

MADAMA

BUTTERFLY

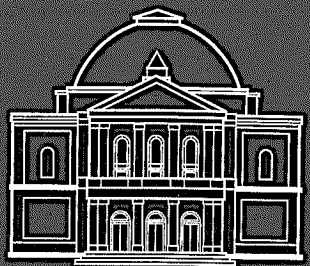


1924 PUC

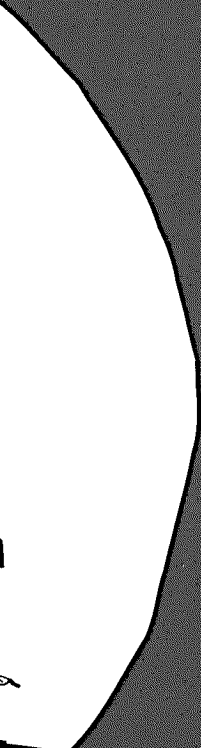
01671

P
U
C
C
I
N
I

G
I
A
C
C
O
M
O



OPERNHAUS HALLE



ZUR ENTSTEHUNG DER JAPANISCHEN TRAGÖDIE

Die Quellen

Über 90 Jahre ist es her, seit *Madame Butterfly*, nach einer verunglückten Uraufführung an der Mailänder Scala, von Brescia aus ihren Siegeszug über alle Bühnen der Alten und Neuen Welt antrat. Zwischen den beiden Kriegen war sie in Deutschland jahrelang die meistgespielte Oper, wenn ihr nicht gerade *La Bohème* oder *Tosca* den Rang abgelaufen hatten. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg hat *Madame Butterfly* nichts von ihrer Beliebtheit eingebüßt. Puccini schätzte sie am höchsten von all seinen Opern ein. Er äußerte einmal, daß er nur selten die Aufführungen seiner Werke besuche, den letzten Akt der *Bohème* und die ganze *Butterfly* aber gerne höre.

Der *Butterfly*-Stoff lag um die Jahrhundertwende in der Luft. Ostasiatische Kultur war damals in Europa große Mode, und Romane, Schauspiele, Opern und Operetten ergriffen Besitz von dem dankbaren Milieu. Zwei Operetten aus dieser Zeit, Sullivans *Mikado* (1885) und Sidney Jones' *Geisha* (1896) sind bis zum Zweiten Weltkrieg viel gespielt worden; selbst in den Zwanziger Jahren hat Puccinis Freund Lehár das ostasiatische Milieu mit großem Erfolg in seiner Operette *Das Land des Lächelns* verwendet. Die Handlung der *Butterfly* entstammt einer Reihe literarischer Erlebnisdichtungen. Das älteste dieser Werke ist der ehemals berühmte Roman *Madame Chrysanthème* (1887) des französischen Schriftstellers Pierre Loti (1850–1923). Loti war als französischer Marineoffizier einige Jahre nach Japan abkommandiert, das damals begonnen hatte, seine Häfen den Schiffen westlicher Staaten zu öffnen. Er lernte hier einen für Europäer seltsam anmutenden Brauch kennen: ausländische Offiziere hatten das Recht, mit Geishas Ehen zu schließen, die vom Manne nach Belieben gelöst werden konnten. Auch Loti lebte in Nagasaki eine Weile in solcher „Ehe“. Aus seinen Erlebnissen in dieser Zeit formte er seinen vielgelesenen Roman. In diesem Ur-*Butterfly*-Erlebnis findet sich keine Tragik. Beide Teile wissen um die Kurzlebigkeit der Bindung und handeln nach dem römischen Sprichwort „Carpe diem!“ Der französische Komponist André Messager schrieb 1893 eine Oper nach diesem Roman. In Anlehnung an Lotis Werk verfaßte der amerikanische Schriftsteller John Luther Long (1861–1927) seinen Roman *Madame Butterfly* (1898). Hatte Loti seinen Stoff mit Zartgefühl und Poesie behandelt, so brachte Long einen realistischen Reißer heraus. Seine Heldin ist ein dummes, liebeskrankes Mädchen, dessen gebrochenes Amerikanisch zu komischen Wirkungen benützt wird. Der Name von Lotis Heldin Kij-Hou-San, was im Japanischen soviel wie Chrysantheme bedeutet, wurde in Cho-Cho-San umgewandelt. Ihr Beiname „Butterfly“ rührt von einem Vergleich her, der in der Oper später folgende Fassung gefunden hat: „Huscht wie ein Schmetterling flugs in die Weite, setzt sich dann wieder und lacht von der Seite: solch kleine Falter ich erjagen wollte, ob's auch die Flügel ihm zerschlagen sollte“. Daß der Schmetterlings-Charakter in seinem Roman viel eher auf den Mann zutrifft, hat Long wohl nicht bedacht. Aus dem charmant-frivolen Helden Pierre der französischen Erzählung machte er einen herzlos-albernen amerikanischen Offizier, Benjamin Franklin Pinkerton. Der deutsche Übersetzer von Puccinis Oper hat später den Namen in Linkerton umgeändert, um die Assoziation mit dem Detektiv Pinkerton auszuschalten. Auch den



Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica

Dolmetscher und Kuppler übernahm Long von Loti. Chrysanthèmes Freundin Oyouki wandelte sich zu Butterflys Dienerin Suzuki. Aus eigener Erfindung fügte Long noch den Konsul Sharpless, den reichen Freier Yamadori und Pinkertons spätere Gattin Kate hinzu. Longs Eigentum ist auch der halb-tragische Schluß des Romans: Butterfly versucht Harakiri, verwundet sich aber nur, weil der Gedanke an ihr Kind ihr den Arm lähmt. Sie wendet sich danach – eine wahre Begebenheit ähnlicher Art hatte Long manche Anregungen gegeben – wieder ihrem früheren Berufe zu. Aus diesem Roman formte nun der amerikanische Dramatiker David Belasco (1853–1931), dessen Goldgräberstück *Das Mädchen aus dem goldenen Westen* Puccini ebenfalls vertont hat, einen überaus Bühnen-wirksamen Einakter. Belascos *Madame Butterfly* (1900) hält sich

OPERNHAUS HALLE

MADAMA BUTTERFLY

Japanische Tragödie in drei Akten von Luigi Illica und Giuseppe Giacosa
(nach John Luther Long und David Belasco)
Musik von Giacomo Puccini

Aufführung in der Originalsprache mit deutschen Übertiteln von Anthony Pilavachi und Volker Weiske
nach der Übersetzung von Claus H. Henneberg

Musikalische Leitung **Johan M. Arnell**
Inszenierung **Anthony Pilavachi**
Ausstattung **Michael D. Zimmermann**
Choreinstudierung **Dietrich Schlegel**

Cio-Cio-San genannt Butterfly	Romelia Lichtenstein
Suzuki, ihre Dienerin	Ulrike Helzel
B. F. Pinkerton, Leutnant der US-Marine	Jens Klaus Wilde
Sharpless, Konsul der USA in Nagasaki	Gerd Vogel
Goro, Geisha-Vermittler	Hans-Jürgen Wachsmuth
Kate Pinkerton	Katrin Göltz/ Renate Reichel
Der Fürst Yamadori	Egon Weber
Der Bonze (Priester), Onkel Cio-Cio-Sans	Jürgen Trekel
Der Kaiserliche Kommissar	Dietrich Holfter
Der Standesbeamte	Karsten Döring
Cio-Cio-Sans Mutter	Gisela Wittig
Die Tante	Helga Albrecht
Die Cousine	Konstanze Winkler
Yakusidé, Cio-Cio-Sans Onkel	Rainer Stoß
Das Kind	Julius Fleischhammer/ Pascal Oliver Starrermayr

Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge
Bitte beachten Sie den ausgehängten Besetzungszettel.

Chor des OPERNHAUSES HALLE
Kleindarsteller des OPERNHAUSES HALLE

Orchester des OPERNHAUSES HALLE

Pause nach dem ersten Akt

Die Quellen

Über 90 Jahre ist es her, seit *Madame Butterfly*, nach einer verunglückten Uraufführung an der Mailänder Scala, von Brescia aus ihren Siegeszug über alle Bühnen der Alten und Neuen Welt antrat. Zwischen den beiden Kriegen war sie in Deutschland jahrelang die meistgespielte Oper, wenn ihr nicht gerade *La Bohème* oder *Tosca* den Rang abgelaufen hätten. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg hat *Madame Butterfly* nichts von ihrer Beliebtheit eingebüßt. Puccini schätzte sie am höchsten von all seinen Opern ein. Er äußerte einmal, daß er nur selten die Aufführungen seiner Werke besuche, den letzten Akt der *Bohème* und die ganze *Butterfly* aber gerne höre.

Der *Butterfly*-Stoff lag um die Jahrhundertwende in der Luft. Ostasiatische Kultur war damals in Europa große Mode, und Romane, Schauspiele, Opern und Operetten ergriffen Besitz von dem dankbaren Milieu. Zwei Operetten aus dieser Zeit, Sullivans *Mikado* (1885) und Sidney Jones' *Geisha* (1896) sind bis zum Zweiten Weltkrieg viel gespielt worden; selbst in den Zwanziger Jahren hat Puccinis Freund Lehár das ostasiatische Milieu mit großem Erfolg in seiner Operette *Das Land des Lächelns* verwendet. Die Handlung der *Butterfly* entstammt einer Reihe literarischer Erlebnisdichtungen. Das älteste dieser Werke ist der ehemals berühmte Roman *Madame Chrysanthème* (1887) des französischen Schriftstellers Pierre Loti (1850–1923). Loti war als französischer Marineoffizier einige Jahre nach Japan abkommandiert, das damals begonnen hatte, seine Häfen den Schiffen westlicher Staaten zu öffnen. Er lernte hier einen für Europäer seltsam anmutenden Brauch kennen: ausländische Offiziere hatten das Recht, mit Geishas Ehen zu schließen, die vom Manne nach Belieben gelöst werden konnten. Auch Loti lebte in Nagasaki eine Weile in solcher „Ehe“. Aus seinen Erlebnissen in dieser Zeit formte er seinen vielgelesenen Roman. In diesem Ur-*Butterfly*-Erlebnis findet sich keine Tragik. Beide Teile wissen um die Kurzlebigkeit der Bindung und handeln nach dem römischen Sprichwort „Carpe diem!“ Der französische Komponist André Messager schrieb 1893 eine Oper nach diesem Roman. In Anlehnung an Lotis Werk verfaßte der amerikanische Schriftsteller John Luther Long (1861–1927) seinen Roman *Madame Butterfly* (1898). Hatte Loti seinen Stoff mit Zartgefühl und Poesie behandelt, so brachte Long einen realistischen Reißer heraus. Seine Heldin ist ein dummes, liebeskrankes Mädchen, dessen gebrochenes Amerikanisch zu komischen Wirkungen benützt wird. Der Name von Lotis Heldin Kij-Hou-San, was im Japanischen soviel wie Chrysantheme bedeutet, wurde in Cho-Cho-San umgewandelt. Ihr Beinamen „Butterfly“ rührt von einem Vergleich her, der in der Oper später folgende Fassung gefunden hat: „Huscht wie ein Schmetterling flugs in die Weite, setzt sich dann wieder und lacht von der Seite: solch kleine Falter ich erjagen wollte, ob's auch die Flügel ihm zerschlagen sollte“. Daß der Schmetterlings-Charakter in seinem Roman viel eher auf den Mann zutrifft, hat Long wohl nicht bedacht. Aus dem charmant-frivolen Helden Pierre der französischen Erzählung machte er einen herzlos-albemen amerikanischen Offizier, Benjamin Franklin Pinkerton. Der deutsche Übersetzer von Puccinis Oper hat später den Namen in Linkerton umgeändert, um die Assoziation mit dem Detektiv Pinkerton auszuschalten. Auch den



Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica

Dolmetscher und Kuppler übernahm Long von Loti. Chrysanthèmes Freundin Oyouki wandelte sich zu Butterflys Dienerin Suzuki. Aus eigener Erfindung fügte Long noch den Konsul Sharpless, den reichen Freier Yamadori und Pinkertons spätere Gattin Kate hinzu. Longs Eigentum ist auch der halb-tragische Schluß des Romans: Butterfly versucht Harakiri, verwundet sich aber nur, weil der Gedanke an ihr Kind ihr den Arm lähmt. Sie wendet sich danach – eine wahre Begebenheit ähnlicher Art hatte Long manche Anregungen gegeben – wieder ihrem früheren Berufe zu.

Aus diesem Roman formte nun der amerikanische Dramatiker David Belasco (1853-1931), dessen Goldgräberstück *Das Mädchen aus dem goldenen Westen* Puccini ebenfalls vertont hat, einen überaus bühnenwirksamen Einakter. Belascos *Madame Butterfly* (1900) hält sich

ziemlich genau an den Roman seines Vorgängers. Seine wichtigsten Zutaten sind die Rückkehr Pinkertons und der tragische Schluß.

Die Entstehungsgeschichte

Puccini sah dieses Stück im Sommer 1900 in London und war, obwohl er die Sprache nicht verstand, tief ergriffen davon.

Der Komponist hatte damals nach dem Abschluß der *Tosca* keine Arbeit und sehnte sich nach einem neuen Stoff. Nun beauftragte er seine getreuen Librettisten-Dioskuren **Giuseppe Giacosa** (1847–1906) und **Luigi Illica** (1857–1919), die ihm schon *Manon Lescaut*, *La Bohème* und *Tosca* geliefert hatten, eiligst mit Belasco und Long der Urheberrechte wegen zu verhandeln. Zu seiner größten Verzweiflung mußte Puccini lange um eine zustimmende Antwort bangen.

Ende September 1901 hatte er endlich den Kontrakt in Händen. In kürzester Zeit schrieben Giacosa und Illica ihr bestes Libretto. Leider ist von der Grazie und zarten Wehmut der italienischen Verse in der deutschen Übersetzung nicht mehr viel spürbar. Puccini machte sich mit Feuereifer an die Arbeit. Er hatte wenige Jahre zuvor in seinem Lieblingsaufenthaltort Torre del Lago unweit Viareggio ein eigenes Häuschen erworben. Der See von Massaciucoli bot ihm die Möglichkeit, seinen Liebhabereien zu frönen: Fischen, Entenjagd und Motorbootfahren. In diesem „Wahnfried“ arbeitete Puccini gewöhnlich nachts zwischen elf und drei Uhr, am Klavier sitzend, an der *Butterfly*. Schon war die Arbeit weit gediehen, als den begeisterten Autofahrer und Pionier dieses Sportes im Februar 1903 ein böser Autounfall zu einer längeren Pause zwang.

Am 27. Dezember des gleichen Jahres war die Oper beendet. Das Libretto war ursprünglich dreiaktig angelegt; Puccini hatte aber einen ganzen, im amerikanischen Konsulat spielenden Akt ausgeschieden. Obwohl die erfahrenen Librettisten rieten, den Rest wieder in drei Akte aufzuteilen, bestand Puccini auf zwei Akten und beging damit einen dramaturgischen Fehlgriff, der ihm bei der Premiere zum Verhängnis werden sollte.

Die Uraufführung

Die **Uraufführung am 17. Februar 1904** an der Mailänder *Scala* wurde einer der größten Theaterskandale der Operngeschichte. Nichts schien zunächst darauf hinzuweisen. Bei den Proben waren das Personal, ebenso die Autoren und ihre Freunde begeistert. Über die Ereignisse der Premiere referierte die Zeitschrift „*Musica e Musicisti*“ wie folgt:

Uraufführung der „Madame Butterfly“, Text von Illica und Giacosa, Musik von Puccini. Grunzen, Brüllen, Blöken, Gelächter, Elefantengeschrei, Hohngejohle und Da-capo-Rufe, die nur bezwecken sollten, die Zuschauer noch mehr aufzureizen: das war alles in allem die Aufnahme, die die Besucher der Scala dem neuen Werk Puccinis bereiteten. Nach diesem Höllenspektakel, während man nahezu nichts hören konnte, verließ das Publikum seelenvergnügt das Theater. Und niemals sah man so viele frohe Mienen, so freudig zufriedene Gesichter, als hätte die Menge einen

Sieg errungen. In der Vorhalle des Theaters erreichte die Freude ihren Gipfel, und man sah die Leute sich die Hände reiben, wobei sie ihre Befriedigung noch mit den (wörtlich zitierten) Worten unterstrichen: Consummatum est, pace sepulto! (Es ist um ihn geschehen: Friede seiner Asche!) Die Vorgänge im Zuschauerraum schienen ebenso gut organisiert zu sein wie die auf der Bühne, da der Skandal fast gleich zu Beginn der Oper einsetzte.

Wie konnte dies geschehen? Die wirklichen Ursachen solcher Ereignisse bleiben oft rätselhaft. War es ein organisierter Skandal, lag irgendeine Stimmung der Unruhe oder Feindseligkeit in der Luft?

Seltsamerweise nahm das Publikum auch Anklänge an frühere Werke

des Autors übel. Hauptgrund für die sich steigernde Unruhe waren der ein und eine halbe Stunde dauernde zweite Akt und die Tatsache, daß der Tenor nach dem ersten Akt verschwindet und erst am Schlusse als Episodenfigur zurückkehrt. Am Morgen nach der verlorenen Schlacht verkündeten die Zeitungen mit Schlagzeilen das Ereignis: „Il fiasco del maestro Puccini“.



Puccini mit Stiefenkelin Biki auf seiner Yacht „Cio-Cio-San“

Die Umarbeitung

Der Komponist zog sofort das Werk aus dem Spielplan und stellte Ricordi die Tantiemensumme von 20 000 Lire zurück. Keinen Augenblick zweifelte er jedoch am Wert und am baldigen Erfolg seiner Oper. Sofort machte er sich die Lehren der Premiere zunutze und ging an die Umarbeitung. Vor allem unterteilte er den zweiten Akt durch ein Zwischenspiel (Morgendämmerung). Es war ihm zwar unangenehm, den Vorhang über demselben Szenenbild ein zweites Mal aufgehen zu lassen, aber es gab keine andere Lösung. Um dem Tenor im dritten Akt etwas mehr Relief zu geben, wurde die Kanzone „Leb wohl, mein Blütenreich“ eingefügt. Im ersten Akt wurde die Episode des betrunkenen Onkels Yakusidé getilgt, auf die in der endgültigen Fassung nunmehr ein paar Sätze anspielen. In dieser wenig veränderten Gestalt erlebte die Oper schon am 28. Mai 1904 im *Teatro Grande in Brescia* ihre **zweite Aufführung**, die ein begeistertes Echo fand.

Günter von Noé

LEITMOTIVISCHE VERARBEITUNG UND EXOTISCHES KOLORIT IN PUCCINIS MADAMA BUTTERFLY

Da Puccini mit *Madama 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 unterschiedlicher 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 nirgend 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 *Madama 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 Cio-Cio-San 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-Motiv wird von Klarinetten, Baßklarinetten und Fagotten im Piano vorgetragen – ein zwar noch verhaltener, aber unheilvoll-düster 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

Musical score for Butterfly and Sharpless. Butterfly's line: *BUTTERFLY* (si arresta sorpresa, poi sec. co secco risponde?) *ch'es - sa.* Sharpless's line: *SHARPLESS* E vo - stro pa - dre? The score includes piano accompaniment with dynamic markings like *p*.

Musical score for Butterfly and Sharpless. Butterfly's line: *BUTTERFLY* (Le amiche chinano la testa. Goro è imbarazzato. Tutte si sventolano nervosamente coi ventagli.) *Morto.* Sharpless's line: *SHARPLESS* The score includes piano accompaniment with dynamic markings like *p* and *f*.

Musical score for Butterfly and Sharpless. Butterfly's line: *BUTTERFLY* *pausa* Sharpless's line: *SHARPLESS* The score includes piano accompaniment with dynamic markings like *p* and *f*.

Goro über den Tod von Butterflys Vater nähere Auskunft gibt, hat sich dessen Erscheinung wesentlich verändert. Das Gebilde ist 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 Hochtönen ist durch ein *Fortissimo* hervorgehoben, zudem überbarchend – mit einem für Puccini typischen, ingeniosen Instrumentationseffekt – durch einen *Pizzicato*-Akkord, und statt weiterer

Leitmotivische Verarbeitung und exotisches Kolorit in Puccinis Madama Butterfly

ALL.^o MODERATO ♩ = 104
 GORO (che st'è avvicinato, dice all'orecchio di Pinkerton):
 77 È un pre - sen - te del Mi - ka - do a suo

PINKERTON (piano a Goro) E... suo
 GORO (fa il gesto di chi s'apre il ventre) pa - dre... col_l'in - vi - to...

PINKERTON pa - dre?
 GORO (s'allontana, rientrando nella casa) Ha ob - be - di - to.

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 Pinkerton 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 verweist mit allem Nachdruck darauf, wenn es an dieser Stelle zum stärksten Ausbruch des Selbstmord-Motivs kommt.

Mit voller Wucht, „deciso ed energico“, bricht es aus Posaunen und Hörnern hervor, eine knappe Interpolation von zwölf Tönen diesmal, die wie ein erraticer Block zwischen Butterflys hymnischer Melodie des Glaubensübertritts und der sofort einsetzenden Zeremonie der Eheschließung steht (Notenbeispiel 3). – Das Motiv erscheint, von kurzen Andeutungen abgesehen, noch dreimal. Zunächst be-

(Si getta nelle braccia di Pinkerton)

A...re

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

GORO MODERATO
 82 MODERATO

gleitet es den fluchtartigen Abgang der von Pinkerton vertriebenen Hochzeitsgesellschaft, womit die Brücken hinter Cio-Cio-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 Ausdruckgehalt 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 Sichel für das ihr selbst erwachsende Schicksal. Erst im nachhinein erschließt sich die volle Bedeutung des Motivs, daß es nämlich den unerbittlichen Ehrenkodex

Leitmotivische Verarbeitung und exotisches Kolorit in Puccinis *Madama Butterfly*

jener anfangs so harmlos sich präsentierenden exotischen Welt symbolisiert.

Die Begründung, warum sich eine derart verdichtete Motivverarbeitung erstmals gerade in *Madama 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 *Madama 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 *Madama 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 Cio-Cio-Sans selige Verückung einfängt. Dieselbe Melodie, doch versehen mit einem europäischen Klanggewand, in dem die Streicher dominieren und exotische Klangwirkungen ausgespart sind, setzt Puccini nochmals ein, als Butterfly von ihrem Glaubensübertritt berichtet, und hier ändert sich der Ausdruckscharakter 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 variierten Form am Schluß des Aktes (ab Ziffer 134) wiederholt. Eine weitere Stelle findet sich im dritten Akt (Ziffer 35) zu Butterflys Worten „Tu, Suzuki, che sei tanto buona“. Dort erfolgt in der Begleitung durch drei Solocelli ein ganztöniger Abstieg in zehn Stufen. Wie subtil Puccini bei seiner Motivverarbeitung in *Madama Butterfly* verfährt, erweist die nähere Untersuchung jenes ganztönigen Motivs, das am Schluß der Oper zwischen Pinkertons drei „Butterfly“-Rufe eingeschaltet ist (Notenbeispiel 4). Dieses kurze, aus sechs Ganztönen bestehende

PINKERTON
Allegro (interno) *ff* *sostenendo*
 Butterfly!..... Butterfly!.....

PINKERTON
Allegro *allargando*
 But-ter-fly!.....

4

Motiv erscheint im Verlauf der Oper, wenn deren Erstfassung einbezogen 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 das Motiv erstmals während des Liebesduetts im ersten Akt, und aus dieser Stelle läßt sich auch

Leitmotivische Verarbeitung und exotisches Kolorit in Puccinis *Madama Butterfly*

seine Bedeutung erschließen. Aus ihren Gefühlen zärtlicher Liebe wird Butterfly aufgeschreckt, als Pinkerton sie einen Schmetterling nennt („si rattrista 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 Pinkertons gegenüber Cio-Cio-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 Blütenduett (Ziffer 42) erscheinen. Den ausgedehntesten Gebrauch vom Strazio-Motiv macht Puccini gegen Schluß des dritten Aktes. Dies gilt vor allem für jene Szene (Ziffer 43/44), als Butterfly von den Eindringlingen wieder allein gelassen ist, nachdem sie ihnen

di - so, guar - da ben fi - so,

p cres.

col canto

BUTTERFLY

fi - so

6a

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 anders-

artiges musikalisches Umfeld eingebettet. Einmal wird es in Butterflys visionäre Arie interpoliert, nämlich bei ihrer Vorstellung, wie Pinkerton nach

PINKERTON

sen.to che di que - sto tor - men - to

PINKERTON

tregua mai non a - vrò,.....

6b

ihr Kind versprochen hat, und sich nun ihrem Schmerz hingeben kann. Ihre Qual beschreibt Suzuki mit den Worten: „Come una mosca prigioniera l'ali batte il piccolo cuor!“ Dann ist das Motiv auch in die Finalarie Butterflys eingefügt und erscheint in der Singstimme zu den Worten „guarda ben fiso, fiso“. Schließlich geht es sogar auf Pinkerton über, als er von Reue ergriffen wird: „E sento che di questo tormento tregua mai non avrò“ (Ziffer

seiner Rückkehr den Hügel emporsteigen wird („s'avvia 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

Leitmotivische Verarbeitung und exotisches Kolorit in Puccinis *Madama Butterfly*

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

BUTTERFLY *rall. un poco*
 un uo-mo, un pic-ciòl pun-to s'av-
 BUTTERFLY *Prall. un poco*
 - via per la col-li-na.....
 7a

„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 Pinkertons 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 Pinkerton 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 *Madama Butterfly* eine neue Qualität erlangt, sie ist grundlegend verfeinert und verdichtet. Anders als zuvor, wird hier eine Technik wirksam, die über das Prinzip der Reminiszenz 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 ausgeschlossen. Weit entfernt davon, nur exotisches Kolorit zu vermitteln, sind sie als wesentliche Bedeutungsträger in das Handlungsgeschehen integriert. In diesem

BUTTERFLY (con intenzione, ma con grande semplicità)
 Fra mezz'ora salite la col-
 40
 f p ppp dim.

BUTTERFLY
 - li-na.
 7b

Zusammenhang erhebt sich die Frage, warum überhaupt Puccini mit *Madama 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 Opersituation 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 *Madama Butterfly* ist Deckmantel für „Modernismen“, er dient der Legitimation kompositionstechnischen Fortschritts.

Peter Ross

DIE BEGEGNUNG JAPANS UND DES ABENDLANDES – WER BEEINFLUSST WEN?



Vorwürfe, die Madame Butterfly von ihrer Verwandtschaft gemacht werden:

Bonze: *Gestehe Dein Vergehen!*

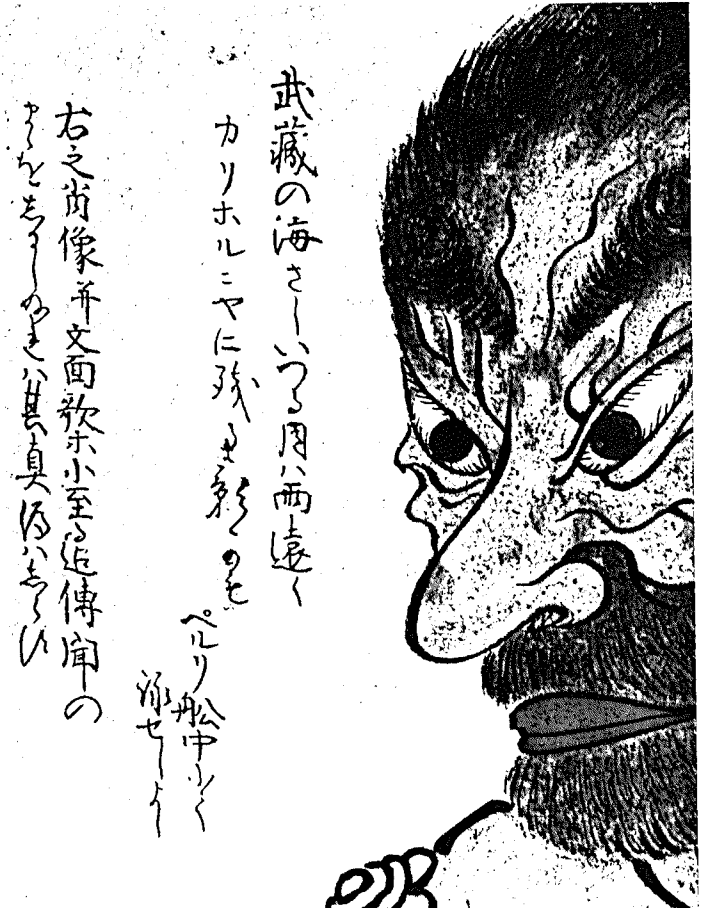
Alle: *Cio-Cio-San, was tatest Du?*

Bonze: *Jawohl, ohne Scham, tiefer und tiefer fallend, hat sie unsere Götter verraten!*

Sowohl das volkstümliche Bild wie auch die vertonten Verse drücken das Entsetzen über das Eindringen eines fremden Elementes in eine stark von traditionellen Werten geprägte Welt aus. Daß dieses Element in beiden Fällen männlich, ein Matrose und amerikanisch ist, unterstreicht lediglich eine ganz und gar konkrete Wirklichkeit.

Tatsächlich ist es ein Amerikaner, Kommodore Matthew Perry, der 1853 mit vier schwarzen, davon zwei dampfgetriebenen, qualmenden,

Kommodore Matthew Perry nach einer japanischen Darstellung



Gräßliches Ereignis! Schreckliche Folgen unbedachten Verhaltens! Eine junge Frau aus N... hat vor kurzem ein kleines Ungeheuer männlichen Geschlechts zur Welt gebracht, das am ganzen Körper behaart ist und über ungewöhnliche Kraft verfügt. Die weinende Mutter hat ihren Eltern gestanden, daß sie mit einem ausländischen Teufel Beziehungen unterhalten habe. Die ganze Bevölkerung ist in Aufregung. Daß dieses traurige Vorkommnis allen zur Warnung diene!

So ungefähr lautet der Begleittext eines volkstümlichen japanischen Druckes um 1860. Man erkennt die Mutter mit staunend offenem Mund, die Amme, die einen Schreckensschrei ausstößt, den Vater, einen amerikanischen Matrosen, und das phänomenal behaarte Produkt der widernatürlichen Vereinigung, das soben zum Satz aus der Badewanne ansetzt, um die Helfer zu schlagen.

Von vornherein gerechtfertigt erscheinen vor diesem Hintergrund die

Die Begegnung Japans und des Abendlandes – Wer beeinflusst wen?

funkensprühenden Kriegsschiffen in die Bucht von Tokyo einläuft, um dem Shogun, dem wahren Gebieter über das Land, ein Schreiben des amerikanischen Präsidenten Pierce zu überbringen. Die Vereinigten Staaten haben zwar erst kürzlich Kalifornien erworben, betrachten aber schon jetzt den Pazifischen Ozean als ihr eigen. Hawaii ist auf dem besten Wege der Amerikanisierung. Japan verspricht die nächste Etappe zu werden, wo ausgezeichnete Absatzchancen winken. Perry fordert also die Herstellung entsprechender Handelsbeziehungen.

Dazu wäre nicht sonderlich viel anzumerken, wenn Japan nicht über zwei lange Jahrhunderte hin eine strikte Politik der Isolation verfolgt hätte: ein – zugegebenermaßen nur sporadisch angewandtes – Gesetz bedrohte jeden Fremden, der den Fuß auf nationalen Boden setzen würde, mit dem Tod. Perrys Kanonen jedoch sind mächtiger als die japanischen Feuerwaffen. Nach etlichem Hin und Her entschließt sich die Regierung, den Barbaren einige Konzessionen zuzugestehen, sie aber auf längere Sicht wieder auszuweisen. Die Japaner haben nicht mit der Schnelligkeit und der Nachhaltigkeit gerechnet, mit der sich die Fremden festsetzen.

Sie selbst allerdings verlieren auch keine Zeit. Schon 1857–1858 wird das erste japanische Dampfschiff gebaut, eine neue Militärschule gegründet, die Küstenwache reorganisiert. Von der Entwicklung überrollt, setzen die alten Kriegsherren dem Staatsstreich von 1868, der die kaiserliche Macht wiederherstellt, nur geringe Widerstände entgegen. Damit beginnt die Ära Meiji (1868–1912), innerhalb derer das Land durchschlagend industrialisiert wird.

Diese Entwicklungen sind gleichbedeutend mit Verwestlichung. Fotografien der damaligen Würdenträger zeigen uns ein beinahe karikaturales Bild: Mit seiner Uniform und dem abgesetzten Bart gleicht der Kaiser seinem Zeitgenossen Ferdinand von Bulgarien, Inu Kaoru trägt einen Schopf und ein Bärtchen à la Lord Kitchener, Okubo Toshimishi könnte Senator der Dritten Republik in Frankreich sein. Umgekehrt belädt sich der Okzident mit „japonaiserien“, die die Humoristen schon bald „japonaiserien“ nennen. In Pariser Salons thronen die einfachsten Haushaltsgegenstände, Damen der Gesellschaft ziehen mit Entzücken die Kimonos der Geishas über, volkstümliche Drucke verkaufen sich zu Höchstpreisen. Imitation hin oder her, Japan erfaßt doch sehr viel besser das fremde Wertesystem als der Westen die japanische Zivilisation. Das braucht aber nicht zu verwundern: auf der einen Seite handelt es sich um ein vorübergehendes Phänomen, das sich in der Verbindung mit der Kunst und Mode erschöpft, auf der anderen um eine Frage auf Leben und Tod.

Ablehnende Reaktionen sind selten: eine anachronistische Rebellion der Anhänger der alten Ordnung 1877, empörte Kommentare, als sich 1883 der Premierminister Ito mit weiteren Mitgliedern der Regierung in lächerlicher Verkleidung auf einem Maskenball am Arm von Ausländerinnen zur Schau stellt ...

Das, was die Fremden für pittoresk erachten, darf bleiben, das, was sie stört, muß weichen. 1871 wendet sich ein Regierungserlaß in Tokyo gegen die Nacktheit: „Wir sind nunmehr in engem Kontakt zu anderen Völkern. Wenn dieses bedauerliche Verhalten sich weiterhin hält, wird es

Schande über unser Land bringen. Ab sofort darf niemand mehr, sei er auch noch so arm, nackt in der Öffentlichkeit erscheinen.“ 1901 ist es gar verboten, barfuß in der Hauptstadt herumzugehen.

Diese ist zu einer Stadt aus festem Stein geworden, mit Bahnhöfen, Bauwerken im neugotischen Stil, mit Lagerhallen, Kasernen und Schulen. Sicher, meist kommt die Initiative von Europäern. Aber dort, wo sie wie

in Japan fast ohne merklichen Übergang von der Bevölkerung fortgeführt wird, kann man schwerlich von einem Phänomen des Kolonialismus sprechen. Wenn auch die Einführungen der Elektrizität (1887) und des Kinos (1896) tiefgreifende Entwicklungen auslösen, so läßt sich Gleiches auch im Abendland feststellen.

Viele Spezialisten aus dem Abendland sind einflußreiche Ratgeber, die gut bezahlt werden und deren Abreise als Katastrophe empfunden würde. Sehr schnell machen die Japaner den Unterschied zwischen den Ausländern, die nützlich sind, und denen, die es nicht sind.

Zu der Zeit, zu der Puccini *Madame Butterfly* schreibt, haben die Japaner ihre Lektion schon gelernt. Ganz wie Perry einst sie selbst, so zwingen nun sie die Koreaner zur Aufnahme von Handelsbeziehungen und zur Duldung der Modernisierung. Sie haben Formosa, Okinawa und eine Reihe von Inseln erobert, die bisher von China besetzt waren. 1902 schließen sie ein militärisches Abkommen mit Großbritannien, das erste, das ohne Bevormundung von einer westlichen und einer östlichen Macht ausgehandelt worden ist.

Im Februar 1904, zu der Zeit, als *Madame Butterfly* in der Scala zur Uraufführung kommt, torpedieren die Brüder der naiven und reinen Cio-Cio-San ohne die geringste Vorwarnung die russische Flotte des Fernen Ostens; im darauf folgenden Jahr versenken sie bei Tshushima die europäische Flotte, die Rußland zu Hilfe sandte, und erzielen infolge weiterer Kampfhandlungen beachtliche territoriale Zugewinne. Dem euro-amerikanischen Imperialismus haben sie den japanischen gegenübergestellt.

Pierre Enkell



Der japanische Kaiser Meiji, der von 1868 bis 1912 regierte

DIE LAGE DER FRAUEN IN JAPAN



Frau in Winterkleidung, Foto von Beato Felice (um 1870)

In China heißt Verheiratung „Einkehr“, und zwar aus dem Grunde, weil ein Weib ihres Gatten Heim für ihr eigenes halten muß, und weil, wenn sie heiratet, sie also in ihr eigenes Heim einkehrt. Wie niedrig und dürftig auch immer ihres Gatten Stellung sein mag, sie darf keinen Tadel darin finden, sondern soll die Ärmlichkeit des Haushaltes für eine ungünstige Schicksalsfügung halten, die ihr zuzuweisen dem Himmel gefallen hat. Die alte Überlieferung lehrt, daß, wenn einmal verheiratet, sie nie ihres Gatten Haus verlassen darf. Sollte sie den „rechten Weg“ verlassen und geschieden werden, so soll Schande sie bedecken bis zu ihrer Todesstunde. Eltern, lehrt eure Töchter diese Grundsätze von zarter Jugend an! Schreibt sie von Zeit zu Zeit heraus, daß sie sie lesen und nie vergessen! Besser als die Gewänder und verschiedenen Gefäße, die der Vater heutigen Tages seinen Töchtern in die Ehe mitgibt, wäre es, wenn er sie diese Regeln gründlich lehrte, die die Frau für ihr ganzes Leben zu einem kostbaren Schatze machen können. Wie wahr ist jener alte Spruch: „Ein Mann gibt wohl eine Million Goldstücke aus, um seine

Tochter zu verheiraten, aber er gibt nicht hunderttausend zur Erziehung seines Kindes aus!“ Wer immer Töchter hat, mag sich dies wohl zu Herzen nehmen.

Ein Weib hat keinen besonderen Gebieter. Sie muß einzig ihren Gatten als ihren Gebieter ansehen, ihm mit aller Hochachtung und Verehrung dienen, ihn nicht verachten noch oberflächlich von ihm denken. Gehorsam heißt die große, lebenslange Pflicht der Frau. Ihre Miene sowohl als auch ihre Sprechweise soll im Verkehr mit ihrem Gatten höflich, demütig und nachsichtig sein, nie launisch und widerspenstig, nie grob und anmaßend –, das sei die erste und vornehmste Sorge einer Frau. Wenn der Gatte seine Anordnungen trifft, darf die Frau ihnen niemals ungehorsam sein. Im zweifelhaften Falle soll sie ihren Gatten befragen und gehorsam seinen Befehlen folgen. Wenn ihr Gatte sie jemals befragt, soll sie bei der Sache sein –, in nachlässiger Weise zu antworten, wäre ein Mangel an Bildung. Sollte ihr Gatte jemals



Die Lage der Frauen in Japan



Geishas, Foto von Beato Felice (um 1870)

ärgerlich erregt sein, so soll sie ihm mit Furcht und Zittern gehorchen und sich nicht geärgert und frech gegen ihn auflehnen. Eine Frau soll zu ihrem Gatten aufschauen, als wäre er der Himmel selbst, und soll nimmer müde werden, darauf zu denken, wie sie ihren Gatten befriedigen könne, damit sie der Strafe des Himmels entgehe.

Aus einer japanischen Sittenlehre des 18. Jahrhunderts

Die japanischen Frauen sind überaus frauenhaft, gütig, sanft, treu und hübsch. Aber die Art und Weise, wie die Männer sie behandeln, ist bis jetzt derartig gewesen, daß ein generöses europäisches Herz dadurch verletzt werden könnte.

Kein Wunder, daß schließlich einige von ihnen sich zu emanzipieren trachten. Das Los einer Japanerin kann in das zusammengefaßt werden, was „die drei Gehorsame“ genannt wird – Gehorsam, so lang sie unverheiratet ist, gegen den Vater; Gehorsam, wenn sie verheiratet ist, gegen den Gatten und seine Eltern; Gehorsam, wenn sie verwitwet ist, gegen den Sohn. Wie die Dinge heute liegen, kann die größte Dame des Landes die Sklavin ihres Gatten sein; sie hat ihm aufzuwarten, sie muß sich demütig verneigen in der Vorhalle, wenn mein Herr und Meister auszugehen geruht, sie muß ihn bei den Mahlzeiten bedienen, sie muß sich die Scheidung gefallen lassen, wenn es ihm behagt. Es ist so, daß die Frauen ihr ganzes Leben lang mehr oder weniger wie kleine Kinder behandelt werden, daß ihnen weder die Selbständigkeit zugestanden wird, die unsere modernen Sitten erlauben, noch daß man ihnen die romantische Verehrung zollt, die die Morgengabe des mittelalterlichen Europa war. Unsere eigenen Sympathien sind, wie aus dem Ton unserer Ausführungen klar hervorgehen wird, auf seiten jener, die die japanische Frau zu der Stellung emporheben wollen, die ihre Schwestern in westlichen Ländern einnehmen.

Aber viele ansässige Ausländer – männliche natürlich – denken anders, und die Frage bildet einen beliebten Gesprächsgegenstand. Die folgenden Bemerkungen sind einem Brief eines bekannten Schriftstellers an den Verfasser entnommen: „Wie reizend ist doch die Japanerin! Alle Möglichkeiten des Guten scheinen in ihr konzentriert zu sein. Auf der anderen Seite, wie diamanthart wird der Charakter der Amerikanerin unter der Idolatrie, die man mit ihr treibt. Welches ist das höhere Wesen – das kindliche, vertrauensvolle, süße japanische Mädchen oder die erhabene, berechnende, kluge Circe unserer mehr künstlichen Gesellschaft, mit ihrer enormen Macht zum Übel und ihrer begrenzten Fähigkeit zum Guten?“ – Daß die japanischen Frauen entzückend sind, entweder infolge oder trotz ihrer nachteiligen Lage, ist eine Tatsache, die die Bewunderung reisender Ausländer stärker beweist als irgend etwas anderes.

Basil Hall Chamberlain (1912)

Man mietet eine Musume (junges Mädchen) und gibt ihr 4 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 Badehaus 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, verlängert 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

Geisha



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 Musume sind sehr wohlgezogen und sehr angenehme Mätressen.

Aufzeichnung des Schiffsarztes Samuel Boyer (um 1860)

Die Lage der Frauen in Japan



Yoshiwara, Stadt der Liebe

In Japan sind mehr als 60 000 berufsmäßige Geishas registriert. Es sind sehr gebildete und sehr gut bezahlte Frauen, die verschiedene Funktionen zu erfüllen haben. Meistens dienen sie als Unterhalterinnen. Man mietet sie in eigenen Büros für eine Party, für einen Restaurant- oder Theaterbesuch, für eine Unterhaltung in der eigenen Wohnung, für eine Zusammenkunft von Geschäftspartnern usw. Geishas sind hauptsächlich dazu da, um bei konventionellen Zusammenkünften von Männern „das Eis zu brechen“.

Sie werden zu Verabredungen von Geschäftsleuten oder Politikern bestellt, um eine „entspannte Stimmung“ zu schaffen. Vielen Japanern ist es nicht möglich, ohne künstliche Anregung ihre „Steifheit“ und ihre Hemmungen abzulegen. Eine Geisha ist daher eine ausgesprochen „künstliche“ Person, die sich immer den Wünschen des Auftraggebers anpassen muß. Geishas gibt es in Japan schon seit Jahrhunderten. Sie sind meist um die dreißig Jahre alt, mit allen traditionell-japanischen Künsten (Shamisen-Spiel, Balladengesang, historischer Tanz usw.) vertraut, können aber

Kleines Mädchen im traditionellen Kimono



auch Schach und Karten spielen und unterhaltsam plaudern. Sie bereiten den Tee zu, bedienen die Männer mit Sake, stimmen Gruppenlieder an und „erwärmen“ die Gäste auf verschiedene Arten.

Eine Geisha beginnt ihr Studium schon im Kindesalter als *shikomi* (Geisha-Dienerin). Oft werden junge Mädchen von armen Eltern an ein Geisha-Haus verkauft. Mit 15 Jahren tritt sie in ein Geisha-Haus ein. Die meisten dieser Kinder sind Töchter von Geishas. Im Alter von 18 Jahren haben sie einen großen Teil ihrer Ausbildung bereits hinter sich. Sie dürfen dann bereits Gäste bedienen, aber nicht unterhalten. Geishas tragen kostbare Kimonos mit tiefem Nackendekolleté, phantastische Frisuren im „Pfirsichhälften-Stil“ oder im „Ginkgoblatt-Stil“, ein weiß geschminktes Gesicht mit dickem Make-up und gehen im graziösen „Taubenfuß-Gang“. Erst wenn eine Geisha das *Mizu*-Alter erreicht hat, darf sie ihre „Abschlußprüfung“ machen. Reiche Japaner zahlen oft hunderttausend und mehr Yen, um die erste Nacht mit einer „graduierten“ Geisha verbringen zu können. Nach dieser Nacht bekommt die Geisha zum ersten Mal für ihre Dienste ein Gehalt. Begehrte Geishas verdienen bis zu 50 000 DM im Jahr.

Helmut Erlinghagen (1974)

ZUM AUFFÜHRUNGSKONZEPT

Brücke des Lebens

Puccinis Musik als Kompaß. An die Stelle naturalistisch genauer Situationsschilderung muß ein Realismus des innersten Wesens treten, der den Blick öffnet für seelische Vibrationen und Erschütterungen unter der täuschenden Oberfläche. Gegenstand von Puccinis Musik sind die Gefühle seiner Figuren, nicht deren Handlungen und erst recht nicht deren Umgebung, ist eine Reise in die Innenwelt der Charaktere mit Butterfly als Zentrum.

Die Atmosphäre des Stücks ist dominiert von Einsamkeitserleben und Sehnsucht einer verlassenen Frau und vom aussichtslosen Kampf um die Bewahrung ihrer Träume.

Das Bühnenbild – freie Interpretation des Hauses und der Landschaft von Torre del Lago, wo Puccini das Stück komponiert hat – ist nicht nur Insel der Einsamkeit. Es ist auch Brücke des Lebens, der Erfahrung, des Leidens und der Freude. Butterfly eilt ihrem Schicksal entgegen und bricht alle Brücken hinter sich ab, die Brücken zu ihrem Land, ihrer Religion, zu Familie und Liebe, zu Pinkerton und Sharpless – und zum Leben selbst.

Puccinis Poesie des Leisen erfaßt die Tiefe und die Ferne, ist Spiegel von Butterflys Sehnsucht nach Pinkerton, nach der Liebe. Dort irgendwo ist der Geliebte, unerreichbar, und von dort kommt er wieder im Morgengrauen, ihr den Tod zu bringen.

Butterfly verliert alles, auch ihre Identität. Ihr, die zuviel geliebt hat, bleibt nur die Ehre. Sie zu retten, stirbt sie.

Und Pinkerton? Ein Sextourist, der flieht, wenn's ernst wird.
Anthony Pilavachi

ZENITH

• VIAVENETO •

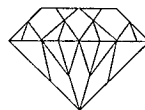
EINE RAFFINIERTE,
ZWANGLOSE KOLLEKTION



Die Exclusivuhr für den Abend erhältlich bei:

UHREN-KRAUSE

Juwelier und Uhrmachermeister



Bernburger Straße 21

06108 Halle (Saale)

Mo.-Fr. 9.00 - 18.00 Uhr

H A L L E

Große Nikolaistraße



No

5



Händel-Ausstellung,
Ausstellung zur
hallschen Musikgeschichte,
Ausstellung historischer
Musikinstrumente
und Konzerte
im **Händel-Haus**.

Für Sie geöffnet:
Mo. bis So. 9.30 - 17.30 Uhr
Do. 9.30 - 19.00 Uhr
Telefon: (0345) 5 0090-0

Reisebüro Sachsen-Tourist

Bei uns finden Sie
ein umfangreiches Angebot
an City-, Kurz-, Kur-, Sprach-
und Urlaubsreisen
mit Auto, Bahn, Bus, Flug
und Schiff in die schönsten
Gegenden unseres Erdballs.
Spezielle Busfahrten
bieten wir ins Baltikum,
nach Ostpreußen, Pommern
und Schlesien.

Halle (Saale), Leipziger Straße 32
Telefon (0345) 2025549, 501017
Telefax (0345) 501600



DIE HEKTIK DES TAGES IST VERGESSEN, DIE
SITUATION ENTSPANNT. DIE BESTE VORAUS-
SETZUNG FÜR IHRE ANZEIGE, NICHT
ÜBERSEHEN ZU WERDEN. NUTZEN SIE DIE
PUBLIKATIONEN DES OPERNHAUSES
HALLE MIT IHREM REZEPTIONSFREUND-
LICHEM UMFELD. WIR HELFEN, IHRE
STÄRKEN HERAUSZUFINDEN UND DARZU-
STELLEN, DAMIT SIE SICH AUF DEM
MARKT BEHAUPTEN KÖNNEN.

WERBE- UND PR-STRATEGIEN
WERBETEXTE
GRAPHIC DESIGN
PRINTMEDIEN
ANZEIGEN
VERPACKUNGS-DESIGN

Landsberger Straße 59 · 06112 Halle (Saale)
Telefon: (0345) 5600397 · Telefax: (0345) 5600400



Abend- und Intensivkurse in 52 lebenden Sprachen

Einzel - Zirkel - Gruppen - Firmenunterricht

vormittags - nachmittags - abends

Nur geschulte muttersprachliche Lehrkräfte im Einsatz

CIP 120 (Crash Intensity Programme)

APP (Accelerated Professional Programme) Aufbau- und Perfektionsprogramme für die Wirtschaft

Ausbildung in fremdsprachlichen Berufen

Übersetzungsdienst

Berufliche Qualifizierung

Computerkurse

**Maschinenschreiben am PC • Blindschreiben lernen in 3 Wochen • Freie Zeiteinteilung •
50 Termine pro Tag möglich**

**inlingua - communication Programme • Kommunikationstraining • Verkaufstraining •
Verhandlungstraining • Manager Coaching**



**Sprach- und Berufsfachschule
Talamtstrasse 1 - 2 (Hallmarkt)**

06108 Halle

Tel.: (0345) 219790

Fax: (0345) 2197933

Quellen:

- Peter ten Beek: *Frauen fremder Völker - Die Japanerin*, Düsseldorf (1959)
- Jürgen Berndt: *Streiflichter aus Japan*, Leipzig (1983)
- Alfredo Casella: *Nachruf auf Giacomo Puccini*, in: *Musikblätter des Anbruch*, Wien Januar 1925
- Helmut Erlinghagen: *Japan*, Stuttgart 1974
- Hans-Otto Meissner: *Das Wunder der aufgehenden Sonne. Japan zwischen Tradition und Fortschritt*, München, Güterloh, Wien (1972)
- Günter Nerlich: *Begegnungen mit Japan*, Leipzig (1978)
- Günter von Noé: *Madame Butterfly*, in: *Dramaturgische Blätter* 3, Darmstadt 1964
- Claudia Gabriele Philipp u.a. (Hrsg.): *Felice Beato in Japan, Photographien zum Ende der Feudalzeit 1863-1873*, Heidelberg und München (1991)
- Dieter Schickling: *Giacomo Puccini*, Stuttgart (1989)
- Shingoro Takaishi: *Japans Frauen und Frauenmoral*, Rostock 1907
- Anthony Thwaite u.a.: *Japan in Colour*, London (1967)

Programmhefte *Madama Butterfly* der English National Opera at the London Coliseum (1984), der Oper der Stadt Köln (1985) und des Staatstheaters Kassel (1995)

Der Beitrag von Dr. Peter Ross ist die vom Autor für dieses Programmheft revidierte Fassung eines Aufsatzes, der erstmals erschien als *Elaborazione leitmotivica e colore esotico in „Madama Butterfly“*, in: *Esotismo e colore locale nell'opera di Giacomo Puccini*, Atti del I Convegno Internazionale sull'opera di Giacomo Puccini, Torre del Lago, Festival Pucciniano 1983, a cura di Jürgen Maehder, Pisa 1985, p.99-110.

Herausgeber:

OPERNHAUS HALLE

Intendant: Klaus Froboese

Redaktion: Volker Weiske

Titelblatt und Gestaltung: G. Zur Hirte

Reproduktionen: Gert Kiermeyer

Herstellung: Druckerei Teichmann, Halle-Ammendorf

Premiere am 8. September 1995 im OPERNHAUS HALLE