narren.

Alles ist zu Ende.

Nun stehe ich, ein nackter Narr, an des Todes Tür.

Hinter mir Schande,

vor mir ewige Qual.

Aber das Unglück verfolge euch.

Dieses Unglück soll sich vergrößern durch die Macht des Todes.

Von der anderen Seite werde ich Schläge senden, die schmerzen.

Komm Abend, komm Tod,

meine Schande mit Blut wegzuwaschen.

**Alter Mann:**

Früher wurde mir gesagt,  
dass die Nacht den Kummer beruhigt  
und langer Schlaf alles verhüllt  
mit gnadenwarmer Kleidung,  
die ewigen Schutz gewährt

War das auch eine Täuschung?  
Ist da nirgends Schutz?  
Niemand?  
Nirgends?

Ja – gewiss wird der Vorhang gehoben.  
Der Riegel aufgeschlossen.  
Dunkelheit und Licht sind eins.

Aber wie finde ich den Hafen?  
Wo versiegt mein Atem?  
Und wo hört mein Verlangen auf?  
Wo?  
Wo?

Was treibt mich nach vorne  
im Wettstreit mit dem schnelleren Fuß des Regenbogens?  
Gibt es Gipfel hinter den Gipfeln?  
Auch hier?  
Auch jetzt?

**Alter Mann:**

Ist die Tiefe bodenlos?

Unbekannte Macht, die alle bezwingt,  
gib mir Frieden.  
Gib mir Frieden.

Meine ahnungslos verblendeten Augen  
vergoldeten dich und schmückten dich mit Engelsflügeln,  
statteten dich aus mit Unschuld und Reinheit.  
Doch nun ist alles anders.  
Ich erwachte vom Traum meines Lebens  
und die Wirklichkeit des Todes wurde offenbar.  
Aber komm. Komm, um mich noch einmal zu treffen.

Du bist gekommen.  
Du konntest nicht anders als zu kommen  
aus dem Leben – hierher – zu mir.

Du kamst nicht, weil ich dich rief.  
Du kamst, weil du kommen wolltest.

Ja, meine Schöne,  
aber ich liebe dich doch  
– heiß.  
Ja, heiß,  
weil meine Liebe gehärtet ist im Feuer des Todes.

**Mädchen:**

Nun weißt du alles.  
Du musst alles wissen.  
Weswegen riefst du mich hierher?

Ich wollte wissen, ob du mich immer noch liebst.  
Nein.  
Keiner kann mich lieben – das wissen alle.  
Alle. Alle.

Nein.  
Das war eine andere Liebe.  
Du liebtest eine andere  
– nicht mich.  
Du glaubst, ich wäre eine andere.  
Und für sie liebest du dein Leben.

**Alter Mann:**

Ich ließ mein Leben nicht aus Liebe.  
Ich ließ mein Leben aus Eitelkeit.  
Und die Eitelkeit starb.  
Die Liebe starb nicht.

Doch.  
Dich. Dich. Dich.

Meine wunderschöne Liebe,

nicht du lenktest deine Fahrt  
über Irrwege.  
Du warst ein Spielzeug.

**Mädchen:**

Alter Mann,  
deine Liebe war nur eine Täuschung.  
Du liebtest die, die du dachtest, die ich sei  
– nicht mich.

Nein.  
Nur die Liebe ist wahr,  
die die Seele liebt.  
Meine Seele liebt niemanden.  
Seele?  
Bei mir zu Hause spricht man nicht über die Seele.

Du irrst dich.  
Ich war bereitwillig.  
Ich betrog die wenigen,  
die zu mir mit ehrlichem Herzen kamen.  
Es war ein Spiel,  
die Seele zu verstecken

**Alter Mann:**

Aber die Liebe überlebt den Tod.  
Es war schmerzhaft, die Augen zu öffnen,  
aber die Enthüllung, glaubst du, brodelt in meinem Gemüt;  
nicht weiß und rein und kalt wie Schnee,  
sondern dunkel und weich und heiß wie die Tiefe des Fleisches.  
Und nun wird keine Waffe meine Liebe zu dir töten,  
denn nicht einmal die Wahrheit konnte sie auslöschen.

**Mädchen:**

So bin ich.

Wunderlich ist das alles, das die Liebe antreibt  
und mich zieht hin zu deinem Treffen.  
Das zündet den Funken in der Dunkelheit  
und zaubert Knospensprossen aus verwelkten Zweigen.  
Nun verlange ich keine Hitze, sondern  
deinen Trommelschlag zu hören.  
Ich verlange deinen Trommelschlag zu hören.  
Schlage deine Trommel.  
Kein Musiker ist mir gleich lieb.  
Schlage die Trommel.  
Schlage die Trommel!

Übersetzung: Dr. Annette Hempel

© Mit freundlicher Genehmigung EDITION WILHELM HANSEN HAMBURG für Deutschland, Österreich und die Schweiz

Libretto, isländisch:

Band 1:

Fagra mæ.  
Þú þekkir mig ekki.  
Ég skrifa þér, ókunnur  
maður. Ég sé þig, en  
þú sérð mig aldrei.  
Þannig verður það með  
þig og mig.  
Þú ert draumur minn.  
Í vöku ertu órafjarri,  
en í draumi förunautur.

Enginn sér andlit þitt nema ég.  
Því aðeins ég skil bros þitt.  
Aðeins ég sé hjarta þitt.  
Ég á þig einn.

**Gamli maðurinn af tónbandi:**

Band 2:

Augna þinna bláa blik  
fyllir sál mína birtu.  
Hvar finnst annað slíkt  
tindrandi tvístirni?  
Hvar? Hvar?

Band 3:

Bjartari ertu en morgunsólin,  
fínlegri en fjóla, sett daggartárum,  
voldugri en úthafsaldan.  
Himmin, jörð og haf  
hitta fyrir ofjarl sinn.  
Ég fell á kné í auðmýkt,  
ástin mín,  
ástin mín,  
ástin mín.  
Líf mitt  
þú  
þú  
þú  
þú

**Gamli maðurinn af tónbandi:**

Hár þitt er hveitiakur,  
ennið gullaldin,  
nefið fíkja,  
kinnarnar rjómaþollur,  
tennurnar perluband,  
tungan töfrafiskur,  
varirnar villibráð,  
hálsinn rjúpustrjúpi,  
brjóstin sykurperur,  
ávali mjaðmanna áfengur,  
skautið mjaðarhorn.

Ó, ljúfa draumfæða,  
sem dekrar við hugartungu.

Í þínum heimi er ég ekki til.

**Stúlkan:**

Ég sat í draumi á skógargrein,  
á söng í fuglum hlýddi,  
og fyrir hjartans huldusvein  
ég hár mitt blómum skryddi.

**Gamli maðurinn:**

Í þínum heimi er ég ekki til,  
ósýnilegur skuggi á köldu gleri.  
En líkt og sólin kyssir dökk af grasi,  
líkt og skýið nærir grund,  
þá munu ætíð hljóma þér  
ástar minnar slög.

### **Gamli maðurinn:**

Sumir vinna erfiðustu verkin síðast,  
en ég treini mér ánægjuna þar til í lokin.  
Við þennan glugga lýkur hverjum vinnudegi.  
Bak við þennan glugga birtist sú sem hjarta mitt þráir.

Auðvitað þyrfti ekki að þvo gluggana á hverjum degi.  
Mundi nægja að strjúka af rúðunum tvisvar í viku.  
En örlögin draga mig hingað dag hvern,  
afi sem er sterkara en ég.  
Ég fægi glerin uns hún kemur,  
hún kveikti eld í kulnuðum líkama mínum.  
Ég þvæ og þvæ, fægi og fægi,  
þar til sá veggur sem skilur mig frá veröld hennar,  
verður ósýnilegur.  
Ég gleymi honum.

Þar til ég snerti þetta kalda efni með fingurgómunum.  
Ó, hvað ég þekki þennan kulda  
og hörkuna og ósveigjanleikann.  
Þú sérð í gegn  
og þú sérð spegilmynd sjálfs þins roðaða geislum kvöldsólarinnar,  
en geristu of nærgöngull brotnar allt í þúsund mola  
– og myndin hrynur líka.

Nei. Betra að fara með gát við gleið.  
Hver ætti að vita það betur en ég.

Ást mín er draumur.  
Ég ætlast ekki til neins.  
Aðeins að þurfa ekki að vakna,  
því veröldin er grimm í grárrí dagskímmuni.  
Er þessum draumi lýkur, dey ég.

**Gamli maðurinn:**

Mér var farið að förlast verkið,  
höndin orðin lúin og kreppt um tuskuna,  
næmleikinn að hverfa, sjónin dofnuð.  
En nú gljafir allt aftur,  
stirnir á hverja rúðu.  
Ástin hefur opnað augu mín á ný,  
svo ég ræðst á hvern fitublett af fíðonskrafti,  
sem ég hélt mér væri horfinn.

Nú sjáið þið betur út, telpur mínar.  
Þið berið klæðin ljómandi vel  
mittismjóar og grannar á lendarnar.

En ein af ykkur ber.  
Já. Hún.

Fjaðurmögnuð flýgur hún yfir gólfín.  
Já. Varla tyllir niður tá.  
**Ykkar** bros er stöðugt. Alltaf eins.  
En **hennar** bros er leiftur sem tendrar líf í dauðri sál.

Allt vildi ég eignast sem auglýsir hún.  
Bara ég hefði meira fé.  
Hvernig sem ég nudda þessum klút við rúðu daginn út og inn,  
þá verður aldrei neitt afgang.

En ást mín kostar ekki neitt.  
Draumur eru ókeypis.  
Í vöku er ástin dýru verði keypt.  
**Minn** draumur krefst einskis – kostar ekkert.

### **Gamli maðurinn:**

Í nöprum vetrarnæðingi  
ég nuddaði rúðurnar loppinn.  
Ég gætti þess að horfa ekki inni hlýjuna.  
Það gerir lífið bara þungbærara.

En skyndilega birti þarna inni.  
Hún stóð þar þessi mynd sem aldrei síðar víkur mér úr huga.  
Það var sem fegurð hennar brynni björtum loga  
og bjarma sló á allt í kring.

Feginn hefði ég viljað biða bana á þeirri stundu,  
verða að steini og vakna aldrei framar.  
En gömlum, fátækum manni verður ekki alltaf að ósk sinni.

Í stað þess hripa ég fáeinar línur á blað á hverjum degi  
og sendi henni. Það er allt og sumt.  
Það er ástin sem stýrir þenna mínum.  
Sjálfur kann ég ekki að haga orðum.  
En orðin koma sjálf og kalla á þig,  
tilbiðja þig, þig, þig.

”Drottning drauma minna.  
Í gær, þegar þú birtist, tók vindurinn andköf  
og sólin steypiti sér kollskít af gleði.  
Í morgun reis enn einn dagur sem þú drottinnar yfir.”

Nei. Nei.

Jú.  
“Veittu mér aðeins eina, litla bón.  
Lof mér snerta þig eitt andartak,  
strjúka þér um vangann – fagra vangann.

**Gamli maðurinn:**

Svo ég viti hvort þú ert raunverulegur draumur.  
Aðeins þetta – og svo aldrei neitt – framar.”

Ég fægi glerin uns hún kemur,  
hún sem kveikt hefur eld í kulnuðum líkama mínum.  
Ég þvæ og þvæ, fægi og fægi,  
þar til sá veggur sem skilur mig frá veröld hennar,  
verður ósýnilegur.

**Tískumaður:**

Það er alltaf svo  
gasalega huggulegt,  
að koma hingað.  
Mér gekk svo vel í dag.

En ég er leiður.

Ég er orðinn leiður  
á að vera besti tísku-  
sýningastjóri á landinu.

Ég skapa tískuna.  
Allt er þetta mitt  
verk.

Ég er orðinn leiður  
á þessu vanþakklæti.  
Samt eiga þær mér allt  
að þakka.

Guð veit hvað hún stóð sig  
vel.  
Hún er alveg draumur,  
þessi elska.

Ég var svo stoltur.  
Hún sló þær allar út.

**Ungur maður:**

Það er aldrei neitt  
til að drekka hér.

Ég gekk í augun á  
stelpunum.  
Fékk varla nokkurn  
frið.  
Ég er orðinn leiður  
á að vera svona vinsæll.  
Það fer í taugarnar á  
mér.  
Ég á allar píurnar.  
En ég er leiður á  
hvernig þær elta mig.

Þær hlaða á mig gjöfum.

Ég hef þær þar sem ég vil.

Hún er komin á toppinn.  
Hún er á toppinn.

**Fínn maður:**

Þetta er snoturt fyrirtæki.  
Þokkalegur smekkur.

Ég gekk á skrifstofuna í morgun.

Gaf bílstjóranum frí.

Ég er orðinn leiður  
á að standa í viðskiptum.

Ég á nokkur fyrirtæki.  
Ég hef ekki áhuga á vörum.  
Ég er leiður á auglýsingum.

En fyrirsæturnar eru  
freistandi.

Ekki vafi. Ekki vafi.

**Tískumaður:**

Það var ég sem gerði hana að því sem hún er.

Ekki var hún að þakka mér.  
Mani getur nú sárnað.

Ég hef kennt henni það sem hún er.  
O, hvað ég hef puðað.

Þakka.  
Þakka.

Núja?

**Ungur maður:**

Já.

Við vorum saman í skóla.

Já.

**Finn maður:**

Já.

Mannfræðilegt rannsóknarefni.  
Hún ber sig einsog hefðarmær – hreint einsog hefðarmær.  
Þá spyr maður sjálfan sig:  
Hvað er menntun?  
Hvað er klassi?

Komplíment.  
Komplíment.

Já. En stutt.

### Tískumaður:

Ég var aldrei  
voða góður í skóla.  
Ég er betri að kenna  
en læra.  
Þær plumma sig hjá mér,  
þessar stelpur.

Og nú er hún algjörlega  
komin á toppinn.  
Á toppinn.  
Á toppinn.

Og þú nýtur góðs af.  
Ekki fæ ég neinar  
þakkir.

„Það voru kjólarnir  
mínir sem slógu í gegn“,  
sagði hún.

### Ungur maður:

Já.

komin á toppinn.  
Á toppinn.  
Á toppinn.

Ætlar kerlingin ekki  
að fara að koma?  
Henni leyfist ekki að  
láta okkur bíða,  
bara af því að hún á  
allar þessar kjólabúðir.

### Finn maður:

Hann féll og hætti.  
Ég hélt áfram.  
Þetta er gangur lífsins.

Já. Kompliment.  
Kompliment.

Hún er algjörlega komin á toppinn.  
Á toppinn.  
Á toppinn.

**Tískumaður:**

Ha, ha, ha!  
Kjólarnir!  
Ekki nema það þó!

Það er leiðinlegt  
að bíða.  
Það er leiðinlegt  
að bíða eftir  
kvenfólki.  
Það er drep andskoti  
leiðinlegt að bíða  
eftir kvenfólki.

Kjólarnir, sagði þessi manneskja!  
En það voru ekki kjólarnir,  
heldur **hún**.

Já, hann er kvennamaður.

**Ungur maður:**

Ha, ha, ha!

Það er leiðinlegt  
að bíða.  
Það er leiðinlegt  
að bíða efti  
kvenfólki.  
Það er drep andskoti  
leiðinlegt að bíða  
eftir kvenfólki.

Samt er hún best  
fatalaus.  
Allsnakin.  
Þegar ég er búinn,  
að tæta utan af henni  
allar spjarirnar.

Það er ekki vandi að ná  
flottum stelpum úr fötunum.  
Þær kunna vel við sig

**Finn maður:**

Ha, ha, ha!

Kjólarnir!  
Það er leiðinlegt  
að bíða.  
Það er leiðinlegt  
að bíða efti  
kvenfólki.  
Það er drep andskoti  
leiðinlegt að bíða  
eftir kvenfólki.

Hún bar kjólana af fágætri  
reisl.

Hann er harður kvennamaður.

**Tískumaður:**

Hann er svo sætur og  
sjarmerandi.  
Hann er besti  
vinur minn.

Þær eru svoddan tryppi.  
Hugsa sárafátt.  
Flottar píur eru  
oftast voða þunnar.

Til Persíu?  
Til hvers?

Viðskiptin ganga líka  
vel hjá mér.

Viðskiptin aukast með  
hverjum deginum.

**Ungur maður:**

fatalausar.  
En ljótar stelpur vilja  
helst vera kappklæddar.

Bara vera nógu harður við þær.  
Snúa þær niður á hárinu.  
Lemja þær og láta þær ekki komast  
upp með neina frekju.

**Fínn maður:**

Hann er ekki lengi að  
sjarmera þær.  
Hann er góður  
vinur minn.

Það þarf að kunna lagið á þeim.  
Láta þær grenja.  
Þær eru heimskar.

Ég er búinn að bjóða honum með  
mér til Persíu.

Það er gott að hafa féлага  
á viðskiptaferðum.  
Viðskipti þurfa að vera stór  
í sniðum. Mer leiðast öll  
smáviðskipti.  
Feginn vildi ég helga mig  
eingöngu menningarmálum.  
En eignirnar hlekkja mig.  
Fyrirtækin ganga ekki af

**Tískumaður:**

Sjálfur sé  
ég um allt.  
Treysti engum.  
Peningarnir streyma inn.

Hún er flottari  
en allar hinar.  
Tilboðinstreyma inn.  
Hef ekki við að  
mæta eftirspurn.

Hún er á toppnum.

Hún er á toppnum.

Hreyfingarnar.  
eru svo mjúkar  
Ég kenndi henni þær.  
Allt sem hún kann,  
hef ég kennt henni.

Hún er á toppnum.

**Ungur maður:**

Það er bara af því að þú  
hefur alltaf átt nóg af  
þeim.

Hún er á toppnum.  
Hún gefur mér margt.  
Hún er á toppnum.  
Hún gefur mér margt.  
Hún er á toppnum.  
Hún gefur mér.  
Hún er á toppnum.  
Hún gefur mér.  
Hún er á toppnum.  
Hún er á toppnum.  
Hún gefur mér.  
Hún er á toppnum.

Á toppnum.  
Á toppnum.  
Á toppnum.  
Á toppnum.

Hún er á toppnum.

Hún er djöfull góð í  
bólínu, get ég sagt ykkur.

**Finn maður:**

sjálfu sér.

Allt tal um  
peninga er eitur  
í mínum beinum.

Svona rís hún uppúr engu,  
einsog Öskubuska.  
Lífið  
er ævintýri.

Það finnst prinsessa  
í aumu koti.  
Hún er skillin frá hyskinu,  
sett í hásetið.

Komplíment.  
Glæsileg.  
Tíguleg.

Hún er á toppnum.

**Tískumaður:**

Hún minnir á frumstæða þjóðflokka,  
sem gaman væri að taka herfangi.  
Nýjasta hugmyndin mín er:

Trommustúlkan.  
Stúlkan með trommuna  
tekur heiminn með trompi.  
En þessi tromma er aðeins fyrir augað.  
Þetta er silki – ekki skinn.

Hún er þögul – einsog gröfin.

Ha, ha, ha, ha!

Það þarf að beita ímyndunar-  
aflinu, segi ég.  
Hún er einsog ómótaður leir.

**Ungur maður:**

Ha, ha, ha, ha!

**Fínn maður:**

Ha, ha, ha, ha!

**Tískumaður:**

Hún leikur í hendi manns.  
Hún getur allt.  
En það þarf  
að gera allt fyrir hana.

Það er leiðinlegt  
að bíða.  
Leiðinlegt.  
Leiðinlegt.

**Ungur maður:**

Já, það þarf  
að gera allt fyrir hana.  
Getur þessi manneskja nú  
ekki farið að koma?

Það er leiðinlegt  
að bíða.  
Leiðinlegt.  
Leiðinlegt.

Það er leiðinlegt  
að bíða eftir kvenfólki.

**Finn maður:**

Það er leiðinlegt  
að bíða.  
Leiðinlegt.  
Leiðinlegt.

**Kona:**

Hvað er óþolandi?  
Þú ert óþolandi!  
Þið erluð allir óþolandi!  
Ég kem þegar mér þoknast.  
Þú getur beðið, þið getið allir beðið.  
Óþolinmæði er leiður löstur.

Þú mátt aldrei vera að bíða eftir neinu.  
Já, þú ert frekur, ofdekraður, leiðinlegur,  
óþolandi, spilltur,  
en þú ert sætur.

**Tískumaður:**

**Ungur maður:**

**Finn maður:**

**Kona:**

Hún er komin á toppinn.

Hæ.

Innilega sammála.

Nei, góðan daginn!

Sælar, kæra frú.  
Já, honum fyrirgefst  
allt.

Halló.

Á toppinn.

Á toppinn.

Nú kemur hún bráðum,  
litla prinsessan mín.

Kjólunum.

Fagurt fólk hefur  
góðan smekk.

Já, á toppinn.  
Allir féllu fyrir  
kjólunum mínum.

**Tískumaður:**

Alltaf kjólunum!

Guð, hvað var þetta?

Er það þessi?

**Ungur maður:**

„Til draumaprinsessunnar minnar.“

Er það gluggapúsarinn?

**Finn maður:**

Velur það besta.

Mannfræðilegt  
rannsóknarefni  
hvaða gildi það er  
sem hefur hana hátt  
yfir aðrar stúlkur.  
Ég held það sé  
hvað hún er tíguleg,  
hafin yfir almúgann.

Er það frá þeim gamla?

**Kona:**

Það féllu allir fyrir  
kjólunum mínum.

Þakka, herra minn.  
Það féllu allir fyrir  
kjólunum mínum.  
Nú kemur hún bráðum,  
litla prinsessan mín.

**Tískumaður:**

Gaman fyrir þig  
að eiga svona flottan  
elskhuga.

Til hennar?

**Gamli maðurinn af tónbandi:**

Hár þitt er hveitiakur,  
nefið fíkja,  
kinnarnar rjómaþollur,  
tennurnar perluband,  
tungan töfraþiskur,

varirnar villibráð,  
hálsinn rjúpuþrjúpi,

**Ungur maður:**

Þessi gamli drjóli?

**Finn maður:**

Til hennar?

**Kona:**

Uss, þetta er ekki til mín.  
Ég er ekki  
„draumaþrinsessan“.  
Það er til **hennar**.

Já. Hann skrifar henni  
eldheit ástarþréf  
á hverjum degi.  
„Fagra mæ.  
Þú ert mér undurkær.“  
Hryllilegt hnoð.

„Hár þitt er hveitiakur,  
nefið fíkja,  
kinnarnar rjómaþollur,  
tennurnar perluband,  
tungan töfraþiskur,  
þvílík della!

varirnar villibráð,  
hálsinn rjúpuþrjúpi,

**Tískumaður:**

Jesús minn!  
Gamall skröggur.

**Gamli maðurinn af tónbandi:**

brjóstin sykurperur,  
ávali mjaðmanna áfengur,  
skautið mjaðarhorn.

**Tískumaður:**

Ekki neitt?

Ha, ha, ha, ha!

Er hún ekki draumur?

Leyfðu mér.

**Ungur maður:**

Hann er kræfur.  
Gamall karl.

**Ungur maður:**

Og hvað segir hún  
við þessu?

Ekki neitt?

Ha, ha, ha, ha!

Hæ.

**Finn maður:**

Hann er óður.  
Gamall dóni.

**Finn maður:**

Ekki neitt?

Ha, ha, ha, ha!

Komplíment. Komplíment.

Leyfðu mér.

**Kona:**

brjóstin sykurperur,  
ávali mjaðmanna áfengur,  
skautið mjaðarhorn.”

Já, svona lagað sendir hann  
á hverjum degi.  
Þessi líka deli!

Ekki neitt.

Nei. Hún sér aldrei bréfin.  
Ég hendi þeim.

Ha, ha, ha, ha!

Halló, gullið mitt.

Ég skal.

**Tískumaður:**

Það var ég sem fann hana.  
Ég hef kennt henni allt.

**Ungur maður:**

**Finn maður:**

Ég fann það strax  
hún bar af öðrum stúlkum.

Enginn getur boðið  
betur en ég.  
Hugleiddu það.  
Glæsta sali, gullmublur  
og gestaboð  
hjá þeim sem stjórna.  
Hugleiddu það.  
Ég er hafinn yfir  
hversdagslegar venjur.

**Kona:**

Ekkert er betra en æskan.  
Allt sigrar hún með bros á vör.  
Enginn stenst æskunnar  
töframátt.  
Hver veit það betur en kona?  
Kona þekkir konu best.  
Já, æskan tekur öllu fram.  
Ekkert selst betur en æskan.  
Æskan selst.  
Æskan selst.

Ég fann hana fyrir ári,  
verðlaunagripinn minn.

**Tískumaður:**

**Ungur maður:**

**Finn maður:**

Hér er bréf til þín.  
„Drottning drauma minna.“

Hvar lærir glugga-  
pússari að taka  
svona til orða?

„Í gær, þegar þú birtist,  
tók vindurinn andköf

og sólin steypti sér  
kollskít af gleði.“

Á minni snekkju  
má alltaf bæta við,  
og kippa um borð einni  
eða einum, eða tveim.  
Hugleiddu það.

**Gamli maðurinn af tónbandi:**

Drottning drauma minna.

Í gær, þegar þú birtist,  
tók vindurinn andköf

og sólin steypti sér  
kollskít af gleði.“

**Tískumaður:**

Ha, ha, ha, ha!

Gasalega er þetta  
púkalegt bréfsefni.

Snerta!  
Svona gamall.  
Þetta er ónáttúra.  
Já, ónáttúra, segi ég.

**Ungur maður:**

Ha, ha, ha, ha!

„Í morgun  
reis enn einn dagur  
sem þú drottinn yfir.“

Veittu mér aðeins  
eina, litla bón.

Lof mér að snerta þig  
eitt andartak.”

Helvítis karlinn!

Þetta er fífl.

**Finn maður:**

Hann skrifar skít  
með yfsiloni!

Ha, ha, ha, ha!

Þetta er ömurlegt  
hrafnaspark.

Nú færir hann sig  
uppá skaftið.  
Gamall dóni!  
Þetta er frekja.

**Kona:**

Ha, ha, ha, ha!

**Gamli maðurinn af tónbandi:**

Í morgun reis enn einn dagur  
sem þú drottinn yfir.

Veittu mér aðeins eina,  
litla bón.

Lof mér snerta þig  
eitt andartak.

**Kona:**

Hvílíkur kavalér!

Þessi gamli karl.  
Þetta er hlægilegt.

**Tískumaður:**

Sá held ég meini vangann!

...fótalaus dansari.

**Ungur maður:**

Hann þarf að fá ráðningu.

...peningalaus herfa.

Hans númer er  
sjötug skúrikerling.

**Finn maður:**

Ruglukálfur. Moðhaus.  
„Raunverulegur draumur!“

Svo hann skilji stöðu sína.

...ættlaus róni.

Hann villir á sér heimildir.  
Þyrfti að fá rækilega  
fyrir ferðina,  
svo hann ónáði ekki framar  
aðra en sína líka.  
Árabátar róa ekki  
á djúpmið.

Já, þá hæfði kjaftri skel.

**Gamli maðurinn af tónbandi:**

Strjúka þér um vangann,  
fagra vangann,  
svo ég viti hvort þú ert  
raunverulegur draumur.

**Kona:**

Hann hefur álíka mikla  
möguleika og...

...gamall gluggapússari.

Betra að sníða sér stakk  
eftir vexti.

**Tískumaður:**

Mér kemur heillaráð  
í hug að hrekkja,  
þennan gamla bjána,  
binda enda  
á smekklausa óhæfu.

Ha, ha, ha, ha!

**Ungur maður:**

Ha, ha, ha, ha!

**Finn maður:**

Hlusta þú  
sem heldur þig fyrir utan gluggann.  
Ævintýri er lífið,  
óglögg mörkin milli draums  
og vöku.  
Bréfið þitt hefur borið ávöxt  
bón þín skotið öngum í  
miskunnsömu brjósti.  
Leystu nú létta þraut.  
Hún ætti að veitast þér leikur.  
En umbun þín er háð þeim kosti,  
því konungsdóttir fæst ei ókeypis.

**Kona:**

Ha, ha, ha, ha!

**Stúlkan:**

Hér er tromma.  
Ég kasta henni út til þín.

Sláðu trommuna.  
Ef trommuslög þín berast hingað inn,

skal ósk þín uppfyllt.

Og þú mátt snerta ...mig.

Taktu nú við!

**Mennirnir og konan:**

Hér er tromma.

Sláðu trommuna.

skal ósk þín uppfyllt.

Og þú mátt snerta drottningu drauma þinna.

**Gamli maðurinn:**

Dreymir mig? Vaki ég?

Ó, guð minn góður!

Getur þetta verið raunveruleiki?

Jú! Þísin góða hefur bænheyrt mig.

Og ég er hamingjusamastur allra manna.

**Gamli maðurinn:**

Nei. Nei. Varlega. Varlega.  
Vonin er óvinur hins gæfulausa.  
Vonarleysið er mitt eina skjól.  
Kraftaverk gerast ekki lengur.  
Gamall, ólánsamur maður fær ekki hamingjuna á silfurfati.

Jú. Það gerast kraftaverk.  
Jú. Það gerast ennþá kraftaverk.  
Og þú ert þarna, ástin mín,  
yndislega nærri.  
Meira að segja árin öll  
– árin verða að engu,  
augnablikið allt.  
Og brátt hvílir þú í faðmi mínum, ástin mín.

Þessi tromma er tákni gæfu minnar.  
Á hana skal ég klappa  
ástar minnar slög.  
Svo heyrist, svo heyrist,  
svo hljómi til þín,  
til þín...

... til þín, til þín...

**Gamli maðurinn:**

Nei. Nei!

Djöflar! Djöflar!

Eitruðu djöflar!

Og þú... þú... þú...

líka þú!

Nei! Nei! Nei!

Þið höfðuð mig að fífl.

Að fífl.

Öllu er lokið.

Nú stend ég nakið fífl við dauðans dyr.

Að baki smán,

í vændum eilíf kvöl.

En bölvun fylgi ykkur.

Magnast í mætti dauðans skal bölvun sú.

Að handan mun ég senda högg sem bíta.

Kom kvöl, kom dauði,

burtu bvoðu mína smán með blóði.

### **Gamli maðurinn:**

Forðum var mér kennt  
að nóttin sefi sorgir  
og langur svefninn sveipi allt  
miskunnarhlýrri vorðar voð  
sem veitir eilíft skjól.

Var það líka blekking?  
Er þá hvergi skjól?  
Aldrei?  
Hvergi?

Jú – víst er lyft hulunni.  
Gáttir upp loknar.  
Ljós og myrkur eru eitt.

En hvar næ ég höfn?  
Hvar þrýtur móður minn?  
Og hvar dvínar þrá mín?  
Hvar?  
Hvar?

Hvað rekur mig áfram  
í kapp við regnbogans fráa fót?  
Er tindur bakvið tindana?  
Einnig hér?  
Einnig nú?

**Gamli maðurinn:**

Er djúpið botnlaust?

Ókunni máttur sem allt knýrð,  
gef mér frið.  
Gef mér frið.

Grunlaus glýja augna minna  
gylti þig og prýddi englavængjum,  
gæddi þig sakleysi og hreinleik.  
En nú er allt öðruvísi.  
Ég vaknaði af draumi lífsins  
og veruleiki dauðans blasti við.  
En komdu. Komdu samt á minn fund.

Þú ert komin.  
Þú gast ekki annað en komið  
úr lífinn – hingað – til mín.

Þú komst ekki af því að ég kallaði á þig.  
Þú komst af því að þú vildir koma.

Jú, mín fagra,  
ég ann þér enn  
– heitt.  
Já heitt,  
því ást mín er hert í eldi dauðans.

**Stúlkan:**

Nú veist þú allt.  
Þú hlýtur að vita allt.  
Hvers vegna kallaðirðu mig hingað?

Ég vildi vita hvort þú elskaðir mig enn.  
Nei.  
Enginn getur elskað mig – sem veit allt.  
Allt. Allt.

Nei.  
Það var önnur ást.  
Þú elskaðir aðra  
– ekki mig.  
Þú hélst ég væri önnur.  
Og fyrir hana léstu líf þitt.

**Gamli maðurinn:**

Ég lét ekki lífið af ást.  
Ég lét lífið af hégóma.  
Og hégóminn dó.  
Ástin dó ekki.

Jú.  
Þig. Þig. Þig.

Ástin mín undurfagra,

þú stýrðir ekki þinni ferð  
um refilstigu.  
Þú varst leiksoppur.

**Stúlkan:**

Gamli maður  
ást þín var aðeins blekking.  
Þú elskaðir þá sem þú hélst ég væri  
– ekki mig.

Nei.  
Aðeins sú ást er sönn  
sem elskar sálina.  
Mína sál elskar enginn.  
Sál?  
Í mínum heimi spyr enginn um sál.

Þér skjátlast þér.  
Ég var fús.  
Ég sveik þá fáu  
sem báru til mín heilan hug.  
Það var leikur  
til að fela sálina

**Gamli maðurinn:**

En ástin lifir dauðann af.  
Það var sárt að opna augun  
en afhjúpuð hélst þú velli í huga mínum  
– ekki hvít og hrein og köld sem mjöll  
– heldur dökk og mjúk og heit sem holdsins djúp.  
Og nú fær ekkert vopn bitið ást mína til þín,  
úr því að sannleikurinn gat ekki slökkt hana.

**Stúlkan:**

Þannig er ég.

Undarlegt er það afl, sem knýr ástina  
og dregur mig hingað á þinn fund.  
Það tendrar gneista í myrkri  
og töfrar brumsprotu úr visnaðri grein.  
Nú þrái ég ekkert heitar en að heyra  
trommu þinnar slög.  
Ég þrái að heyra trommu þinnar slög.  
Sláðu trommu þína.  
Engin tónlist er mér jafnkær.  
Sláðu trommuna.  
Sláðu trommuna!

Notenbeispiele *Silkstromman*

Notenbeispiel 1a, S. 351, „film-music“

[film-music]

ff  
ob  
cl  
fg  
tr  
cor  
trb  
tb  
arpa  
pf  
tom-tom  
tamb.  
picc  
gr.c  
trimp  
VI  
VII  
VIa  
vc  
cb

**3**  $\text{♩} = 60$   
**4**

The old man falls to his knees, back to audience. He leans forward so that actions cannot be seen but on the screen appears a film with close up of him cutting his throat. the blood pours out and gradually fills the screen, on stage, the old man falls to his face, the people in the dress shop take no notice of this. Full reigns unabated there

351

Notenbeispiel 1b, S. 356, „Requiem“

„Requiem“  
♩ = 50

Fl  
ob  
cl  
fag  
ppp

tr  
c  
cor  
ppp

3  
4

arpa  
( $\frac{11}{16}$   $\frac{16}{10}$ )

3  
4  
preparations on / following timpani

frustr  
t  
ff  
ff  
ff

now this scene dissolves  
and they leave the stage  
slow change of light

Pk  
3  
♩ = 50  
4

VII  
VIII  
VIa  
VIc  
Cb  
pp  
pp  
pp  
pp

356

Notenbeispiel 2, S. 60, „Fensterputzen“

Putztätigkeit

The old man  
 ver-tes händ --- in hi-in  
 failing hands so weak

(The old man wipes the pane.)  
 Sjon --- in  
 eye --- sight

Fl  
 ob  
 cl  
 fg  
 tr  
 cor  
 trb  
 tb  
 arp  
 pf  
 claves  
 piatti  
 maraca

VI  
 VII  
 Vla  
 Vc  
 Cb

Notenbeispiel 3, S. 94, „Scheiben abziehen“

fl  
cl  
fg  
tr  
cor  
trp.  
tb  
arpa  
t-tom  
spr. c  
timp.  
The old man  
VI I  
VI II  
Vla  
vc  
cb

94

Notenbeispiel 4, S. 84, „Triumph“

This is a handwritten musical score for a piece titled "Triumph" on page 84. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flute (fl):** Features melodic lines with trills and triplets.
- Oboe (ob):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Clarinet (cl):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bassoon (fg):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Trumpet (tr):** Features melodic lines with trills and triplets.
- Cor Anglais (cor):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Trumpet (trp.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tuba (tb):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Percussion (pp):** Indicated by a brace, with no specific notation shown.
- Tam-tam (tamb. picc.):** Shows rhythmic patterns with accents.
- Timpani (timp.):** Shows rhythmic patterns with accents.
- Violin I (VI I):** Features melodic lines with trills and triplets.
- Violin II (VI II):** Features melodic lines with trills and triplets.
- Viola (v/a):** Features melodic lines with trills and triplets.
- Violoncello (vc):** Features melodic lines with trills and triplets.
- Double Bass (cb):** Features melodic lines with trills and triplets.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It includes various musical notations such as trills, triplets, and accents. The page number "84" is handwritten at the bottom center.

84

Notenbeispiel 5a, S. 65/66, „Humor und Andacht“

**♩ = 80**

Fl  
Ob  
Cl  
Fg

4 **♩ = 80**

timp

The old man

vi I  
vi II  
vln  
vc  
cb

To the dominies on the wind  
sidi's bits before ut t'p'ur m'gar  
dar'ling your v'ois much brighter  
pizz f

but baw'd  
you model  
pizz f

kle'sin' f'omand  
your d'ies very  
pizz f

viel  
nicely  
pizz f

m'lt'ism'jaar  
with your s'lim  
pizz f

og gran'ny & leud  
and slender y'ang waist  
pizz f

Fl  
Ob  
Cl  
Fg

cor  
trp.

arpa

tr

comp. tub.

The old man

vi I  
vi II  
vln  
vc  
cb

metre sand (wa-wa)

campana tubolari (let sound)

The dominies now - change partners

Stringendo.....

app-ar  
t'ies  
arco on out on one of y'ders  
of you stands



Notenbeispiel 6, S. 100, „zerbrechlicher Traum“

Handwritten musical score for "zerbrechlicher Traum" (Example 6, page 100). The score is arranged in a system with multiple staves:

- fg** (Flute/Guitar): Melodic line with triplets and slurs.
- arpa** (Arpa): Accompanying line starting with a piano (*p*) dynamic.
- t-tom** (Tom-toms): Rhythmic accompaniment.
- bongos congas**: Rhythmic accompaniment.
- timp.** (Timpani): Rhythmic accompaniment.
- The old man** (Vocal): Lyrics: "The old man / the old man / polish / and feet of feet / clean and polish / par / un- / til of / this / very / blank / ur / am / ski- / wall of / ice / ur / mig / that".
- VI** (Violin I): Melodic line with triplets.
- VC** (Violin Cello): Lower melodic line.
- cb** (Cello/Bass): Lower melodic line.

The score is marked with a page number "100" at the bottom center.

Notenbeispiel 7, S. 33, Singstimme und Fagott I

cl.

fg

piatti

gong

t-tam

qr.c

timp

*misterioso*

*fleeing*

*ppp*

*ppp*

*becken*

*ppp*

*(the old man whispers/spoken exactly)*

*(bestmögliche Artikulation)*

The old man

þinum heimi er ég ekki til í þinum heimi er ég ekki til í þinum heimi

þinum heimi er ég ekki til í þinum heimi er ég ekki til í þinum heimi

þinum heimi er ég ekki til í þinum heimi er ég ekki til í þinum heimi

þinum heimi er ég ekki til í þinum heimi er ég ekki til í þinum heimi

þinum heimi er ég ekki til í þinum heimi er ég ekki til í þinum heimi

**TAPE : poco a poco : FADE OUT**

Notenbeispiel 8, S. 97, Singstimme und Fagott II

**fagott II**

**arpa**

**pf w**

**t-torn**

**bongos**

**congas**

**timp.**

**The old man**

*(more spoken than song)*

*spr. ges*

*spr. ges*

útz hún kem --- út Hún sem kvíkt hefur eld eld & kúln --- úðum líkama mínum  
 until she comes she who kindled the flame flame in my old and loveless body.

**VI**

**VII**

**Vla**

**vc**

**cb**



Notenbeispiel 10, S. 110-112, „musikalische Parodie“

Fagott und Kontrabass

S. 110

Musical score for page 110. The top staff is for the Bassoon (fg) and the bottom staff is for the Contrabass (cb). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score consists of four measures. Dynamics include *pp*, *sf*, and *pp*. There are accents and slurs. A handwritten '110' is written below the second measure.

S. 111

Musical score for page 111. The top staff is for the Bassoon (fg) and the bottom staff is for the Contrabass (cb). The key signature has two flats. The time signature is 4/4. The score consists of four measures. Dynamics include *pp*, *sf*, and *pp*. There are accents and slurs. A handwritten '111' is written below the second measure.

S. 112

Musical score for page 112. The top staff is for the Bassoon (fg) and the bottom staff is for the Contrabass (cb). The key signature has two flats. The time signature is 4/4. The score consists of four measures. Dynamics include *p*, *sf*, and *sf*. There are accents and slurs. A handwritten '112' is written below the second measure. The bottom staff has arrows indicating bowing or breath direction.

Notenbeispiel 11, S. 71/72, „Improvisation II“

Handwritten musical score for page 71. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (ob), Clarinet (cl), Bassoon (fg), Trumpet (tr), Cornet (cor), Trombone (tob), Alto Saxophone (asax), Piano (pf), Cello/Double Bass (cbb), Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (V), Cello (C), and Double Bass (Cb). The score is marked with a circled '4' and a tempo of  $\text{♩} = 80$ . It features various performance instructions such as *pppp/molto leg.*, *con sord.*, *secco*, *cluster on the white keys*, *without ped.*, *dephases silently*, *cluster on the white keys*, *let sound out*, *damp immediately*, *colla voce*, *little post*, *pp*, and *ppp*. There are also handwritten notes like *fig continues above the wood in the score* and *3-8*. The page number '71' is written at the bottom.

Handwritten musical score for page 72. The instrumentation continues with Flute (Fl), Oboe (ob), Clarinet (cl), Bassoon (fg), Trumpet (tr), Cornet (cor), Trombone (tob), Alto Saxophone (asax), Vibraphone (vibr), Cymbals (cym), Tom-tom (tom-tom), and Bass Drum (bd). The score includes performance instructions such as *colla voce*, *ppp*, *rimshot*, *sf*, and *pp*. A large bracket on the right side of the page indicates *play in any order at lib.*. The page number '72' is written at the bottom.

Notenbeispiel 12, S. 137, „Improvisation III“

**Sekundenangaben:** 5<sup>b</sup> 3<sup>b</sup>, 6<sup>b</sup> 3<sup>b</sup>, 7<sup>b</sup> 5<sup>b</sup>, 8<sup>b</sup> 6<sup>b</sup>

piccolo  
 cor.ing  
 cl-b  
 clg  
 tr  
 cor  
 trb.  
 pf  
 mar  
 vibor  
 t-tom  
 timp  
 Young man  
 Fickl man  
 VC  
 cb

*clb Play the notes in any order, as fast as possible but irregular-legato*

(let sound)  
 (damp)  
 Ped.  
 poco rit. . . . .  
 poco  
 as lät a dekur bis--a  
 as waiting here like this  
 bara of ful at mor ä  
 not e--ven if she is ow--ner

137

Notenbeispiel 13, S. 335/336, Schlagzeug-Improvisation

S. 335

batteria

Improviseando: all players on all instruments

start slowly  
ppp

without the timpanist

S. 336

increasing activity to the zenith

very fast ffff

Hier endet das Spiel der Schlagzeuger abrupt.

Notenbeispiel 14, S. 399, nachlassende Bewegung im Orchester

Handwritten musical score for orchestra and voice, page 399. The score includes staves for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos/Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones), and voice. It features dynamic markings like 'pp' and 'p', and performance instructions such as 'not together' and 'listen down the five lowest notes...'. The page number '399' is at the bottom.

Violins I  
Violins II  
Violas  
Cello  
Double Bass

Flute  
Clarinet  
Bassoon

Trumpet  
Trombone

el.org

listen down the five lowest notes and use the volume ped to let the instrument sound. *silence pp* *silence* *play also the p pp.*

Old man

you know it all  
has never called me  
why did you call me

not together

399

Notenbeispiel 15, S. 413, allmähliches Verstummen des Orchesters

Claves  
Triangel

girl  
þel man

þar þú skjal-est þar þú eg var þú  
you are on the wrong path was a walking

þeir just a boy on ly a sopp-ur  
pup-pet m

(stop)

Triangel

girl  
þel man

þú srek þú þú sem þú  
boy be-brayed all these showed

þú til min heilan þing  
warms si-ce-by

(stop)

girl  
þel man

þú þú þú þú þú þú þú þú  
þú þú þú þú þú þú þú þú

þú þú þú þú þú þú þú þú

girl  
þel man

þú þú þú þú þú þú þú þú  
þú þú þú þú þú þú þú þú

þú þú þú þú þú þú þú þú



413

Notenbeispiel 16, S. 7, Durcheinandersprechen des Chors

arpa

el.org

vibr.

I  
II  
III  
IV  
V  
VI  
VII

TAPE

ettu eráfiarri  
life you're far away

ör -- a fiarri  
you're far away

hvar, finnst. annað eins  
tindrandi tvi- - - - - stírni

með sólin  
down the sun

lín and  
down and sunrise

sol -- in  
sun

með sólin  
down and sunrise

ör -- a fiarri  
You're far away

en í draumum  
but in dreams

quasi trem

finlegri en fjól  
delicate as vi

fin de

þú erast nær  
you are close to me

lets  
it enters violet

leg -- ni en fjóla  
it enters violet

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vc.

cb.

pizz arco gliss. arco

f < sf > p

tr

tr

tr

f

5

7



Notenbeispiel 18, S. 108, „Stillstand trotz rastloser Bewegung“

Flute

Oboe

Cl-b

Bassoon

tr

cor

trb.

pf

mar

vibr

tamb. picc

Fashion designer

Young man

Rich man

cb

Notenbeispiel 19, S. 110, „Orchesterkommentar zu den Männern im Modeatelier“

The image shows a handwritten musical score for an orchestra and vocal soloists. The score is organized into systems. The first system includes the following instruments: Picc, Cor. ing, Cl-b, fg, tr, cor, trb, pf, mar, vibr, gr.c., timp, and picc. The second system includes vocal parts: Fashion man, Young man, Rich man, vc, and cb. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features various dynamic markings such as *sf*, *p*, *f*, *pp*, and *sfz*. The vocal parts include lyrics in both German and French. The tempo marking *Allegretto* is present at the beginning of the vocal parts. The score is numbered 110 at the bottom.

**Instrumental parts:**

- Picc:** Piccolo flute, starting with a *sfz* dynamic.
- Cor. ing:** Cor Anglais (oboe), starting with a *sfz* dynamic.
- Cl-b:** Clarinet in B-flat, starting with a *sfz* dynamic.
- fg:** Flute, starting with a *p* dynamic.
- tr:** Trumpet, starting with a *f* dynamic.
- cor:** Cor Anglais (oboe), starting with a *p* dynamic.
- trb:** Trombone, starting with a *f* dynamic.
- pf:** Piano, starting with a *p* dynamic.
- mar:** Maracas, starting with a *sfz* dynamic.
- vibr:** Vibraphone, starting with a *p* dynamic.
- gr.c.:** Gong/Cymbal, starting with a *sfz* dynamic.
- timp, picc:** Timpani and Piccolo, starting with a *sfz* dynamic.

**Vocal parts:**

- Fashion man:** Lyrics: "Es but eig lives ar so leiter boring. He ar ordinn leiter a at vara besti." (German: "Es aber eigens lebt er so leidlich langweilig. Er ist ordentlich leitet er dich am besten.")
- Young man:** Lyrics: "I am so ordinn." (German: "Ich bin so ordentlich.")
- Rich man:** Lyrics: "I have ord gre inn so." (German: "Ich habe ordentlich Geld innen so.")

**Other parts:**

- vc:** Violoncello, starting with a *p* dynamic.
- cb:** Contrabass, starting with a *pp* dynamic.

110

Notenbeispiel 20a, S. 144/145 „Lachen“

S. 144

fashion designer  
Young man  
Rich man

köl my arn'r dresses min my ir  
"falsetto"  
cough now and then -irregular  
slog'i gegn

9/16

S. 145

fashion designer  
Young man  
Rich man

ha ha ha  
natural laughter increasing intensiv  
(then again decreasing.)  
ha ha ha  
ha ha ha  
ha ha ha

f 3

Notenbeispiel 20b, S. 195 „Lachen“

fashion designer  
Young man  
Rich man

ha ha ha  
ha ha  
ha ha

Notenbeispiel 21, S. 148/149, „Choral der Langeweile“

S. 148

Handwritten musical score for page 148. The score includes a piano part for 'el.org' and vocal parts for 'fashion designer', 'young man', 'rich man', and 'VC'. The piano part has markings: 'pizzicato (ped <><><>)' and 'molto vibr. slow.'. The vocal parts have lyrics: 'fast er leet', 'It's a bor', and 'It's ba'.

S. 149

Handwritten musical score for page 149. The score includes a piano part for 'el.org' and vocal parts for 'fashion designer', 'young man', 'rich man', and 'VC'. The piano part has a marking: 'gliss with the palm'. The vocal parts have lyrics: 'left as bio-a', 'ing bore wai ting here', and 'ting bore wai-ting here'.

Notenbeispiel 22, S. 201 „Stillstandmusik der Frau“

Fl.  
Cl.  
Fg.  
Tr.

Arpa  
cl.org

*take sound*  
*(reverb)*

*d=50*  
*molto misterioso*

Soprano

*Hwas' er obolandi bis er obolandi bis er obolandi*  
*what is unbearable you are unbearable aufysare all ou-bear-able*

Vl I  
Vl II  
Vla  
Vc  
Cb

*play 2 times then continue*  
*play 3 times*  
*repeat constantly*  
*play 2 times*  
*play 2 times*

201

Notenbeispiel 23, S. 35, „traumartige Stimmung zu Stückbeginn“

♩ = 50

ff  
ob  
cl  
fg  
tr  
cor  
trb  
arpa  
Pian  
Schlagz.  
The old man  
vcl.  
vcl.  
vcl.  
vcl.  
vcl.  
cb.

ppp  
f > ppp  
ppp  
mf > ppp  
(Serenade)  
pp  
3  
3  
3  
ppp  
cresc.  
mf  
f  
ppp  
f > ppp

3  
♩ = 50  
4

3  
4  
likt og sol i kysser dag å gras i likt og skyer  
as the sun light rising dew from grass- es as the storm clouds

3-7  
p > ppp

- 35 -

Notenbeispiel 24, S. 39, „die Szene konkretisiert sich“,  
 „Singstimme verschmilzt mit Orchester“

H steht für die Hauptstimme, die wechselnden Instrumenten oder der Singstimme zugeordnet ist.

Handwritten musical score for page 39, featuring a variety of instruments and a vocal line. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 72.

**Instrumentation:** Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (fg.), Trumpet (tr.), Horn (cor.), Trombone (trp.), Acoustic guitar (a-gp), Electric guitar (el. gp.), Violin I (vl. I), Violin II (vl. II), Viola (vla.), Violoncello (vc.), and Contrabass (cb.).

**Key Features:**

- Handwritten Annotations:** The score includes numerous handwritten markings such as slurs, accents, and dynamic markings (pp, p, f, mf).
- Dynamic Markings:** *pppp* and *p* are used in the trumpet and horn parts, while *pp* is used in the electric guitar part.
- Handwritten Legend:** A box in the lower left contains the following definitions:
  - sp - spoken
  - su - sung
  - sp. ges. = sprechgesang
  - W = wisthered
- Vocal Line:** The vocal part is marked with *P* for "spoken" and *mf* for "sung". The lyrics are:
  - P* sum in some men Vinna erfiðustu verðin síðast to the end
  - mf* en ég trein---i mér but I a/- -- ways keep
- Handwritten Circles:** Two circles highlight specific parts of the score: one around the horn part in the middle section, and another around the vocal line in the lower section.

39

Notenbeispiel 25, S. 45, „Arbeitsmusik des Fensterputzers – Endlosschleife“

*acc. . . . e cresc molto*

The score is a handwritten musical score for a full orchestra and voice. It consists of 15 staves. The instruments are: Flute (fl), Oboe (ob), Clarinet (cl), Bassoon (fy), Trumpet (tr), Horn (cor), Trombone (tbp), Tuba (tb), Harp (arpa), Organ (cl.org), Piano (pian), Tom-tom (t-tom), Timpani (timp.), Voice (the old man), Violin I (vI), Violin II (vII), Viola (vlg), Violoncello (vc), and Contrabass (cb). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'acc. . . . e cresc molto'. There are several performance instructions: 'ppp' (pianissimo) for the organ, '> damp' (damp) for the piano, and 'tr.' (trill) for the trumpet. The voice part has lyrics in German and English. The page number '45' is written at the bottom.

fl  
ob  
cl  
fy  
tr.  
cor.  
tbp.  
tb  
arpa  
cl.org  
pian  
t-tom  
timp.  
the old man  
vI  
vII  
vlg  
vc  
cb

*ppp*  
*> damp*  
*tr.*

*in unz him kem -- us  
this glass till her return*  
*eg. puz og puz og fuz-i og fuz-i -- i puz og fuz-i  
I polish and clean I polish and clean I polish and clean*

45



Notenbeispiel 27, S. 96, „Innenleben und Tätigkeit des Fensterputzers  
verbinden sich“

*molto rit. ....*  $\text{♩} = 45$

*espressivo*  
*molto tranquillo*

*ppp* *dynammic colla voce*

*let sound* *ppp*

**musikalische Beschreibung des Putzens**

*strike with hands*  
*strike with hands*  
*soft mallets not too loud*

*rit. molto*  
*rit. molto*  
*rit. molto*

*molto rit. becoming irregular here by little some < > within the space of m.*

*(The man may polish the pane)*  
*fag I glerin* *eg fagi glerin* *fag --- i glerin un'hin*  
*polish the pane* *I polisse pane* *po--lish the pane until*

*pp senza vibr.*  
*pp senza vibr.*

96

Notenbeispiel 28, S. 57, „reine und erwartungsfreie Liebe“

fl<sub>2</sub>

ob

cl

fy

tr

cor

trp

tb

arpa

pf

gr.c.

Röhrenglocken

timp.

The old man

vI

vII

vIa

vc

cb

er grímm í grárrí morgun skímunn-í or besúrn draumi lífk---  
 the cru-----el greyness of every dawning day and when this dream is ended.

57