

1529100

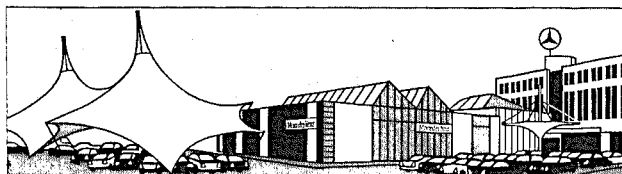
Giacomo Puccini

MADAME BUTTERFLY

theater magdeburg
der landeshauptstadt



Mercedes-Benz in Magdeburg



direkt an der A2 - jetzt Ausfahrt Magdeburg-Kannenstieg

Hier können Sie nach den Sternen greifen

► In unserer Niederlassung Am Großen Silberberg 3 finden Sie, wann immer Sie wollen, mit Sicherheit auch den Stern in Ihrer Wahl.

► Auf einer Grundstücksgröße von 47.000 m² erwartet Sie neben unserem eindrucksvollen Neuwagenverkauf ein ständiges Angebot von mindestens 150 Gebrauchtwagen, Jahreswagen und Geschäftsfahrzeugen.

► Das komplette Fahrzeugzubehör für nachträgliche Einbauten und attraktive Aufbauten wird Sie ebenso begeistern wie unsere Angebote aus der Mercedes-Benz Collectio

► Erleben Sie unsere Kompetenz im Fahrzeuggeschäft, erstklassige Betreuung und den umfassenden Service, den wir täglich bis 22.00 Uhr und für Nutzfahrzeuge sogar rund um die Uhr in Anspruch nehmen können.

Herzlich Willkommen



Mercedes-Benz in Magdeburg

Niederlassung Am Großen Silberberg 3 in 39130 Magdeburg
Telefon: 0391.7295.0 Telefax: 0391.7295.199

304



h

MADAME BUTTERFLY

Japanische Tragödie in drei Akten von Giacomo Puccini
Text von Luigi Illica und Giuseppe Giacosa
nach John Luther Long und David Belasco
Deutsche Übertragung von Hans Hartleb

den
hrer

Sie
iges
und

iche
stern
ion.
, die
Sie
n die

Ehrenvoll sterbe, wer nicht länger mehr leben kann in Ehren.

DIE HANDLUNG

Ort der Handlung: Nagasaki/Japan

ERSTER AKT

Linkerton, Leutnant auf einem amerikanischen Kriegsschiff, heiratet trotz aller Warnungen des amerikanischen Konsuls Sharpless die Geisha Tscho-tso-san, genannt Butterfly. Während Linkerton die Eheschließung als eine „Heirat auf japanisch“ betrachtet, das heißt als eine Verbindung auf Zeit, ist sie für Butterfly eine Liebesheirat. Für Linkerton konvertiert sie sogar zum Christentum, weshalb sie von ihrem Onkel, einem Priester, verflucht und von ihrer Familie verstoßen wird. Allein in der Liebe zu Linkerton findet sie Halt.

ZWEITER AKT

Seit vier Jahren wartet Butterfly mit ihrer Dienerin Suzuki und dem Kind, das sie Linkerton geboren hat, auf dessen Rückkehr, an die sie fest glaubt. Trotz ihrer Armut weist sie den reichen Fürsten Yamadori, der sie liebt, mit Verachtung zurück. Überrascht vom Dasein des Kindes und gerührt von so viel Liebe und Treue, vermag ihr auch der amerikanische Konsul, der Butterfly schonend auf Linkertons Ankunft vorbereiten soll, nicht die Wahrheit zu sagen. Butterflys Sehnsucht scheint in Erfüllung zu gehen, als das amerikanische Kriegsschiff, auf dem Linkerton Dienst tut, in den Hafen einläuft.

DRITTER AKT

Butterfly ist die ganze Nacht wach geblieben; am Morgen überkommt sie der Schlaf. In Begleitung des Konsuls erscheint Linkerton mit seiner Frau Kate. Butterfly erfährt von Suzuki, dass Linkerton in Amerika geheiratet hat und nun gekommen ist, die Herausgabe seines Kindes zu erbiten. Es bleibt ihr nur noch ein Weg: Sie nimmt den Dolch, mit dem einst ihr Vater auf Befehl des Mikado Selbstmord verüben musste. Auf der Klinge stehen die Worte: „Ehrevoll sterbe, wer nicht länger mehr leben kann in Ehren.“



Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica

Es gibt Gegensätze im Theater: Interesse wecken, Überraschen und Rühren. Was habe ich mit Helden und unsterblichen Gestalten zu schaffen? In solcher Umgebung behagt es mir nicht. Ich bin nicht der Musiker der großen Dinge, ich empfinde die kleinen Dinge, und nur sie liebe ich zu behandeln. So gefiel mir Manon, weil sie ein Mädchen war von Herz und nichts darüber. So gefielen mir jene vier lustigen Gesellen der Bohème, weil sie so liebe Burschen waren, leichtsinnig, aber gemütvoll und ohne den Anspruch, den anderen imponieren zu wollen. Und so hat mir auch Butterfly gefallen, weil sie so ein kleines, weibliches Ding ist, das aber zu lieben versteht bis zum Tode.

Giacomo Puccini

PUCCINI »JAPANISCHE TRAGÖDIE«

Dietmar Holland

Im Sommer 1900 sah Puccini in London den Einakter „Madam Butterfly“ des amerikanischen Bühnenauteurs David Belasco und fand darin den Stoff für eine neue, ungewöhnliche Oper. Obwohl er von der englischen Aufführung kaum ein Wort verstand, begriff er sofort die Bühnenwirksamkeit der Handlung und war unmittelbar erschüttert von der Tragödie der kleinen Geisha, die auf einer wahren Begebenheit beruhte. Belasco hatte sein Bühnenwerk, das in New York am 5. März 1900 uraufgeführt worden war, nach einer Kurzgeschichte von John Luther Long gestaltet, die im Januar 1898 im amerikanischen „Century Magazine“ erschienen war. Der reale historische Kern der Handlung beruhte auf Erfahrungen, die durch die spektakuläre Öffnung der japanischen Häfen für westliche Militärschiffe seit 1868 möglich wurden. Der englische Schiffsarzt Samuel Boyer beschreibt in seinem Buch „Naval Surgeon: Revolt in Japan 1868 - 1869“, wie sich so ein Verhältnis zwischen einem westlichen Seemann und einer japanischen Prostituierten (Musume) tatsächlich vollzogen hat, wobei zu beachten ist, dass sich die Prostitution als notwendige Folge der Armut jener Geishas ergab, die eine Begleiterscheinung der japanischen Hafenstädte war, als sie Fremden zugänglich wurden: „Man mietet eine musume und gibt ihr vier Dollar, womit sie beim japanischen Zollhaus in Yokohama eine Lizenz kauft, die sie berechtigt, für einen Monat meine Gefährtin zu sein, und die ihr auch ein tägliches Bad in einem öffentlichen Badehause erlaubt. Man mietet ein Häuschen für 25 Dollar und eine Dienerin für 10 Dollar, und dann genießt man in Sicherheit die Annehmlichkeiten einer Ehe: für 39 Dollar pro Monat. Wenn das Mädchen dir gefällt, verlängerst du den Vertrag. - Wird sie treu sein, besonders, wenn man nicht da ist? - Ja, ganz bestimmt! Wenn sie gefasst wird, hast du nämlich das Recht, sie vor einen japanischen Gerichtshof zu bringen, wo sie eine gehörige Tracht Prügel erhält. Wenn du darauf bestehst, wird sie verkauft und muss als gewöhnliche Prostituierte zehn Jahre lang arbeiten. (...) Eine musume zu sein, ist nicht unehrenhaft in Japan. Wenn sie genug gespart hat, wird ihr Vermittler sich nach einem guten Mann für sie umsehen. Dies ist ein alter Brauch in den ärmeren Klassen Japans. Die musumes sind sehr wohlbezogen und sehr angenehme Maitresses.“ Nach seiner Rückkehr aus London Anfang August 1900 diskutierte Puccini brieflich mit Luigi Illica die Umsetzung der Erzählung Longs und des Einakters von Belasco in ein wirkungsvolles Opernlibretto, musste jedoch noch fast ein Jahr darauf warten bis Belasco seine Zustimmung erteilte. Die tragischen Konsequenzen aus dem erotischen Tourismus für die Geisha waren es, die Puccini und seine Librettisten - Giuseppe Giacosa kam als Verfasser der Verse noch hinzu - in erster Linie an dem Stoff faszinierten, denn die Scheinheirat als echte Ehe misszuverstehen war der tragische Konflikt,

Handwritten Japanese text in a vertical column, likely a title or inscription. The characters are in a cursive style (sōsho). The text includes the name 'Okita' and the year '1792'.



Die schöne Okita, um 1792

in den die Geisha „Butterfly“ geriet. In Puccinis Oper – und darin besteht ihre kühne Konzeption – erhält der erotische Tourismus ausdrücklich die Perspektive einer Kollision der beiden so gegensätzlichen Welten der japanischen Tradition und der westlichen, amerikanischen Sicht der Dinge, wie sie der Marineleutnant Linkerton in sorgloser, ja unverschämter Weise vertritt. Trotz der opernhafte Verse des Librettos bleibt der reale historische Kern der Vorgänge im Hintergrund wirksam, und damit entgeht Puccini der naheliegenden Gefahr, dass die Handlung als kulinarisches Abenteuer missverstanden werden könnte.

Bei der Abfassung des Librettos zogen Illica und Giacosa neben den genannten Quellen auch noch den autobiographischen Roman „Madame Chrysanthème“ von Pierre Loti (1887) und die gleichnamige Oper von André Messager (1893) heran, in denen jedoch die Kollision zwischen den beiden im Grunde unvereinbaren Welten und der tragische Ausgang nicht thematisiert sind. In der Tagebuchform des Romans von Loti wird nur die Ehe auf Zeit geschildert, und zwar als bloßer Zeitvertreib, ohne tragische Folgen. Erst in Longs Erzählung kommt das Motiv der Eroberung des zarten Insekts – daher der Name „Butterfly“ – durch den fühllosen, albernen und arroganten Leutnant hinzu, der in Lotis Roman nicht nur der Autor selbst ist, sondern auch als durchaus empfindsamer Beobachter der für ihn fremden und reizvollen Welt Japans auftritt. Die Kränkungen, die der unverschämte Linkerton in Longs Erzählung und in Belascos Einakter sowohl der Geisha als auch ihren Verwandten zufügt, fehlen gänzlich in Lotis und Messagers Darstellung und erscheinen in Puccinis Oper auch nur in der ersten Fassung, deren Misserfolg – wie bekannt – zu weiteren Umarbeitungen und damit zu Abschwächungen der Charakterisierung Linkertons führte. Die Basis der Oper Puccinis bildete – jedenfalls für den ersten Akt – die Übernahme von charakteristischen Zügen aus „Madame Chrysanthème“, d. h. die erste Begegnung der beiden Liebenden, die Hochzeitszene und vor allem das zarte Liebesduett, während für den zweiten Akt, der ab der Aufführung in Brescia am 28. Mai 1904 in zwei Hälften geteilt wurde, das Schauspiel Belascos die führende Rolle übernahm. Denn erst Belasco hatte der Erzählung Longs den tragischen Schluss hinzugefügt, bei dem Linkerton, der in Longs Handlung nicht mehr auftritt, weil er jegliches Interesse an der Geisha verloren hat, zurückkehrt und das Ende der Butterfly mit ansehen muss. Damit ist er – wie auch in der Oper Puccinis – für sein ganzes weiteres Leben gezeichnet, ja wohl seelisch zerstört.

Obwohl in Puccinis Libretto die Härte der Sprache Belascos immer wieder gemildert erscheint, wird doch deutlich genug spürbar, dass Linkerton sein übles Spiel mit den echten Gefühlen der Geisha treibt und sie damit zu der Entscheidung zwingt, sich selbst, nach japanischem

Brauch des Harakiri, das Leben zu nehmen. Mit Recht bezeichnete Puccinis Verleger Giulio Ricordi ihn als „un mezzo lavativo americano“ („ein amerikanisches Brechmittel“), während Belasco ihn sogar als „bestia“ charakterisiert hat. Umso folgenschwerer war die spätere Einfügung seiner Arietta „Addio fiorito asil“, mit der er sich – ebenso feige wie unglaublich – der letzten Begegnung und Aussprache mit Butterfly entzieht. (In der ursprünglichen Fassung gab er an dieser Stelle dem noblen Konsul Sharpless eine Art Versöhnungsgeld für die arme Geisha, was nicht minder zynisch war.) Diese Einfügung wurde bereits für die Aufführung in Brescia gemacht, und sie beruhte auf einem dringlichen Vorschlag Giacosas, der schon vor der Mailänder Uraufführung erwogen wurde. Außerdem gab sie dem Tenor die Möglichkeit, auch im zweiten Akt mit einem Solo hervorzutreten, das ihn in gewisser Weise mit dem Publikum versöhnen sollte, dies freilich auf Kosten der Handlung: Die Reue will nicht recht mit jener Feigheit zusammenstimmen, mit der sich Linkerton aus der Affäre zu ziehen versucht, und die musikalische Haltung verströmt denn doch allzuviel tenoralen Glanz, als dass man sie im dramatischen Sinn akzeptieren kann. Es bleibt hier das Unbehagen, dass Linkerton am Ende doch noch zu einem „sozial akzeptablen und der Opernkonvention entsprechenden“ Typus (Mosco Carner) erhoben werden soll, was er jedoch keineswegs ist. Sein wahres Gesicht zeigt er ja im ersten Akt, wenn er, gleichsam „in modo americano“, seine hedonistische Lebensphilosophie und seine Einstellung zur Ehe auf Zeit als Scherz zum Besten gibt, ohne sich um die Gefühle der Butterfly zu kümmern. Wenn die Geisha mitten im Liebesduett auf die westliche Sitte verweist, „dicon ch'oltre mare se cade in man dell'uom, ogni farfalla da uno spillo è trafitta ed in tavola infitta“ („man sagt,



um 1875

wenn jenseits des Meeres ein Schmetterling einem Menschen in die Hände fällt, wird er mit einer Nadel durchbohrt und an ein Brett geheftet“), dann wird das von Linkerton zwar nicht ernst genommen, von ihr jedoch als Vorahnung ihres tragischen Endes angedeutet.

Die Geisha steht ganz im Mittelpunkt der Oper, alle anderen Personen kreisen um sie und ihr Schicksal, während sie – als einzige – eine innere Entwicklung durchmacht, die als Konsequenz aus ihrem Charakter herauswächst. In ihrem Verhalten wird die Unvereinbarkeit der beiden so gegensätzlichen Welten durchgeführt, und sie muss schließlich daran zerbrechen. Auch in Puccinis Musik spiegelt sich der Austausch dieser beiden Welten, nicht nur das Schwanken der Butterfly zwischen ihrer Herkunft und ihrer Illusion, eine amerikanische Frau zu sein, sondern auch ihre Entwicklung von der kindhaften Braut zur tragischen Frau und Mutter, die um ihrer Ehre willen den Tod wählt, als sie erkennen muss, dass sie von Linkerton getäuscht wurde. Die westliche Attitüde ihrer Musik, vor allem im zweiten Akt bis zur Ankunft Linkertons, erweist sich somit als bittere tragische Ironie einer unerfüllbaren Hoffnung, und ihr Hinauszögern der Brieflesung des Sharpless bedeutet nichts anderes, als ihre emotionale Einsicht in die trügerische Hoffnung, dass es doch nicht wahr sein möge, was sie ahnt. Der rasche Umschlag in die Todesbereitschaft, in Puccinis Musik durch einen Totenmarsch und die Assoziation von Totenglocken vollzogen, nach der Bemerkung des Sharpless, was sie tun würde, wenn Linkerton nicht mehr zu ihr zurückkäme, zeigt ja deutlich genug, dass sie sich ihrer echten Gefühle, der Wahrheit ins Auge zu sehen, durchaus bewusst ist. In einem verzweifelten, nur scheinbar triumphalen *coup de théâtre* präsentiert sie dem Konsul ihr Kind, und als vom Hafen her der *colpo di cannone* ertönt, der die Ankunft des Schiffes meldet, mit dem Linkerton zurückgekommen



um 1875



Dschin, um 1875

ist, bricht sie in echtes Triumphgefühl aus, um danach umso tiefer in die Verzweiflung hinabzustürzen, als Linkertons amerikanische Frau Kate erscheint und von ihr das Kind verlangt.

Der traurige Untergrund der Musik jenes Blumenduetts, in dem Butterfly zusammen mit ihrer Dienerin Suzuki, die keine Hoffnung mehr hat, das Haus und sich für die Ankunft des (angeblichen) Gatten schmückt, deutet bereits die Verzweiflung an, die dann im Übergang zur „Nachtwache“ vom Orchester allein, in Vorwegnahme des tragischen Endes, deutlich ausgesprochen wird mit dem Motiv der „triste madre“ aus dem Schlussgesang der Butterfly. In der ersten Fassung, als der zweite Akt noch nicht geteilt war, ging die hypnotische Musik der „Nachtwache“, die der Musik der Briefszene entspricht, unmittelbar über in das große „Intermezzo sinfonico“, das ab der Fassung Brescia das Vorspiel zum zweiten Teil des zweiten Aktes bildet. Hier werden die Gedanken der wartenden Geisha hörbar, gewissermaßen ihr Inneres, auch ihre Traumbilder vom richtigen Leben im falschen. Zugleich aber ist dieses Orchesterzwischenpiel – jedenfalls in der ersten Fassung, wo es bei offenem Vorhang erklingt – eine Art akustischer Folter, und zwar sowohl für Butterfly als auch für das Publikum. (Das mag einer der Gründe gewesen sein für den spektakulären Misserfolg der Uraufführung am 17. Februar 1904 in Mailand.) Das Zwischenpiel bildet zugleich, als Beweis für Puccinis überlegte Dramaturgie, den Drehpunkt zwischen der aufsteigenden, trügerisch hoffnungsvollen Handlung des ersten und dem Abstieg in die Katastrophe des zweiten Teils des zweiten Aktes.

Wie sehr Puccini die seit Messagers „Madame Chrysanthème“ und Mascagnis „Iris“ (1898) auf der Opernbühne etablierte Mode des „esotismo“ ernstgenommen hat, zeigt nicht allein seine konkrete Darstellung der Kollision der beiden Gegenwelten, sondern auch – und vor allem – sein Bestreben, in seine Musiksprache auch Elemente des Japanischen einzubringen, ohne es bei Anspielungen im Sinne einer „Phantasie-Exotik“ zu belassen. Bevor er sich an die Arbeit an der Partitur begab, machte er umfangreiche Vorstudien: Er ließ sich durch Koto-Spiel in die Charakteristik des Tonfalls der traditionellen japanischen Musik einführen, ließ sich Schallplatten dieser Musik aus und besorgte sich über die Frau des japanischen Botschafters in Italien, Hisako Oyama, Notenpublikationen, darunter die „Collection of Japanese Popular Music“, ließ sich sogar von einer japanischen Schauspielerin, die damals in Italien gastierte, vorsprechen, um die Intonation der japanischen Sprache ablauschen zu können. Dahinter verbarg sich nun nicht etwa ein „wissenschaftliches“ Interesse des Komponisten, sondern die Absicht, im Stil der japanischen Musik komponieren zu können, wenn es innerhalb der Oper nötig wurde. Dabei bediente er sich sowohl originaler japanischer Melodien als auch solcher, die er selbständig erfand. Das Ergebnis war eine subtile Mischung aus eigener und fremder Musiksprache, die zu den reizvollsten Ereignissen der „Butterfly“-Partitur gehört. Am Ende der Oper, bei dem rituellen Harakiri der Butterfly, als sie in die japanische Tradition zurückkehrt, stoßen auf kurzem Raum nochmals und in starrer Unvereinbarkeit die beiden Welten aufeinander: In das im Unisono vorgetragene japanische Thema, das aus Butterflys Arie „Che tua madre“ und aus Suzukis *preghiera* stammt, fährt im Schlusstakt wie ein Blitz, ein greller und merkwürdig dissonant wirkender G-Dur-Akkord hinein, der kaum fremdartiger wirken könnte. Damit wird noch einmal ausdrücklich der anspruchsvolle Sonderfall der „Tragedia giapponese“ unterstrichen.



Zwei Schwestern, um 1870

LEITMOTIVISCHE VERARBEITUNG UND EXOTISCHES KOLORIT IN PUCCINIS »MADAME BUTTERFLY«

Peter Ross

Da Puccini mit „Madame Butterfly“ erstmals ein exotisches Sujet behandelt, liegt für die Forschung nahe, ihr Augenmerk zunächst auf die Frage zu richten, wie die fremdartige, fernöstliche Atmosphäre in die Musik Eingang findet, wie sie auf Stil und Technik der Komposition einwirkt. Daneben jedoch und durchaus in Zusammenhang mit dem Exotismus vollzieht sich gerade mit dieser Oper eine bemerkenswerte Entwicklung in der Handhabung des musikalischen Themenmaterials, intensiviert sich Puccinis Technik der motivischen Verarbeitung in unterschiedener Weise.

Zuvor - in „Manon Lescaut“, auch in „Tosca“ noch, vor allem aber in „La Bohème“ - ist das Prinzip der Reminiszenz tragend, die Arbeit mit Erinnerungsmotiven, wie sie im Ansatz bereits innerhalb der traditionellen Nummernoper, etwa beim frühen Verdi, verwirklicht wurde. Kennzeichnend für dieses Verfahren ist, dass die Themen und Motive sich schon bei ihrem ersten Auftreten in voller Gestalt und definitiver Ausprägung präsentieren - ein signifikantes Beispiel ist das Scarpia-Motiv. In der weiteren Verwendung des Materials geschieht dann wohl Veränderung, nicht aber eigentliche Entwicklung. Die wiederkehrenden Motive haben meist nur einen retrospektiven Bezug, sie wirken als Nachhall eines Vergangenen. Andeutung ist ihr Wesen, und der Gestaltcharakter zeigt sich folglich geschwächt. Wenn am Schluss von „Manon Lescaut“ das Menuett wieder erklingt, ist es ein flüchtiger Schatten, blasser Abglanz seiner selbst. Die Absichten, die der Komponist mit der Erinnerungsmotivik verfolgt, werden nirgends deutlicher als am Schlussbild von „La Bohème“, das in ausgiebigster Weise früheres Themenmaterial, nämlich aus dem ersten Bild, verarbeitet, womit das Werk formal seltene Abrundung und Geschlossenheit erreicht. Bedeutsamer ist jedoch der dramaturgische Kunstgriff, dem die außerordentliche psychologische Wirksamkeit dieses Bildes zuzuschreiben ist. Die Erinnerungsmotive beschwören das vergangene Liebesglück herauf und lassen im Kontrast das gegenwärtige Leid und Elend desto tiefer ins Bewusstsein dringen.

Im Unterschied zu den früheren Opern greift „Madame Butterfly“ über das Prinzip der Reminiszenz gezielt hinaus. Die Motivverarbeitung bezieht in Form der Antizipation die Dimension der Zukunft ein, und die Motive sind dabei tiefgreifender Entwicklung unterworfen. Sie können zunächst in fragmentarischer Form erscheinen, um erst im Verlauf des Dramas an Kontur zu gewinnen. Eine solche Verarbeitung nimmt

Puccini etwa mit dem Selbstmord-Motiv vor, mit dessen Auftreten im ersten Akt die finale Katastrophe schon zu Beginn der Handlung ihre Schatten vorauswirft. Die mehrmalige, eher unterschwellige Einblendung in die harmlos und konfliktfrei anmutenden Genreszenen, die freilich nur vordergründig der Darstellung exotischen Kolorits dienen, geschieht mit dramaturgischer Raffinesse. Sie lässt ahnen, dass diese Welt Gefahren birgt und die Idylle trägt.

Ein erster Einbruch in die scheinbar heile Welt erfolgt, als Tschö-tschö nach ihrem Vater befragt wird. Überrascht hält sie inne und antwortet dann, wie es in der Regiebemerkung heißt, ganz trocken: „Tot!“ („Si arresta sorpresa - poi secco secco risponde: „Morto.““) Das Selbstmord-

BUTTERFLY (si arresta sorpresa, poi secco secco risponde?)

SHARPLESS

49 E vo-stro pa-dre?

BUTTERFLY (Le amiche chinano la testa. Goro è imbarazzato. Tutte si sventolano energicamente coi ventagli.)

Morto.

BUTTERFLY PENSIE

SHARPLESS

1

Motiv wird von Klarinetten, Bassklarinette und Fagotten im Piano vorgetragen - ein zwar noch verhaltener, aber unheilvoll-düsterer Klang, der sich von der vorangehenden ausdrucksärmeren und gleichsam unverbindlichen Streicherbegleitung markant abhebt. Verschärfend und drohend wirken in dem eigentlich unison angelegten Komplex einige Ausharmonisierungen, die zentrale Melodietöne - vor allem den vierten, den Hochtönen - akzentuieren (Notenbeispiel 1). Schon beim zweiten Auftreten des

Motivs, wenn Goro über den Tod von Butterflys Vater nähere Auskunft gibt, hat sich dessen Erscheinung wesentlich verändert. Das Gebilde ist

ALL. MODERATO $\text{♩} = 104$
 GORO (che si è avvicinato, dice all'orecchio di Pinkerton!)

77

È un pre - sen - te del Mi - ka - do a suo

ALL. MODERATO

pp misterioso *ff* *pp stacc.*

PINKERTON (piano a Goro)

E... suo

GORO (fa il gesto di chi s'apre il ventre)

pa - dre... col'in - vi - to....

pp

PINKERTON

pa - dre?

GORO (s'allontana, rientrando nella casa)

Ha ob - be - di - to.

②

nun um einen Anhang erweitert und hat mit 24 Tönen seinen vollen Umfang erreicht. Die Melodie wird jetzt im Pianissimo und mit der Vortragsbezeichnung „misterioso“ von den Streichern im Staccato übernommen. Nur der Hochtön ist durch ein Fortissimo hervorgehoben, zudem überraschend - mit einem für Puccini typischen, ingeniosen Instrumentationseffekt - durch einen Pizzicato-Akkord, und statt weiterer Ausharmonisierungen tritt ein Orgelpunkt in den Holzbläsern ein (Notenbeispiel 2). Die dramaturgisch tragende Bedeutung des Motivs erweist sich daran, dass es beim dritten Mal an einem entscheidenden Punkt der Handlung eingesetzt wird. Nachdem Butterfly Linkerton bekannt hat, dass sie heimlich zu seinem Glauben übergetreten ist, wirft sie sich dem Bräutigam in die Arme. Mit dieser Hingabe an die neue Welt und der Loslösung von der alten ist ihr Schicksal besiegelt. Puccini ver-

weist mit allem Nachdruck darauf, wenn es an dieser Stelle zum stärksten Ausbruch des Selbstmordmotivs kommt. Mit voller Wucht, „deciso ed energico“, bricht es aus Posaunen und Hörnern hervor, eine knappe Interpolation von zwölf Tönen diesmal, die wie ein erratischer Block zwischen Butterflys hymnischer



BUTTERFLY (Si arresta come avesse paura d'essere stata udita dai parenti)

mio!....

ff *deciso ed energico*

GORO *MODERATO*

82

MODERATO

③

Melodie des Glaubensübertritts und der sofort einsetzenden Zeremonie der Eheschließung steht (Notenbeispiel 3). – Das Motiv erscheint, von kurzen Andeutungen abgesehen, noch dreimal. Zunächst begleitet es den fluchtartigen Abgang der von Linkerton vertriebenen Hochzeitsgesellschaft, womit die Brücken hinter Tscho-tso-san endgültig abgebrochen sind. Dann taucht es in stärker verarbeiteter Form im Liebesduett auf und schließlich nochmals in voller Ausdehnung, als Butterfly den Dolch nimmt und die in der Klinge eingravierten Worte liest.

Schon dies eine Beispiel belegt eine Verarbeitungstechnik, die sich grundsätzlich von der Erinnerungsmotivik unterscheidet und ausgesprochen Züge von Leitmotivik annimmt. Das Selbstmord-Motiv, schlaglichtartig in größere Zusammenhänge eingebettet, unterliegt Modifikationen, in denen sich der jeweilige Ausdrucksgehalt der Situation widerspiegelt, und hierbei findet eine Motiventfaltung statt. Die Prägnanz des Motivs wächst mit seinen Darbietungen, und zugleich erweitert sich sein Bedeutungsspielraum. Eng bezogen vorerst nur auf den Vater und seinen erzwungenen Selbstmord, wird es bei seinem dritten Erscheinen auf Butterfly übertragen und steht in der Folge als Siegel für das ihr selbst erwachsende Schicksal. Erst im Nachhinein erschließt sich die volle Bedeutung des Motivs, dass es nämlich den unerbittlichen

Ehrenkodex jener anfangs so harmlos sich präsentierenden exotischen Welt symbolisiert.

Die Begründung, warum sich eine derart verdichtete Motivverarbeitung erstmals gerade in „Madame Butterfly“ findet, liegt in der besonderen Dramaturgie dieser Oper. In „La Bohème“, die über kein zwingendes Handlungskontinuum verfügt, bezeichnenderweise auch nicht in Akte unterteilt wird, sondern aus einer eher lockeren Folge von Bildern – gleichsam Momentaufnahmen – besteht, und „Tosca“, deren Aktion auf einen Tag zusammengedrängt ist, sind die Personen keinem Entwicklungsprozess unterworfen. Ihre Charaktere ändern sich nicht oder zumindest kaum wesentlich. Anders verhält es sich mit „Madame Butterfly“, wo die Handlung zudem in einem Maße auf eine einzige Figur zentriert ist wie in keinem anderen Werk Puccinis, den Einakter „Suor Angelica“ ausgenommen. Hier hat das äußere Geschehen selbst geringere Bedeutung als der Reflex, den es in der Seele der Titelfigur hervorruft. Die Oper stellt in erster Linie eine innere Tragödie dar, sie ist ein Psychogramm Butterflys. Dabei vollzieht sich in ihr ein tiefer Reifeprozess, wenn sie sich von einem noch naiv-kindlichen Mädchen zu einer Frau entwickelt, die sich, wie die Episoden mit Yamadori und Goro im zweiten Akt beweisen, gegen ihre Umwelt zu behaupten weiß. Dass sie einen Reifeprozess beinhaltet, ist die wesentliche Eigenschaft der Oper, die einer leitmotivischen Verarbeitung entgegenkommt.

Ein weiterer Umstand, der die Motivverarbeitung in „Madame Butterfly“ begünstigt und sie flexibler macht, betrifft den Exotismus und seinen musikalischen Niederschlag. Die Evokation exotischen Kolorits geschieht vor allem durch die Verwendung eines entsprechenden Tonmaterials, der Pentatonik oder pentatonisch gefärbter Themen und Motive mit den charakteristischen Melodie- und Rhythmusbildungen wie Tonrepetition, Bevorzugung enger Intervalle und geradtaktiger, kurzgliedriger Motivik. Sie geschieht ferner durch die Herstellung eines entsprechenden Klangbildes, das ein „quasi-exotischer“ Orchestrierungsstil vermittelt. Eine besondere Relevanz für die Motivverarbeitung ergibt sich aus dem Phänomen, dass gerade die pentatonischen Melodien im Ausdruckscharakter entscheidend durch das Klangbild geprägt sind und ein Wechsel im Orchestrierungsstil diesen stark verändert, was wiederum eine Verwendung der pentatonischen Melodien in verschiedenstem Kontext erlaubt. Puccini macht sich dies zunutze, löst die exotischen Melodien aus ihrem ursprünglichen Klangbild heraus und orchestriert sie nach westlichem Vorbild. Wenn als Ausklang von Butterflys Auftritt mit ihren Freundinnen eine weitgehend pentatonisch geprägte Melodie erscheint, von Flöten, Harfe und Klaviatur-Glockenspiel exponiert, entsteht ein zartes ätherisches Klangbild, das die duftige exotische Atmosphäre wie auch Tscho-tso-sans selige Verzückerung einfängt.

allargando

PINKERTON (*gridando*)
(*interno*) *ff* *sostenendo*

Butterfly!..... Butterfly!.....

PINKERTON *allargando*

But...ter.fly!.....

4

Dieselbe Melodie, doch versehen mit einem europäischen Klanggewand, in dem die Streicher dominieren und exotische Klangwirkungen auserspart sind, setzt Puccini nochmals ein, als Butterfly von ihrem Glaubensübertritt berichtet, und hier ändert sich der Ausdruckskarakter total: Das Bekenntnis zu ihrem Geliebten ist von schwärmerischer Leidenschaft und enthusiastischem Jubel erfüllt.

Neben der Pentatonik greift Puccini auf die Ganztonskala zurück, die, indem sie Verfremdung bewirkt, als pseudo-exotisches Stilmittel fungiert. Mitunter beruht die satztechnische Konstruktion längerer Passagen auf Ganztonreihen. Mosco Carner verwies auf die Auftrittsszene Butterflys in der das Motiv in Ganztönen aufwärts sequenziert wird, was sich übrigens in leicht variiertter Form am Schluss des Aktes (ab Ziffer 134) wiederholt. Eine weitere Stelle findet sich im dritten Akt (Ziffer 35) in Butterflys Worten „Tu, Suzuki, che sei tanto buona“. Dort erfolgt die Begleitung durch drei Solocelli ein ganztöniger Abstieg in zehn Stufen. Wie subtil Puccini bei seiner Motivverarbeitung in „Madame Butterfly“ verfährt, erweist die nähere Untersuchung jenes ganztönigen Motivs, das am Schluss der Oper zwischen Linkertons drei „Butterfly“-Rufe eingeschaltet ist (Notenbeispiel 4). Dieses kurze, aus sechs Ganztönen bestehende Motiv erscheint im Verlauf der Oper, wenn deren Erstfassung ebezogen wird, fast ein dutzend Mal, wobei es freilich meist derart in größere melodische Zusammenhänge eingeflochten ist, dass sein Auftreten kaum bemerkbar wird.

In den Vokalstimmen begegnet uns das Motiv erstmals während des Liebesduetts im ersten Akt, und aus dieser Stelle lässt sich auch seine Bedeutung erschließen. Aus ihren Gefühlen zärtlicher Liebe wird Butterfly aufgeschreckt, als Linkerton sie einen Schmetterling nennt („sirrattista e ritira le mani“). Angstvoll („con paurosa espressione“) erinnert sie daran, dass es in seiner Heimat üblich sei, Schmetterlinge zu jagen, sie zu durchstechen und auf einem Brett festzunageln. Der Symbolgehalt liegt auf der Hand, der Vergleich verweist auf die brutal-leichtfertige, von Jagd- und Sammlertrieb durchzogene Haltung Linkertons gegenüber Tscho-tso-san, wie sie sich schon mit demselben Bild des Schmetterlings im Dialog mit Sharpless artikuliert – und ist zugleich Anspielung auf die Art ihres eigenen Todes. An dieser für die dramatische Aussage der gesamten Oper zentralen Stelle erscheint das Motiv mit Butterflys Worten „ed in tavola infitta“, während in den Holzbläsern das Bonzenmotiv ertönt, das an ihre gesellschaftliche Ächtung erinnert. Die Vortragsbezeichnung für diese ganztönige Phrase lautet: „con strazio“ („mit Qual“), womit der Charakter des Motivs deutlich gekennzeichnet ist (Notenbeispiel 5).

BUTTERFLY (con strazio)

ed in ta - vo - la in -

BUTTERFLY
- fit - - ta!...

PINKERTON

132

5

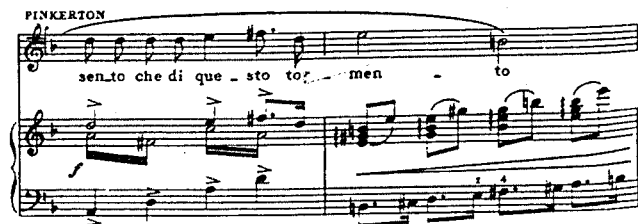
Das Strazio-Motiv tritt in den Orchestereinführungen zum zweiten wie dritten Akt (Ziffer 5) auf. Im Vorspiel zum zweiten Akt (Ziffer 2) steht es wieder in Nachbarschaft des ebenfalls ganztönigen, mit ihm eng verwandten Bonzenmotivs. Hier fällt im weiteren die

Affinität zu dem eröffnenden, rhythmisch gleichen g-Moll-Thema auf, als dessen Verschärfung das Strazio-Motiv mit seinem ganztönigen Tritonus-Anstieg zu verstehen ist, und beide Motive werden dann in unmittelbarer Abfolge im Blütenduet (Ziffer 42) erscheinen. Den ausgedehntesten Gebrauch vom Strazio-Motiv macht Puccini gegen Schluss des dritten Aktes. Dies gilt vor allem



Singstimme zu den Worten „guarda ben fiso, fiso“. Schließlich geht es sogar auf Linkerton über, als er von Reue ergriffen wird: „E sento che di questo tormento tregua mai non avro“ (Ziffer 25). Mit den Begriffen „strazio“ und „tormento“ assoziiert, wird das Motiv in gleichartigen Momenten eingesetzt. Es trägt den Ausdruck von Qual und Pein (Notenbeispiel 6).

Daneben kommen allerdings noch zwei Stellen vor, an denen die Verwendung des Strazio-Motivs zunächst kaum verständlich ist. Gerade hier zeigt sich indessen, wie tief bei Puccinis Motivarbeit die assoziativen Verknüpfungen reichen. In beiden Fällen ist das Motiv wieder in ein andersartiges musikalisches Umfeld eingebettet. Einmal wird



es in Butterflys visionäre Arie interpoliert, nämlich bei ihrer Vorstellung, wie Linkerton nach seiner Rückkehr den Hügel emporsteigen wird („s'avvia per la collina“), und die Bedeutung des Augenblicks hebt Puccini



hervor, wenn er die Motive dieses Satzfragments und des zugehörigen Subjekts („un uomo, un picciol punto“) nochmals gemeinsam in der Orchestereinleitung des dritten Aktes (Ziffer 5) zitiert. Das andere Mal erscheint das Strazio-Motiv, als Butterfly dem Konsul und Kate bedeutet, zur Übergabe des Kindes in einer halben Stunde den Hügel hinaufzukommen („fra mezz'ora salite la collina“). Diese Phrase ist wieder durch den Zusatz einer Vortragsbezeichnung, nämlich „con intenzione“, in ihrer Bedeutung unterstrichen (Notenbeispiel 7). Gemeinsames Stichwort der beiden Phrasen ist das Wort „collina“, das für die einsam in der Höhe wohnende Butterfly Symbolwert besitzt, denn der Hügel ist Sinnbild für die Verbindung mit der Außenwelt, die für sie allerdings mit der Person Linkertons zusammenfällt. Unter diesem Blickwinkel erklärt sich der Einsatz des Motivs an beiden Punkten. Was sich beim ersten Fall im Sinne Wagners als „Ahnung“ verstehen lässt, wird im zweiten Fall zur Gewissheit. Wie in der Vision antizipiert, wird Linkerton den Hügel hinaufsteigen und auch „Butterfly“ rufen („chiamerà ‚Butterfly‘ dalla lontana“), doch unter anderen Voraussetzungen, als sie sich erträumte. Das Strazio-Motiv bewirkt eine enge Verknüpfung zwischen Vision und Schlusszene.

Im Vergleich mit Puccinis früheren Opern hat die Motivarbeit in „Madame Butterfly“ eine neue Qualität erlangt, sie ist grundlegend verfeinert und verdichtet. Anders als zuvor, wird hier eine Technik wirksam, die über das Prinzip der Reminiscenz hinausgeht, Motive entfaltet und verarbeitet, sie über das ganze Werk in dichtem Netz ausspannt und mit einer komplexen dramatischen Bedeutung auflädt. Von einer Technik, die sich insoweit als leitmotivisches Verfahren charakterisieren lässt, bleiben auch die pentatonischen und ganztönigen Motive nicht

BUTTERFLY

(con intenzione, ma con grande semplicità)

Fra mez - z'o - ra sa-li-te la col.

40

BUTTERFLY

- li - na.

7b

ausgeschlossen. Weit entfernt davon, nur exotisches Kolorit zu vermitteln, sind sie als wesentliche Bedeutungsträger in das Handlungsgeschehen integriert. In diesem Zusammenhang erhebt sich die Frage, warum überhaupt Puccini mit „Madame Butterfly“ zu einem exotischen Sujet griff. Der entscheidende Grund dürfte ein Dilemma sein, das sich für den Komponisten um die Jahrhundertwende bedrohlich zuspitzte. Auf der einen Seite musste Puccini der Opernsituation in Italien

Rechnung tragen, wo ein Publikum mit ausgeprägtem Traditionsbewusstsein kompositorischen Neuerungen enge Grenzen setzte. Andererseits musste er danach trachten, nicht hinter den europäischen Kompositionsstandard seiner Zeit zurückzufallen. In diesem Konflikt bot sich ein exotisches Sujet als vermittelnder Ausweg, denn im Gewand des Exotismus ließen sich Neuerungen unverfänglich einführen. Der Exotismus in „Madame Butterfly“ ist Deckmantel für „Modernismen“, er dient der Legitimation kompositionstechnischen Fortschritts.



Liebesbrief, um 1875

FAST EINE JAPANISCHE MEDEA: PUCCINIS »MADAME BUTTERFLY«

Dieter Borchmeyer

Gewiss - Tscho-tsoho-san ist wirklich nur - oder höchstens - „fast“ eine Medea. Der ungeheure Stolz der kolchischen Zauberin mit ihren barbarisch-matriarchalischen Zügen fehlt der Geisha, die sich den patriarchalischen Regeln ihres - durch den amerikanischen Einfluss kommerziell verdorbenen, sich selbst entfremdeten - Landes selbstverständlich unterworfen hat, ganz und gar. Und der Schluss mit dem Harakiri Butterffly - die ihr Kind dem Geliebten, der sie verlassen hat, überantwortet - unterscheidet sich sternweit vom Ende der euripideischen Tragödie mit der auf einem Drachenzug fliehenden Muttermörderin, die als furchtbare Rächerin den treulosen Gatten dem Elend preisgibt. Seit Seneca kehrt zudem in den Medea-Tragödien das Motiv immer wieder, dass gerade der Gedanke, ihre Kinder der neuen Gattin Jasons überlassen zu müssen, in Medea den Mordgedanken aufkeimen lässt - während Tscho-tsoho-sans Begegnung mit Kate Linkerton ohne Spuren der Eifersucht bleibt. Rache, Eifersucht, der bloße Gedanke an eine Tötung des Kindes liegen ihr so fern, dass sie in dieser Beziehung eher eine Anti-Medea ist.

Diese Unterschiede heben sich aber gerade wegen der Gemeinsamkeiten der Handlungskonstellation so deutlich ab. Hier wie da gelingt es dem Repräsentanten einer vermeintlich überlegenen Zivilisation, das Herz einer jungen Frau, die in ganz anderen kulturellen Gewohnheiten aufgewachsen ist, zu erobern. Die mit ihr eingegangene Ehe, aus der auch ein bzw. zwei Kinder hervorgehen, ist jedoch für ihn nicht rechtsverbindlich, und so kann er sich mit einer Frau aus seiner Heimat neu verheiraten - wodurch er die Existenz der verlassenen Fremden zerstört.

Was die euripideische Tragödie und Puccinis Oper zudem verbindet, ist die parallele Sympathienkung - die um ihre Liebe betrogene Fremde ist die Identifikationsfigur, auf die sich Furcht und Mitleid des Zuschauers richten - und die durchaus kritische Sicht der Normen und Lebensgewohnheiten der dominierenden Zivilisation.

Nach griechischer Rechtsvorstellung ist Jason mit Medea nicht rechtsgültig vermählt, da sie keine griechische Bürgerin ist. Wenn er sich von ihr und den Kindern trennt, begeht er also kein Unrecht im konventionellen und juristischen Sinne. Nicht anders ist es in „Madame Butterfly“. Linkerton schließt mit Tscho-tsoho-san eine Heirat auf japanisch, d. h. auf Zeit. In der ursprünglichen Fassung ist ihr das selber durchaus bewusst. Linkerton verstößt also nicht gegen den Ehevertrag, ja man kann ihm eigentlich nicht einmal Treulosigkeit vorwerfen. Noch weniger als Medea hat Butterfly einen gültigen, einklagbaren Rechtsanspruch

in der Hand. Und doch: Wie das höhere, menschlichere und natürliche Recht aus der Sicht des Euripides eindeutig auf Seiten Medeas ist, so erwächst auch Tscho-tsoho-san aus der Unbedingtheit ihrer Liebe ein gewiss nicht einklagbares, aber moralisch dennoch gültiges Recht auf die „Unkündbarkeit“ ihrer Beziehung. Wie vor dem tieferen Rechtsgefühl Jason zu einer kläglichen Figur wird, so trotz seiner glaubwürdigen Reuebekundungen im letzten Akt auch Linkerton. Wie Medea die heimischen Götter und familiären Bindungen verraten hat, einzig um der Liebe zu Jason willen, so setzt auch Tscho-tsoho-san trotz ihrer „Miet-Ehe“ alles auf die eine Karte ihres Gefühls für Linkerton, verrät - so der in einem Fluch gipfelnde Vorwurf des Onkel Priesters - ihr Volk und ihren heiligen Glauben. Darum wird sie wie Medea von ihrer ganzen Sippe verstoßen.

Spätestens in diesem Augenblick hätte Linkerton eigentlich merken müssen, auf was er sich eingelassen hat und welche Verpflichtung ihm aus Tscho-tsoho-sans völliger Hingabe erwächst, ist sie in ihrer Heimat



doch nun völlig isoliert und deshalb ganz von Linkerton abhängig. In der gleichen Situation ist Medea; freilich wird ihre Isolation dadurch noch gesteigert, dass sie die Heimat verlässt und in der Fremde ohne jeglichen Schutz bleibt, sobald Jason sie verlässt. Linkerton ist jedoch ein jugendlicher Leichtfuß, ein unbekümmerter Abenteurer, der nicht nur die Warnungen von Sharpless in den Wind schlägt, sondern so sehr mit sich selbst und seiner erotischen Faszination durch die exotische Schönheit Butterflys beschäftigt ist, dass er gar nicht merkt, in welcher bedrohlichen Situation Tscho-tscho-san durch den Fluch des Onkels gerät. Er ist gewiss kein skrupellos draufgängerischer Yankee – ihn als Personifikation des „hässlichen Amerikaners“ zu sehen, ginge gewiss zu weit –, aber er ist doch ein typischer moderner Zivilisationsmensch – take it easy –, dem tiefere Gefühle abgehen, der zwar zugibt, sein Herz an Butterfly verloren zu haben, aber nicht genau weiß, wie „tragfähig“ diese Neigung, ob es echte Liebe oder nur vorübergehende Leidenschaft ist. Ich will genießen, man ist nur einmal jung: das sind seine Lebensmaximen.

Schon der Titel der Oper ist verräterisch. Wie Helmer in Ibsens „Nora oder Ein Puppenheim“ seine Frau zur „Puppenfrau“, zu seinem „lockeren Zeisig“, seiner „Lerche“ oder seinem „Eichkätzchen“ verniedlicht, so auch Linkerton: Etwas anderes als einen Schmetterling oder ein Spielzeug, wie er einmal redet, vermag er in der vermeintlich Geliebten nicht zu sehen. Die Grausamkeit des Schmetterlingsbildes kommt ihm nicht einmal zu Bewusstsein, als Tscho-tscho-san darauf hindeutet: „Man sagt, dass in eurem Land die Schmetterlinge, die in Menschenhand geraten, von einer Nadel durchstoßen und auf ein Brett gespießt werden!“ Linkerton ergreift sanft wieder Butterflys Hände und lächelt: „Ein bisschen was ist dran. Und weißt du weshalb? Damit sie nicht mehr fliehen können. (drückt sie mit Begeisterung liebevoll an sich) Ich habe dich gefangen (...). Ich halte dich, du zuckst und bleibst mein“ (1. Aufzug). Dieses Festhalten der „aufgespießten“ Beute hält Butterfly für eine Hingabe – zu der doch nur sie bereit ist. Der aufgespießte Schmetterling wird sie am Ende wahrhaftig sein, während Linkerton – durch das erschütternde Erlebnis gewiss ein anderer geworden – mit ihrem Kind und seiner neuen Frau zurück nach Amerika reisen wird.

Tscho-tscho-san kommt anders als Ibsens Nora nie auf die Idee, gegen ihre Verniedlichung aufzubegehren oder sich gar wie Medea furchtbar zu rächen, obwohl sie der Illusion verfällt, dass in Amerika anders als in Japan die Frau dem Manne gleichberechtigt ist, und eine Scheidung deshalb nicht durch einseitige Auflösung der Ehe von seiten des Mannes möglich ist. Gleichwohl fügt sie sich in die von der Männerwelt ihr auferlegte Rolle, vollzieht nach dem Vorbild und mit dem Dolch ihres Vaters den rituellen Selbstmord. Anders als Medea, die bei Euripides das Asylangebot des Königs Aigeus von Athen annimmt (das ihr erst ihre blu-

tige Rache ermöglicht), weist Butterfly den Ausweg aus der Isolation, den ihr die Liebe des Fürsten Yamadori bietet, tragisch-entschlossen von sich. Sie lebt nur in Linkerton, deshalb vermag sie ohne ihn auch nur zu sterben. Butterfly ist das Gegenbild aller jener Frauen in der Literatur der Jahrhundertwende, die gegen ihr weibliches Schicksal aufbegehren, die sich weigern, nur mehr Opfer zu sein. Doch ist Puccinis Oper von ihrer ursprünglichen Intention her deshalb nicht „anti-emanzipatorisch“ – wenngleich sich nicht leugnen lässt, dass Puccini nach dem Eklat der Uraufführung dem Publikumsgeschmack mehr als bedenklich entgegengekommen ist, die zivilisations- und amerika-kritischen Akzente vertuscht und Butterfly weitgehend in das Wesen verwandelt hat, als das ein



emanzipationsmüdes Männerpublikum ein Frauchen gern sehen wollte: Es darf sich zwar vom Eros des Mannes „aufspießen“ lassen, ihm zuliebe sterben, alles - auch das eigene Kind - aufgeben, aber ihm doch am Ende die Freiheit lassen.

In der ursprünglichen Fassung hingegen wird gerade die bedingungs- und wahrhaft rückhaltlose Liebe Butterflys, gerade der Verzicht auf den emanzipatorischen Gestus zum Gericht über die patriarchalische Überheblichkeit einer dominierenden, gleichwohl banalen Zivilisation, deren Werte im Grunde nur das Alibi rücksichtslosen Kommerzes sind. Butterfly selber schreckt ursprünglich vor der Verbindung mit einem Amerikaner zurück: „So ein Amerikaner! Ein Barbar - ohne Sitten!“ (so im Schlussduett des ersten Aktes der Urfassung). Sie redet so aus dem stolzen Gefühl einer großen kulturellen Tradition heraus - einer Tradition freilich, die längst verfallen ist. Tscho-tso-san lebt in einem Lande, das seine alten Götter längst zugunsten des einen Gottes verraten hat, den ihm die amerikanische Zivilisation geoffenbart hat: des Geldes. Der Kuppler Goro ist das Paradebeispiel des korrumpierbaren Japaners, der die Traditionen seines Landes nur noch zu Tauschzwecken präsentiert: Nagasaki ist der Schnittpunkt zweier „Kulturen“, einer neuen banal-prosperierenden ohne höhere religiöse und ethische Werte, und einer alten, die jedoch aufgrund der eigenen Dekadenz hoffnungslos den Verführungen jener anderen so flachen und doch so erfolgreichen Zivilisation ausgeliefert ist.

Dennoch ist der Stolz des alten, noch nicht korrumpierten Japan nicht ganz gebrochen, sind seine heiligen Institutionen noch immer verborgen-gegenwärtig. Der unheimliche Auftritt des Priesters im ersten Aufzug, seine archaische Fluchrede, in und mit der die alten verleugneten Götter noch einmal in die banal und korrupt gewordene Gegenwart wie eine Sonnenfinsternis eindringen, ist das drohende Signal dieser Präsenz des Alt-Heiligen. Aus ihm lebt auch Butterfly, so sehr sie sich in rührender Naivität als Amerikanerin zu geben sucht, welche die religiösen Gebräuche ihrer Heimat von sich abgetan hat. Doch am Ende kehrt sie zu diesen Gebräuchen zurück, kniet vor der Buddha-Statue, küsst den Dolch des Vaters, das Symbol einer Ehre, für die in der leichtlebigen Gegenwart kein Raum mehr ist.

Wie sehr das ganze Wesen Butterflys im Alt-Heiligen verankert ist, das manifestiert sich in der Unbedingtheit der Liebe. Diese ist in ihrer Unwandelbarkeit das erschütternde Gegenbild zu jener ganz vom Kommerz bestimmten Welt des augenblicklichen Nutzens, des kurzfristigen Genusses. In dieser Zivilisationswelt gibt es keine Dauer, keine Ewigkeit, nur das Gesetz der Opportunität. Alles ist auf baldigen „Verschleiß“ angelegt - auch die Gefühle. Nicht, dass diese Gefühle abhan-



Westlich gekleidete Persönlichkeit, um 1870

den gekommen wären; auch Linkerton ist, wie gesagt, kein Draufgänger, der die Liebe Tscho-tso-sans missbraucht. Seine Gefühle sind echt, und als solche sind sie von Puccini auch komponiert (sie werden keineswegs musikalisch „hinterfragt“, ironisiert oder sonstwie auf Distanz gerückt). Linkerton ist im Grunde ein guter Kerl, ein Mensch des Augenblicks, dessen Gefühle freilich so schnell verschleißen wie alles, was diese Zivilisation beschert, da es für ihn – wie für sie – keine Bindungen gibt, die den Augenblick überdauern. Linkerton ist nicht böse – so darf er auch nie auf der Bühne erscheinen –, er ist eben nur herzlich banal. Tscho-tso-san hingegen ist ein Wesen, das seine ganze religiöse Inbrunst, die verschollene Götterwelt in seiner Liebe wieder aufleben lässt. Der Göttin des Mondes vergleicht sie sich im Liebesduett am Ende des ersten

Aufzu-
in ihr
Religi-

An
Gest
gey
der
lan
An
M
n
U



Damen mit lackierten Zähnen, um 1870

gs; mit der Sternenwelt, der mütterlichen Nacht fühlt sie sich einer grenzenlosen Liebe. Diese Liebe ist eine Metamorphose ihrer Person, unantastbar und ewig wie sie.

Euripides hat Euripides einst vorgehalten, er setze die ehrwürdigen Mythen des Mythos herab. Gerade „Medea“ mag ihm dafür ein Beispiel gewesen sein. Licht und Schatten sind hier „umgekehrt verteilt, wie es in den heiligen Herkommen entsprach (...): das bisher Geglaubte wird entwirrt und zersetzt, um ein wesentliches Recht aufzuweisen und dessen Anspruch zu begründen“ (Bruno Snell). Nicht der Held des griechischen Mythos, sondern die barbarische Zauberin ist bei Euripides im Recht. Die modernen Versionen des Stoffs, zumal Grillparzers „Medea“ haben diese Bewertung noch gesteigert. Bei Grillparzer wird Jason wirklich schon eine Art Linkerton, ein banaler Abenteurer, der ständig auf die Überlegenheit der griechischen Zivilisation pocht, auf griechische Humanität und Aufklärung, die doch nichts als hohle Fassade sind. Jason wird zu einer kläglichen Figur, die der Gewalt und Unbedingtheit von Medeas Liebe, welche in ihrer archaischen Religiosität gründet, nicht gewachsen ist. Grillparzer setzt übrigens schon bewusst Stilmittel ein, die das Barbarisch-Fremde im Kontrast mit den vertrauten Ausdrucksformen der griechischen Zivilisation zeigen.

Dieses Einsetzen des Fremden, der musikalische Exotismus ist auch das Fundament der „Butterfly“-Partitur Puccinis. Das japanische Lokalkolorit wird hier keineswegs nur um des atmosphärischen Zaubers, nur als Staffage eingesetzt - wie es in den meisten exotischen Opern des 19. Jahrhunderts geschieht -, sondern um musikalisch das Andere der japanischen Kulturtradition zu beschwören, das Andere gegenüber der modernen Zivilisation (für welche z.B. die amerikanische Nationalhymne steht, welche nicht ohne Ironie zitiert wird, auch wenn amerikanischen Puccini-Freunden dabei bis heute die Augen feucht werden) - jenes Altehrwürdig-Andere, in dem die Lebens- und Liebesunbedingtheit des Tscho-tso-sans gründet. Der musikalische Exotismus schafft das „fremde“ Gegengewicht zu den Ausdrucksformen einer vertrauten, sich imperial gebärdenden Zivilisation, er offenbart jene reinere Menschlichkeit, die in dieser Zivilisation verschüttet ist. Das Fremde stellt das Vertraute in Frage. Das ist der geheime Sinn des Puccinischen Exotismus.



um 1875

GIACOMO PUCCINI – LEBEN UND BÜHNENWERK

- 1858 22. Dezember: Giacomo Puccini wird als fünftes Kind von Albina und Michele Puccini in Lucca geboren
- 1864 18. Februar: Tod des Vaters
- 1868 Chorknabe in den Kirchen San Martino und San Michele in Lucca
- 1874-1880 Studium am Instituto musicale Pacini in Lucca, nebenher Tätigkeit als Organist
Erste Kompositionsversuche
- 1880-1883 Studium am Mailänder Konservatorium bei Amilcare Ponchielli und Antonio Bazzini
- 1884 31. Mai: Uraufführung der Oper „Le Willis“ in Mailand
17. Juli: Tod der Mutter
Beginn der Lebensgemeinschaft mit Elvira Gemignani, geb. Bonturi
26. Dezember: Neufassung von „Le Willis“ (unter dem Titel „Le Villi“) in Turin
- 1886 23. Dezember: Puccinis Sohn Antonio (Tonio) geboren
- 1889 21. April: Uraufführung der Oper „Edgar“ an der Mailänder Scala
- 1891 Puccini erwählt Torre del Lago zu seinem Wohnsitz
- 1892 28. Februar: Neufassung von „Edgar“ in Ferrara
- 1893 1. Februar: Uraufführung der Oper „Manon Lescaut“ in Turin
- 1896 1. Februar: Uraufführung der Oper „La Bohème“ in Turin
- 1900 14. Januar: Uraufführung der Oper „Tosca“ in Rom
- 1904 17. Februar: Uraufführung der Oper „Madama Butterfly“ an der Mailänder Scala, 28. Mai: Neufassung der Oper in Brescia
- 1905 Reise nach Südamerika
- 1907 Januar und Februar: Aufenthalt in New York
- 1910 10. Dezember: Uraufführung der Oper „La fanciulla del West“ an der Metropolitan Opera New York
- 1917 27. März : Uraufführung der Oper „La rondine“ in Monte Carlo
- 1918 14. Dezember: Uraufführung „Il trittico“ an der Metropolitan Opera New York
- 1920 Beginn der Arbeit an „Turandot“
- 1921 Übersiedlung nach Viareggio
- 1922 August: Autoreise durch die Schweiz, Deutschland, Holland
Erste Anzeichen für Puccinis Todeskrankheit (Kehlkopfkrebs)
- 1924 29. November: Puccini stirbt in der Klinik von Dr. Ledoux in Brüssel
- 1926 25. April: Uraufführung der Oper „Turandot“ an der Mailänder Scala

QUELLEN

TEXTE

Die Handlung: Udo Salzbrenner für dieses Programmheft. – Dietmar Holland: Puccinis „Japanische Tragödie“, Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Peter Ross: Leitmotivische Verarbeitung und exotisches Kolorit in Puccinis „Madame Butterfly“, in: Giacomo Puccini, „Madama Butterfly“, Programmheft des Opernhauses Halle, Spielzeit 1995/96 (Red.: Volker Weiske). Vom Autor revidierte Fassung eines Aufsatzes, der erstmals erschien als „Elaborazione leitmotivica e colore esotico in „Madama Butterfly““, in: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini. Atti del I convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini. Torre del Lago. Festival Pucciniano 1983. A cura di Jürgen Maehder, Giardini Editori e Stampatori in Pisa 1985. (Deutsche Erstveröffentlichung in: Giacomo Puccini, „Madame Butterfly“, Programmheft des Stadttheaters Pforzheim, Spielzeit 1994/95, Red.: Udo Salzbrenner). – Dieter Borchmeyer: Fast eine japanische Medea. Puccinis „Madame Butterfly“, in: Opern und Opernfiguren. Festschrift für Joachim Herz, in Zusammenarbeit mit Gerhard Heldt und Georg F. Mielke hrsg. von Ursula und Ulrich Müller, Verlag Ursula Müller-Speiser, Anif/Salzburg 1989 (leicht gekürzt).

BILDER

Titelbild: Giacomo Puccini (1858-1924) im Jahre 1906, Porträt von Arturo Rietti. Geschichte der Musik, Band II, hrsg. von Michael Raeburn und Alan Kendall, Kindler/Schott, München/Mainz 1993. – Giacomo Puccini, „Madama Butterfly“, Programmheft Nr. 49 der Württembergischen Staatstheater Stuttgart o. J. (Red.: Klaus-Peter Kehr, Helga Utz).

THEATER DER LANDESHAUPTSTADT MAGDEBURG

Universitätsplatz 9, Theaterkasse 03 91/5 40 64 44 oder 5 40 65 55

Generalintendant Max K. Hoffmann

Heft 9 der Spielzeit 2000/2001; Schutzgebühr 3,50 DM

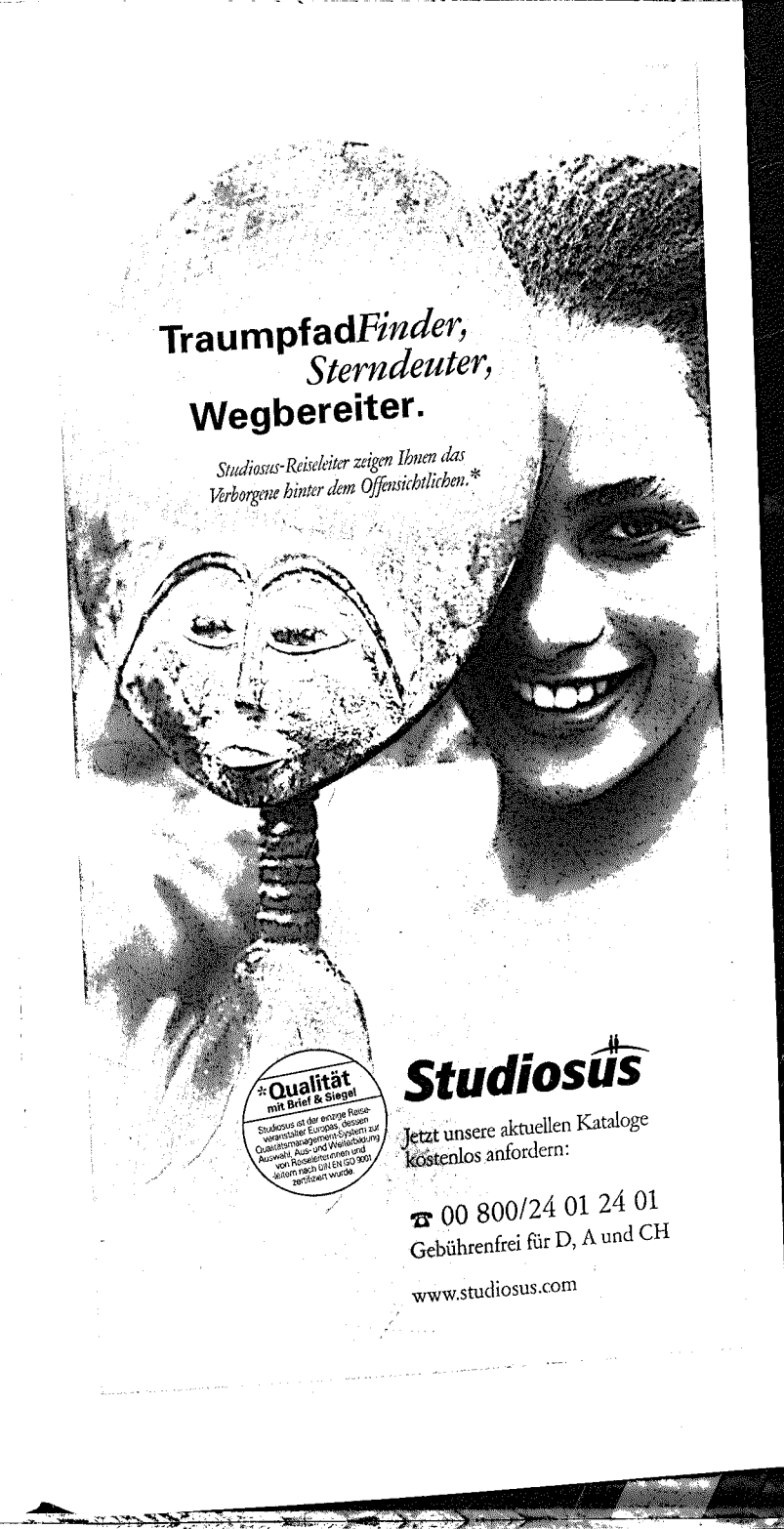
Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrenner

Satz und Druck: Druckerei Bernd Senkel, Alt Diesdorf 7, 39110 Magdeburg,

Tel.: 03 91/7 32 67 19

Anzeigen: Mykenae Verlag, Rossberg KG, Berliner Ring 89, 64625 Bensheim,

Tel.: 0 62 51/84 04 40



**TraumpfadFinder,
Sterndeuter,
Wegbereiter.**

*Studiosus-Reiseleiter zeigen Ihnen das
Verborgene hinter dem Offensichtlichen.**

***Qualität
mit Brief & Siegel**

Studiosus ist das einzige Reise-
veranstalter Europas, dessen
Qualitätsmanagementsystem zur
Auswahl, Aus- und Weiterfortbildung
von Reiseleiterinnen und
leitern nach DIN EN ISO 9001
zertifiziert wurde

Studiosus

Jetzt unsere aktuellen Kataloge
kostenlos anfordern:

☎ 00 800/24 01 24 01
Gebührenfrei für D, A und CH

www.studiosus.com