

# MADAMA BUTTERFLY

GIACOMO PUCCINI

# MADAMA BUTTERFLY

TRAGEDIA GIAPPONESE IN DREI AKTEN

MUSIK VON Giacomo Puccini

TEXT VON Luigi Illica und Giuseppe Giacosa

URAUFFÜHRUNG 17. Februar 1904

TEATRO ALLA SCALA DI MILANO

BERLINER (UND DEUTSCHE) ERSTAUFFÜHRUNG

27. September 1907

KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 27. April 1991

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

## INHALT

<b>HANDLUNG</b> . . . . .	<b>6</b>
<b>SYNOPSIS</b> . . . . .	<b>8</b>
<b>GIACOMO PUCCINI – EIN KURZPORTRÄT</b>	
von Werner Otto . . . . .	19
<b>ILLUSIONEN UND MISSVERSTÄNDNISSE</b>	
Regisseur Eike Gramss und Dramaturgin Ilse Winter	
im Gespräch . . . . .	23
<b>ÜBER UMWEGE</b>	
von Ilse Winter . . . . .	29
<b>MODERNISMUS IM EXOTISCHEN GEWAND</b>	
von Dieter Schickling . . . . .	43
<b>ZAUBERWORT</b>	
von Günter Nerlich . . . . .	46
<b>BEGEGNUNGEN</b>	
von Pierre Enckel . . . . .	48
<b>ZUR DEUTSCHEN REZEPTION</b>	
<b>VON »MADAMA BUTTERFLY«</b>	
von Josef-Horst Lederer . . . . .	59
<b>LEO BLECH</b>	
Berlins erster »Butterfly«-Dirigent	
von Manfred Haedler . . . . .	62

Produktionsteam und Premierenbesetzung 85

Impressum 86

# HANDLUNG

## VORGESCHICHTE

6

Der amerikanische Marineleutnant Pinkerton ist aus beruflichen Gründen für drei Monate in Nagasaki. Er lernt die Geisha Cio-Cio-San kennen, die man Butterfly nennt. Sie fasziniert ihn so, dass er sie sofort heiraten will. Das japanische Gesetz erlaubt ihm, die Ehe jederzeit für beendet zu erklären.

## ERSTER AKT

Pinkerton lässt sich von Goro, dem Heiratsvermittler, das Haus zeigen, das er für sich und Butterfly gemietet hat. Der amerikanische Konsul Sharpless bittet Pinkerton, die Liebe Butterflys ernst zu nehmen. Pinkerton geht darauf nicht ein, sondern stößt mit Sharpless auf seine zukünftige Ehe mit einer Amerikanerin an. – Butterfly bringt ihre Freundinnen und Verwandten zur Hochzeit mit, die der Standesbeamte rasch und unkompliziert vollzieht.

Plötzlich erscheint Butterflys Onkel, ein Priester, und verflucht sie, weil sie Pinkertons Religion annehmen will. – Pinkerton schickt die Hochzeitsgäste weg. Zärtlich versucht er, Butterflys Betroffenheit zu zerstreuen.

## ZWEITER AKT

Seit drei Jahren wartet Butterfly unbeirrt auf Pinkertons Rückkehr aus Amerika. Sie ist empört, dass Suzuki ihre Gewissheit nicht teilt.

Sharpless besucht Butterfly. Er hat einen Brief von Pinkerton erhalten und soll sie darauf vorbereiten, dass Pinkerton zwar nach Japan kommen wird, aber nicht zu ihr, da er inzwischen verheiratet ist. Butterfly ist außer sich vor Freude über eine Nachricht von Pinkerton und unterbricht Sharpless mehrmals. Er kann ihr den wirklichen Inhalt des Briefes nicht mitteilen. – Goro bringt den Fürsten Yamadori zu Butterfly, der sie heiraten will. Sie verspottet ihn wegen der vielen Ehen, die er schon geschlossen, aber wieder gelöst hat, und weist ihn ab. – Sharpless rät Butterfly, Yamadoris Frau zu werden und nicht länger auf Pinkerton zu warten. Daraufhin zeigt sie Sharpless das Kind, das sie nach Pinkertons Abreise geboren hat, und ist überzeugt, dass er zu seinem Sohn und zu ihr kommen wird. Sharpless verspricht, Pinkerton von dem Kind zu erzählen. – Suzuki stößt Goro in Butterflys Haus. Er hat verbreitet, dass niemand weiß, wer der Vater des Kindes ist. – Ein Kanonenschuss signalisiert die Ankunft von Pinkertons Schiff im Hafen. Butterfly schmückt mit Suzuki das Haus.

7

## DRITTER AKT

Die ganze Nacht hat Butterfly vergeblich auf Pinkerton gewartet. Erschöpft zieht sie sich zurück.

Während Butterfly schläft, kommen Sharpless und Pinkerton mit seiner Frau Kate. Sie haben beschlossen, das Kind mit nach Amerika zu nehmen, um es erziehen zu lassen. Suzuki soll ihnen helfen, Butterfly von der Richtigkeit dieser Entscheidung zu überzeugen. Pinkerton kann die Situation nicht ertragen und geht. – Butterfly erwacht. Sie versteht, was man von ihr will. Sie verlangt, dass Pinkerton seinen Sohn selbst holt. – Butterfly verabschiedet sich von ihrem Kind und tötet sich.

# SYNOPSIS

## BACKGROUND

8 The American naval lieutenant Pinkerton is spending three months in Nagasaki on business. He meets the geisha Cio-Cio-San, whom everyone calls Butterfly. He finds her so fascinating that he immediately decides to marry her. Japanese law permits him to end the marriage at any time.

## ACT ONE

Pinkerton has Goro, the marriage broker, show him the house he has rented for Butterfly and himself. The American consul Sharpless warns Pinkerton not to take Butterfly's love lightly. Pinkerton ignores his advice and drinks with Sharpless to his future marriage to an American woman. – Butterfly brings her friends and relatives with her, and the wedding ceremony is performed quickly and without fuss by the registrar.

Suddenly Butterfly's uncle, a priest, appears and curses her for wanting to convert to Pinkerton's faith. – Pinkerton sends the wedding guests away. He tenderly attempts to comfort Butterfly.

## ACT TWO

Butterfly has been waiting unwaveringly for three years for Pinkerton to return from America. She is indignant that Suzuki, her maid, does not share her certainty.

Sharpless visits Butterfly. He has received a letter from Pinkerton, who has asked him to prepare Butterfly for the fact that he will be returning to Japan but not to her, since he is now married. Butterfly is beside herself with joy to hear that there is news of Pinkerton and repeatedly interrupts Sharpless. He is unable to inform her of the letter's true contents. – Goro brings Prince Yamadori to Butterfly; the prince wants to marry her. She mocks him for the many marriages he has entered into and then ended; she then rejects him. – Sharpless advises Butterfly to become Yamadori's wife and to stop waiting for Pinkerton. She then shows Sharpless the child she bore after Pinkerton's departure, insisting that he will come to his son and to her. Sharpless promises to tell Pinkerton about the child. – Suzuki pushes Goro into Butterfly's house. He has been telling people that no one knows who the child's father is. – A cannon is fired, signaling the arrival of Pinkerton's ship in the harbor. Butterfly and Suzuki decorate the house.

9

## ACT THREE

Butterfly has spent the entire night waiting in vain for Pinkerton. Exhausted, she retires.

While Butterfly is sleeping, Sharpless enters with Pinkerton and his wife, Kate. They have decided to take the child to America and to have it raised there. They want Suzuki to help them to convince Butterfly that this is the right decision. Pinkerton finds the situation unbearable and leaves. – Butterfly wakes up. She understands what they want of her. She asks that Pinkerton pick up his son himself. – Butterfly bids farewell to her child and then kills herself.

















»  
WAS WISSEN SIE ÜBER  
ROTKEHLCHEN?  
WANN UNGEFÄHR NISTEN  
DIE NOCHMAL? ICH GLAUBE,  
ES MUSS IN JAPAN FRÜHER  
SEIN ALS IN AMERIKA,  
WENN MAN BEDENKT,  
DASS SIE HIER GERADE  
JETZT NISTEN.  
DENN LIEUTENANT  
B. F. PINKERTON SAGT,  
DASS ER WIEDERKOMMEN  
WERDE, SOBALD DIE  
ROTKEHLCHEN WIEDER  
NISTEN.

«

Butterfly

in David Belascos Tragödie MADAME BUTTERFLY (1900)

# GIACOMO PUCCINI

EIN KURZPORTRÄT

TEXT VON Werner Otto

19

Puccini war kein Mensch der großen Worte und des pathetischen Heldentums. Maskuline Kraftleistungen liegen ihm weniger als weiblich-sinnliches Einfühlen. Immer sind es im Grunde kleine Dinge, äußerlich unscheinbar, die er sucht und findet. Es sind Themen, die zu Herzen gehen, weil sie von Herzen kommen. Nicht die geistige Fragestellung, das weltanschauliche Problem reizt ihn primär zum Gestalten. Puccini besingt nicht die Höhe und die Fernen, sondern die Nähe. Er greift nicht über den Menschen hinaus, sondern schaut und horcht in ihn hinein. Bei ihm wächst alles aus dem Intimen ins Intime. Er, der Musikdramatiker des pochenden Menschenherzens, fasziniert durch den Klang, durch seine Menschengestaltung, durch seine Zeichnung von Charakteren, die zwischen Traum und Sehnsucht, Hoffnung und Enttäuschung, Liebe und Verzweiflung ihr kleines, warmes und doch so ergreifend sinnreiches Leben führen.

Am 10. Mai 1898 schrieb Puccini von Paris aus an seinen Freund Caselli in Lucca: »Ich hasse die Pflaster! Ich hasse die Paläste! Ich hasse das Dampfschiff, den Zylinderhut, den Frack ... Ich liebe das Sichhinstrecken in der grünenden frischen Zuflucht eines bejahrten oder eines jungen Waldes. Ich liebe die Amsel, die Grasmücken, den Specht.« Wir finden hier ein wichtiges Element seines Lebensstiles: Die Liebe zur Natur, zu den Tieren, zur Einsamkeit. Nicht der Rausch und Betrieb sind es, die Puccini fesseln, es ist der andere Pol,

die Stille, die Sammlung. Immer bleibt ihm das Schaffen, das Werk Inhalt und Sinn des Lebens. Doch der Weg zum Werk ist beschwerlich. Puccini ist nicht Literat genug, um selbst Texte zu schreiben. Er braucht die Mitarbeiter, die Autoren. Von ihnen ist er abhängig. Das macht auch die große Qual aus, die ihn immer dann packt, wenn er nichts oder nichts Rechtes zu tun hat. Immer sucht er nach einem Libretto, das »zum Herzen spricht«.

Programmatisch für Puccinis Operndramaturgie ist die folgende Äußerung: »Wenn ein Stoff nicht mein Gefühl anspricht, wenn das Libretto nicht mein Herz berührt, wenn es mich nicht lachen oder weinen macht, wenn es mich nicht erregt oder erschüttert, dann ist nichts zu machen. Dann ist es nichts für mich. Es käme etwas Falsches, ein Missklang heraus.«

In diesen Worten Puccinis wird sein unablässiger Drang nach Wahrhaftigkeit des Ausdrucks spürbar, der ihn sein ganzes Leben lang nicht verlässt. Puccini schafft nicht unbewusst. Die Entstehungsgeschichten seiner Opern beweisen es, dass er unerbittlich auf Logik und Klarheit sieht, dass ihm nichts so sehr zuwider ist wie das Langatmige, Undramatische. Die Hauptarbeit verwendet er auf die Gestaltung des Szenariums, denn für ihn ist die Basis einer Oper »das Thema und seine Behandlung«. Er queruliert so lange, bis die Wahrheit des Theaters mit der Wahrheit des Lebens übereinstimmt. Sein Bekenntnis zur Bühne hat er in den Worten niedergelegt: »Ich bin ein Mensch des Theaters. Wenn ich eingeschlossen bin in meinem Arbeitszimmer und ich nicht das große Fenster zur Bühne und den singenden und agierenden Menschen so klar und deutlich vor mir sehe, dass ich sie rufen kann, und ich sie antworten höre, dann schreibe ich nicht, kann ich keine Note schreiben. Ich gehe nicht fort, nicht auf die Jagd, nicht auf die Reise und kehre nicht ans Klavier zurück, bis die Menschen endlich lebendig in Fleisch und Blut vor mir erscheinen.«

Puccini hat einen großen Lehrmeister gehabt: das Leben. Er lernte es zunächst nicht von seiner Sonnenseite kennen. Seine Jugend war schwer, erfüllt von Armut, Hunger und Not. Die opferbereite und so wunderbar einfache Mutter, Albina Puccini, steht nach dem frühen Tode ihres Mannes mit sieben Kindern fast unbemittelt da. Giacomo ist musikalisch vorbelastet, denn seit Generationen sind die Puccinis Kirchenkomponisten und Organisten in Lucca. Der Vater selbst hat zwei Opern komponiert. So soll auch der Junge Kirchenkomponist werden.

Eines Tages wandert er jedoch zu Fuß nach Pisa, um eine Aufführung von Verdis »Aida« zu sehen. Sie berührt ihn im Tiefsten. Sein Lebensziel steht fest: Er will zum Theater, will ein Maestro des Drame per musica werden. Doch der Weg zum Ruhm ist weit und dornig. Durch eine Hofdame der Königin erhält er ein Stipendium am Mailänder Konservatorium. Schon die Abschlusskomposition, das »Capriccio sinfonico«, ist ein Geniewerk. Seine Handschrift und sein Stil sind festgelegt. Puccini steht auf dem Boden der italienischen Schule und bekennt sich zu seinem großen Vorbild Giuseppe Verdi, der in dem Jungen prophetisch die große Begabung erkennt. Die Aufführung von Puccinis erster Oper »Le Villi« nach einem schauderhaften Libretto 1884 im Mailänder Teatro dal Verme – drei Jahre vor Verdis »Otello« – wird ein Sensationserfolg. Giulio Ricordi, der berühmte Mailänder Verleger, nimmt sich des jungen Komponisten an. Er wird von nun an sein Ratgeber und Freund.

Von Werk zu Werk steigert sich nun Puccini, von »Edgar« (1889) über »Manon Lescaut« (1893) zu seinen drei Hauptwerken »La Bohème« (1896), »Tosca« (1900) und »Madama Butterfly« (1904). Mit der Western-Oper »La fanciulla del West« (1910) und der Operette »La rondine« (1917) betritt Puccini zwar ein für ihn neues Terrain, aber ohne weiterwirkenden Erfolg. Uneingeschränkte Anerkennung erfährt doch 1919 »Il trittico«, darin eingeschlossen die herbe



Tragödie »Il tabarro«, die sensibel-lyrische »Suor Angelica« und die schwarzhumorige Komödie »Gianni Schicchi«.

Alle diese Opern, bis auf die Frühwerke, sind in Torre del Lago, jener Villa am schönen See von Massaciuccoli, entstanden, die Puccini sich endlich leisten konnte, die er liebte und als sein Zuhause genoss.

1924 im Herbst fährt Puccini mit den letzten 30 noch unbeschriebenen Partiturbögen seiner Oper »Turandot« nach Brüssel, um sich in Dr. Leroux' Institut vom Kehlkopfkrebs heilen zu lassen. Die Operation gelingt, doch wenige Tage später, am 29. November, stirbt Puccini. Er verlässt die Erde und seine lieben Menschen, denen er immer so nahe war. Die Trauer um ihn ist die Trauer um einen Großen, der in seiner Art, in seinem Wollen zu den Meistern der Oper zählt.

# ILLUSIONEN UND MISSVERSTÄNDNISSE

REGISSEUR EIKE GRAMSS IM GESPRÄCH  
MIT DRAMATURGIN ILSE WINTER

ILSE WINTER In unserer ersten Unterhaltung über »Madama Butterfly« sagten Sie einen Satz, der wohlthuend von dem mitleidvollen Klischee gegenüber der Titelfigur abwich. Sie sagten, dass Butterfly nicht nur Opfer männlicher Willkür, sondern auch ihrer eigenen Selbsttäuschung ist. Wie begründet sich das?

EIKE GRAMSS Butterfly hat eine sehr konkrete familiäre Situation nach dem Absturz der Familie durch das Harakiri ihres Vaters – Verarmung und gesellschaftliche Ächtung. Gegen die Bräuche ihres Standes ist sie in die Geisha-Situation geraten, notgedrungen. Sie kann sich als aufmerksames junges Mädchen vorstellen, was das in einer Hafenstadt mit ausländischen Matrosen bedeuten kann, wenn sie älter wird. Das Dasein einer Geisha hatte ja etwas sehr Ambivalentes, und die Nähe zur Prostitution war nicht ganz auszuschließen. Sie muss also ganz dringend versuchen, aus dieser Situation herauszukommen. Man kann sich denken, was in dieser psychischen Notlage das Bild des fremdartigen Mannes bedeutet, der auch noch lohengrinartig auf dem Wasser kommt, von weit her, ganz anders als sie selbst. Sie ist also außerordentlich vorbereitet, jetzt in so einen Jungen maßlos viel hineinzuprojizieren über Zukunft, über anderes Leben, über Anders-Behandelt-Werden als Frau.

I W Könnte es sein, dass ihre Sehnsucht durch die Begegnung mit Pinkerton zum ersten Mal zur konkreten Hoffnung wird durch die Art, wie er sie behandelt, wie er sie höflich behandelt, wie er ihr erzählt über die Freiheiten amerikanischer Frauen?

E G Das ist der Punkt. Die Frau im Japan dieser Zeit war nicht nur unterdrückt, es gab auch eine fast schizophrene Trennung in die Frau für die Lust, die Kurtisane, die Frau für die Kultur, die Geisha, und die Frau für zu Hause, die zum Putzen und Kinderkriegen da war; die auch am gesellschaftlichen Leben kaum teilnehmen konnte, die also ganz grau irgendwo hinter Papierwänden versteckt war. Für eine Frau, die diese Art der Behandlung kennt, die historisch ja beschrieben ist, kann schon eine normale westliche Höflichkeit eine ungewöhnliche Aufwertung des Selbstwertgefühls bedeuten. Wenn der junge Mann auch noch Charme hat und durch das Geheimnis seiner Fremdartigkeit beeindruckt, dann ist die Liebe auf den ersten Blick – für ein Mädchen in Butterflys Lage – schnell da. Eine Wirkung nun wiederum, wie sie Pinkerton bei einem amerikanischen Girl, das seine Gefühle eher zu verbergen gelernt hat, niemals erreicht hätte. Durch die Begeisterung der 15-jährigen Butterfly blüht ihm etwas entgegen, was er zu Hause doch auch nicht kannte, sodass auch bei ihm etwas zu schwingen anfängt; er ist aber nicht bereit – und das ist das Dilemma – dieses Gefühl in eine anhaltende Verantwortlichkeit zu überführen. Also ist er nicht einfach der miserable Kerl, der sich kaltlächelnd ein Abenteuer kauft. Es ist durchaus so, dass dieser Pinkerton, so wie Butterfly, Illusionen hat, dass er das Bild

der fremdartigen, exotischen Frau in sich trägt, mit der sich auch besonders intensive erotischen Erwartungen verbinden. Das alles will er erleben. Und bestimmt wird er in den drei Monaten, die er da ist, darauf bestehen, dass sie immer schön im Kimono und diesen Schühchen rumläuft und ihre Verbeugungen macht – das Bild soll stimmen. Sie aber will genau da raus.

Ein erstes großes Missverständnis passiert, wenn ihm Butterfly im ersten Akt mit »amore mio« um den Hals fällt; das beunruhigt ihn zutiefst, weil sie zuvor erzählt hat, sie möchte seine Religion annehmen, was er doch überhaupt nicht will.

I W Aber sie hat doch die Religion wirklich gewechselt.

E G Das ist die Frage. Sie hat sich im Missionshaus nur erkundigt, zu welchen Bedingungen sie wechseln kann. Und Pinkerton will das gar nicht. Ich glaube sogar, er verhindert den Religionswechsel während der drei Monate, die er bei ihr ist.

I W Setzt nicht der Fluch des Bonzen eigentlich voraus, dass sie schon den christlichen Glauben angenommen hat?

E G Er fragt nur: »Was hast du in der Mission gemacht« – natürlich weiß er es – und das genügt, um sie zu verstoßen.

I W Das ist für Butterfly wie ein Schnitt ins Fleisch – den sie aber gewollt hat. Was bedeutet der Fluch für Pinkerton?

E G Entscheidendes! Jetzt erst kapiert der Mann eigentlich, was es für sie bedeutet, diese Ehe einzugehen, selbst wenn sie zeitlich begrenzt ist, wovon er ja ausgeht. Am Anfang des ersten Aktes sagt er, ich werde sowieso eine Amerikanerin heiraten. Überhaupt ist er da sehr schnoddrig, arrogant, auftrumpfend, wenn er gleich seine Fahne aufpflanzt. Und dann kommt der Drehpunkt durch den Bonzen. Plötzlich entsteht in dem Jungen eine ganz andere Zärtlichkeit für Butterfly, eine Vorsicht mit ihr, ein Respekt, wie es von ihm anfangs nicht zu erwarten war. Also er verändert sich, und zwischen den beiden entsteht wirkliche Zuwendung und Behutsamkeit und Nähe. Ich will damit sagen, ich wehre mich sehr gegen die simple moralische Klassifizierung des Pinkerton und der Butterfly. Es ist ja weder realistisch noch auf dem Theater spannend, wenn unsere moralischen Einordnungen – wer ist gut, wer ist böse, wer ist Täter, wer Opfer – eindeutig sind. Ich finde es schrecklich, wenn im Theater moralische, auch poetische Eindeutigkeit, etwa in unserem Fall in dem Sinn »Böser Kolonialist zerstört Mädchen aus einem anderen Kulturkreis« angestrebt wird. – Ich glaube, es gibt Züge in Butterfly – um das Opfer noch einmal aufzugreifen – seltsame Züge, fast nekrophile. Wenn sie den Dolch sieht und sich vorstellt, wie der Schmetterling an die Wand gepiekt wird, oder wenn sie sagt, sie könnte gleich sterben, weil das Glück zu groß ist – da scheint wirklich ein Trauma in ihr zu stecken. Als sie noch Kind war, hat es eine schreckliche Situation für sie gegeben, als der Vater im Haus in seinem Blut lag. Das ist das Bild, das sich eingebrannt hat in dem Kopf des kleinen Mädchens, und es ist eingebrannt mit der

Wucht der Religion. Da wirkt etwas in ihr nach, was über die reine Lieblichkeit und Grazie hinausgeht, was sie auch zu diesem sehr fragwürdigen Akt mit dem Selbstmord und dem Kind treibt. Da ist sie schon eine, die aus ihrem Tod einen großen Abgang macht, und der soll so sein, dass sich alle noch lange daran erinnern.

I W Trotzdem denke ich, dass dieses Arrangement nicht nur Kalkulation ist ...

E G ... natürlich nicht nur ...

I W ... sondern sie hat inzwischen begriffen, dass seine Liebe zwar auch entstanden war, er sie aber trotzdem vergessen konnte.

E G Er wird es nie vergessen. Er kann aber mit dieser Tatsache ganz gut leben. Butterfly musste wissen, wie viel so eine Ehe wert ist. Pinkerton wäre bestimmt gern noch ein paar Monate oder ein Jahr bei ihr geblieben. Er kann nur nicht über den Schatten seiner Kultur und seiner militärischen Ehre springen und z. B. den Befehl zur Abreise verweigern. Sein schlechtes Gewissen, das er zweifellos hat, beruhigt er, indem er die Miete bezahlt und Geld da lässt. Offenbar konnte Butterfly drei Jahre lang relativ sorgenfrei leben. Pinkerton kann nicht wissen – oder er macht sich keine Gedanken darüber –, dass ohne sein Geld für Butterfly der Abstieg, den sie sich in dem einen Arioso im zweiten Akt ausmalt, nun wirklich bevorsteht. Sie wird auf die Straße gehen, sie wird betteln und tanzen müssen, und die Tänze werden womöglich immer freier werden müssen,



damit sie davon leben kann. Ihr Weg ist in wirklich grausamer Weise vorgezeichnet.

I W Sie hätte natürlich eine andere Chance, nein keine Chance, eine andere Möglichkeit, sie könnte den Fürsten Yamadori heiraten.

E G Nur heiratet der Fürst wie der berühmte Emir von Kuweit, der immer donnerstags geheiratet hat. Dann hat der Fürst zufällig seinen Palast in dem Geisha- und Kurtisanenviertel, d. h., man könnte vermuten, er ist so etwas wie ein fürstlicher Zuhälter. Jedenfalls ist er nicht unbedingt eine Person, der sich Butterfly anvertrauen kann, diese Ehe wäre nur ein Aufschub des Abstiegs.

I W Außerdem ist Butterfly in ihrer Liebe zu Pinkerton innerlich so gebunden, dass der Gedanke an einen anderen Mann überhaupt nicht mehr aufkommen kann, das wäre einfach absurd für sie.

E G Trotzdem – wenn eine Frau in ihrer Notlage ist und erkennen muss, dass diese Liebe einfach vorbei ist und das Kind weggenommen wird, da wäre es schon verständlich, wenn sie mit einem nüchternen Entschluss sagt, ehe ich betteln gehe, werde ich eben Frau Yamadori. Aber das schließt sich aus, sie ist in ihrer Liebe radikal. Und Puccini hat das ganz besonders tief erfasst. Er ist ein Künstler, der für die großen und wahrhaftigen Gefühle nicht die große Heroine braucht. Seine Mimis und Musettas und Butterflies sind einfache Leute, und auch Cavaradossi z. B. ist nun mal kein Michelangelo. Darin besteht Puccinis Humanismus.

# ÜBER UMWEGE

TEXT VON Ilse Winter

1887 veröffentlichte der französische Marineoffizier und Schriftsteller Pierre Loti den Roman »Madame Chrysanthème«; eine autobiographische oder zumindest authentische Geschichte, denn Pierre Loti hatte als junger Mann selbst eine Japanerin in Nagasaki »auf Zeit« geheiratet und bei der Trennung mit einer Geldsumme abgefunden. Diese erste literarische Formung des »Butterfly«-Stoffes ist quasi die Urquelle von Puccinis Oper. Doch diesen Roman kannte Puccini nicht, als er sich zu seiner »tragedia giapponese« entschloss. Inzwischen hatte der Rechtsanwalt John Luther Long in Philadelphia »Madama Butterfly« geschrieben und in einem Magazin 1898 als Fortsetzungsroman publiziert. Die eher sentimentale als tragische Erzählung war so beliebt, dass David Belasco – Schauspieler, Dramatiker und Theaterdirektor – danach ein einaktiges Schauspiel verfasste. Die Uraufführung im März 1900 am Harold Square Theatre New York wurde ein großer Erfolg. Belasco hatte nicht nur ein wirkungsvolles Drama geschaffen, sondern auch mit dem Selbstmord Cio-Cio-Sans den Konflikt wesentlich verschärft.

Aber auch davon wusste Puccini nichts, als er nach Beendigung von »Tosca« mit der gewohnten Ungeduld und Nervosität den nächsten Opernstoff suchte. Er setzte sich mit dem berühmten Dichter Gabriele D'Annunzio in Verbindung, fand aber das in Erwägung gezogene Werk »Die Alchimisten« »zu rauschhaft und betörend – ich möchte auf den Beinen bleiben.« So wurde der Gedanke früherer Jahre an eine Oper um Marie Antoinette wieder erwogen (und verworfen), und

ebenso geschah es mit »Die Elenden« von Hugo, Hauptmanns »Weber« oder »Die Sünde des Abbé Mouret« von Zola.

Da erhielt Puccini aus London von dem Manager der Covent Garden Opera den Rat, sich »Madama Butterfly« von David Belasco schicken zu lassen. Bevor es dazu kam, reiste Puccini im Herbst 1900 nach London zur Premiere seiner »Tosca« und hatte Gelegenheit, im Duke of York Theatre das Schauspiel als Gastspiel der Belasco-Truppe zu sehen. Belasco schrieb später über diesen Abend: »Puccini kam zu mir hinter die Bühne, um mich zu bitten, ich möge ihn das Stück für ein Opernlibretto benutzen lassen. Ich sagte sofort zu ... denn wie ist es möglich, mit einem impulsiven Italiener, der dir mit Tränen in den Augen und beiden Armen am Halse hängt, auch nur irgendwelche geschäftlichen Dinge zu besprechen.« Wenn auch Belascos Schilderung bei dem bekannt zurückhaltenden Wesen Puccinis sehr unwahrscheinlich ist, so trifft ein anderer Satz eher die Wahrheit: »Ich glaube kaum, dass er das Stück wirklich gesehen hat, er hört nur die Musik, die er dazu schreiben wird.«

Trotz Belascos rascher Zusage dauerte es bis zum Sommer 1901, ehe Puccini den erforderlichen Vertrag bekam. Aber da hatte er längst mit der Arbeit begonnen – und auch die anscheinend unvermeidlichen Kontroversen mit den Textdichtern Luigi Illica, Giuseppe Giacosa und dem Verleger Giulio Ricordi waren mit voller Heftigkeit ausgebrochen. Zuerst sollte die Oper zwei Akte haben, einer würde in Amerika spielen, der andere in Nagasaki. Dann wurde eine dreiaktige Fassung erarbeitet, gänzlich in Japan angesiedelt; als Schauplatz des letzten Aktes war das amerikanische Konsulat in Nagasaki vorgesehen. An diesem Punkt protestierte Puccini energisch und schrieb im November 1902 an Ricordi: »Ich bin sehr schlechter Laune gewesen, und wissen Sie warum? Weil das Textbuch, so wie es vorliegt, vom zweiten Akt ab (das heißt nach dem zweiten Akt) unmöglich ist ... Jetzt aber bin ich überzeugt, dass die Oper zweiaktig sein muss!

Erschrecken Sie nicht! Die Szene auf dem Konsulat war ein schwerer Fehler. Das Drama muss ohne Unterbrechung zu Ende gehen, knapp, wirkungsvoll und furchterregend! Wenn wir es bei den drei Akten belassen, gehen wir einem sicheren Fiasko entgegen.« Puccini setzte sich durch, obwohl Giuseppe Giacosa eindringlich vor der nun übermäßigen Länge des zweiten Aktes gewarnt hatte.

Immerhin war der Arbeitsfrieden wieder hergestellt und die Hälfte der Partitur fertig, als Puccini im Februar 1903 bei einem Autounfall schwer verletzt wurde. Die monatelange, sehr schmerzhaft Heilung sowie die Entdeckung der Diabetes waren für Puccini nicht nur hinderlich, sondern auch deprimierend. Erst am 27. Dezember konnte er den Freunden mitteilen, dass »Madama Butterfly« beendet war.

Die Uraufführung am 17. Februar 1904 in Italiens bedeutendstem Opernhaus, der Scala in Mailand, endete mit einem Debakel. Genauer gesagt, sie begann schon damit, denn bereits nach wenigen Minuten gab es laute, ablehnende Zwischenrufe aus dem Publikum. Es ist viel über die Gründe für diese Niederlage nachgedacht worden. Lag es am Werk? War es organisierte Feindseligkeit oder einfach ein Unglück? Trotz so vieler Augen- und Ohrenzeugen konnte es nie aufgeklärt werden.

Puccini, obwohl völlig verstört, glaubte an sein Werk. Zunächst zog er es aber zurück und machte Korrekturen. Mehr als 400 Takte wurden gestrichen, die Melodie der Titelfigur, die wohl allzusehr nach »Bohème« klang, wurde wenig, aber entscheidend verändert, der tatsächlich zu lange zweite Akt geteilt; und Pinkerton, im dritten Akt musikalisch unterrepräsentiert, erhielt eine kleine Arie.

In dieser Fassung hatte »Madama Butterfly« am 28. Mai 1904 in Brescia Premiere. Mit Überlegung hatte man dieses »Provinz«-Theater ausgesucht, das zu einer Sensation nicht verpflichtet war, das aber nahe genug bei Mailand lag, um die gestrengen Kritiker anzulocken. Und nach so vielen

Hindernissen, Umwegen und Enttäuschungen wurde »Madama Butterfly« und ihrem Komponisten ein Erfolg zuteil, der sich aus Ergriffenheit und Jubel untrennbar zusammensetzte. »Madama Butterfly« war geboren und, wie sich bald zeigte, weltweit lebensfähig. Puccinis schöpferische Unrast konnte erneut beginnen ...

















»  
ICH BIN  
AN DIE SCHWELLE  
DER LIEBE GEKOMMEN,  
WO MAN  
DAS GLÜCK DERER  
WILLKOMMEN HEISST,  
DIE LEBEN  
ODER STERBEN.  
«

MADAMA BUTTERFLY,  
I. Akt

*Ich weiß gar nicht, wie ich dir schreiben soll.  
Ich liege im Bett, es ist 4. Um 2 sind wir zu Bett  
gegangen, aber ich kann kein Auge schließen. Und  
dabei waren wir alle so sicher! Giacomo hat zu  
niemandem über die Oper gesprochen. Wir sind  
ganz unbesorgt hingegangen, und zum Glück saßen  
wir in einer Loge, sonst hätte ich selbst noch The-  
ater gemacht, weil wir so unglücklich waren. Das  
Publikum war von Anfang an gegen die Oper einge-  
nommen. Wir haben das sofort gemerkt. Den armen  
Giacomo haben wir nicht einmal gesehen, weil es  
unmöglich war, hinter die Bühne zu kommen. Ich  
weiß nicht, wie wir es überhaupt ausgehalten haben.  
Vom zweiten Akt habe ich so gut wie nichts gehört,  
und schon vor dem Ende der Oper sind wir aus dem  
Theater geflohen.  
Was für ein widerliches, gemeines, flegelhaftes  
Publikum! Nicht ein einziges Zeichen der Achtung.  
Giacomo war vor zwei Stunden, also nach dem  
Theater, ganz gefasst, ich glaubte, es sei schlimmer  
(wir haben ihn zwei Stunden nach Schluss der Oper  
gesehen). Giacomo ist überzeugt, dass er gute Arbeit  
geleistet hat, und hofft, dass es eine Ehrenrettung für  
die Oper geben wird. Ich weiß gar nicht, was ich dir  
noch sagen soll, denn ich war so aufgeregt von dem  
Augenblick an, als es zu den ersten Missfallensäuße-  
rungen kam. Mascagni und Giordano waren anwe-  
send: Stell dir ihr Vergnügen vor! Genug – so ist's  
also gewesen! Wir sind natürlich sehr unglücklich,  
wir sind ja auch betroffen! Ich wäre gern zu Hause,  
aber wie soll ich Giacomo in diesem Augenblick ver-  
lassen? Verflucht der Augenblick, als sie sich in den*

*Kopf gesetzt hatten, die Oper in der Scala zu geben!  
Verflucht der Augenblick, als ich hingefahren bin!  
Aber zu Hause hätte ich genauso gelitten!  
Unsere kleine Reise ist uns nun verdorben, aber das  
ist nicht wichtig. Lass diesen vertraulichen Brief  
niemanden lesen und sprich nicht darüber. Wenn  
dich jemand fragt, dann sage, dass Giacomo ganz  
ruhig meint, dass das Publikum sehr unnachsichtig  
gewesen sei, er sei aber der Überzeugung, er habe  
gute Arbeit geleistet, ja, dies sei sogar seine beste  
Oper. Das hat er an einige Leute telegraphiert. Ich  
habe nicht telegraphiert, weil mir der Mut fehlte und  
ich den Kopf verloren hatte ... Zum Teufel mit den  
Berufen, die vom Publikum abhängen. Sei froh, dass  
du Steuereinnahmer bist.*

Puccinis Schwester Ramelde an ihren Mann Raffaello Franceschini

# MODERNISMUS IM EXOTISCHEN GEWAND

TEXT VON Dieter Schickling

43

Puccinis »Butterfly«-Musik übersteigt den Anspruch aller seiner vorangegangenen Kompositionen. Nie zuvor hat er harmonisch, rhythmisch und melodisch so kompliziert geschrieben, nie zuvor hat er dem so viel Bedeutung beigemessen. Wollte man Perioden abgrenzen, so beginnt mit »Madama Butterfly« Puccinis Spätwerk nach den Jugendarbeiten bis »Edgar« und einer mittleren Periode von »Manon Lescaut« bis »Tosca«.

Während die Handlung einer Puccini-Oper hier zum ersten Mal den vertrauten mitteleuropäischen Boden verlässt, spielt sie zugleich zum ersten Mal in der heutigen Zeit. Diese geographische Ferne und zeitliche Nähe haben das kompositorische Bild der »Butterfly« gleichsam durchtränkt: Auf der einen Seite arbeitet Puccini mit Effekten fernöstlicher, also sehr traditioneller Musik; auf der anderen Seite nutzt er wie mancher Zeitgenosse in diesen Jahren solche Effekte für vergleichsweise kühne Ausbrüche aus der europäischen Kompositionstradition. Dahinter verbirgt sich, zumindest unterbewusst, ein Programm: Aus dem Zusammenprall westlichen und östlichen Lebens gewinnt die Musik den Reiz einer Brüchigkeit, wie sie in Partituren dieses Jahrhunderts nicht allzu oft realisiert worden ist. Nach »Bohème« und gar nach »Tosca« ist »Madama Butterfly« in ihrer Musik ein auffällig uneinheitliches Stück, und nicht zuletzt das macht ihren Fortschritt aus.

Die Oper beginnt verblüffenderweise mit der Exposition einer vierstimmigen Fuge, einer Form, die für eine äußerst traditionelle europäische Musikkonvention steht. Sie wird in den Streichern geradezu schulmäßig bis hin zu einem Zwischenspiel ausgeführt, bevor sie sich im Übergang zum Dialog zwischen Pinkerton und dem japanischen Heiratsvermittler Goro verliert. So etwas hat Puccini seit der Jugend-»Messa« von Lucca nicht mehr gemacht, und die auf den ersten Blick kuriose Angelegenheit gewinnt ihren Sinn erst auf dem Hintergrund des angedeuteten absichtsvollen Konflikts zwischen traditionellem europäischen Komponieren und dem durch das japanische Kolorit ermöglichten Ausbruch daraus.

Die folgende Szene, in der Pinkerton sich das von Goro für ihn angemietete Liebesnest zeigen lässt, wird musikalisch von diesem Kontrast durchzogen: das Fugenthema auf der einen und exotisierende Bläserfiguren auf der anderen Seite. Dann wandelt die Szene sich zunächst ganz ins Westliche: Der amerikanische Konsul Sharpless erscheint. Grundiert von ihrer gemeinsamen Hymne verkündet Pinkerton in seinem vergleichsweise langen Arioso »Dovunque al mondo«, wie unbekümmert ein Yankee sich in der ganzen Welt bewegen könne. In ihrem Zusammenhang ist die Stelle nur ironisch zu verstehen: Vor dem ersten Aufschwung unterbricht Pinkerton sich selbst mit der Frage, ob Sharpless lieber Milchpunsch oder Whisky trinken wolle. Nach den Reinigungsbädern der späten Fassungen ist das eine der ganz wenigen Episoden, die noch bis heute in krasser Form Pinkertons sorglosen Sexualimperialismus festhält (»ein leichtfertiges Evangelium« nennt das der Konsul) bis hin zu der Stelle, wo er auf seine künftige »wahre Ehe und eine wahre amerikanische Braut« trinkt, unmittelbar vor der Scheinehe mit Butterfly.

Deren folgendem Auftritt liegt die Melodie eines originalen japanischen Volkslieds zu Grund. Mit diesem lokalen Kolorit legitimiert Puccini äußerlich die für diese Zeit an sich

skandalöse Verwendung einer nicht mehr abendländischen Harmonik. Die schon früh neu gefasste Passage ist eingehüllt in ein schwer durchhörbares Gespinnst von chromatisch schillernden Quinten, von Sext- und Ganzton-Akkorden im Chor und im Orchester – die hohen Lagen erschweren zusätzlich die Erkennbarkeit. Unter dem Vorwand des exotischen Klangs mutet Puccini seinem Publikum hier insgeheim den Bruch mit der Tonalität zu.

Der Schluss der »Butterfly« übertrifft an Intensität bei weitem die Todesszenen der vorausgehenden und auch aller folgenden Puccini-Opern. Die Situation der von ihrem Geliebten für immer verlassenen Frau – nur noch ein bisschen Geld hat er für sie übrig – weckte in Puccini eine heftige und alle Konvention deutlich übersteigende Inspiration.

Im letzten Takt schreit das Orchester in dreifachem Forte den unaufgelösten Sextakkord über der Tonika von h-Moll heraus – ein brutaler Schock sicher für das Mailänder Publikum, das darauf mit Totenstille reagierte. Aber Puccini hat diese durch ihre Gestaltung harmonisch kühnste Stelle seines ganzen Œuvres durch alle Fassungen beibehalten. Zwar wollte er nie schockieren. Und auch für diesen Akkord hätte er die Begründung parat gehabt, dass der Ausflug aus der gewöhnlichen abendländischen Harmonik durch den Stoff gerechtfertigt sei, also durch die Eigenart japanischer Musik. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass Puccini in den ersten Jahren des Jahrhunderts seinen kühnsten Schritt von der überkommenen Harmonik hinweg wagte, noch bevor er die Versuche seiner Zeitgenossen (mit Ausnahme Debussys) kannte, und durchaus zeitgleich mit diesen. »Butterfly« spielt in seinem Werk insofern eine ähnliche Rolle wie »Elektra« in dem von Richard Strauss: ein großer Schritt aus der bisherigen Entwicklung nach vorn, und dann doch auch sogleich der Verzicht, auf diesem Weg weiterzugehen.



# ZAUBERWORT

TEXT VON Günter Nerlich

46

Ein Begriff ist auf das engste mit Japan verknüpft: Geisha, die trippelnde, scheinbar aus einer anderen Welt kommende Japanerin mit ihrer kunstvollen Frisur und dem Kimono. Kein Begriff ist aber auch so missgedeutet worden wie dieser.

Die Geisha ist eine angesehene, kultivierte und hochgebildete Frau, die nichts Gewöhnliches, Profanes oder gar Zweideutiges an sich hat. Eine Geisha hat die schwere Aufgabe, in die nüchterne Welt der Männer den zarten Zauber der Poesie zu tragen, mit verhaltenem Tanz, einfühlsamem Gesang und geistvollem Gespräch zu unterhalten. Man darf sie nicht verwechseln mit den Bai-Shun-Fu, den »Frauen, die den Frühling verkaufen«. Die Geisha ist nicht für die einsame Begegnung mit einem Partner gedacht, sondern wird in Restaurants oder Teehäusern zur Unterhaltung von Gästen, Geschäftspartnern oder zur Erbauung einer Männergesellschaft gemietet.

Geishas sind ein Produkt verfeinerter Kultur der japanischen Gesellschaft und blicken auf eine lange Tradition zurück, haben bisweilen hohes Ansehen, Berühmtheit und auch Einfluss gewonnen. Der Begriff Geisha umfasst eine ganze Welt höchsten Raffinements. Formvollendete Bewegungen, strenge Einhaltung der Etikette, schweigendes Dahingleiten und unaufdringlicher Charme sind selbstverständlich. Geishas spielen alte Saiteninstrumente, singen klassische Lieder, zeigen historische Tänze, bereiten Tee, können Schach, Go oder Karten spielen, vermögen lustig und geistreich zu plaudern und in vorgerückter Stunde alle zu gemeinsamen Spielen anzuregen.

Um Geisha zu werden, bedarf es einer langjährigen Ausbildung. Das Pensum ist so umfassend wie auf einer Hochschule der schönen Künste: Tanz, Musik, Gesang, Dichtkunst, Teezeremonie, Blumenstecken, Rhetorik, Umgangsformen, Stilkunde.

Eine Geisha beginnt ihr Studium im Kindesalter. In der Regel werden die Mädchen von ihren Eltern gegen Geld an einen Geisha-Vermieter abgegeben. Er bezahlt die Ausbildung, die sich später amortisieren muss. Es kommt aber auch häufig vor, dass die Geisha einen Patron findet, der nachträglich die Kosten des Studiums übernimmt und mit ihr Kinder hat. Genausogut ist es aber auch möglich, dass die geachtete Künstlerin der Geselligkeit zur Prostituierten wird, sei es durch den Zwang von Umständen oder freiwillig. Eine besondere Form der Geisha-Vermietung gab es in den Hafenvierteln. Dort konnten Ausländer – Seeoffiziere, Handlungsreisende, Militärs – eine Geisha heiraten und die Ehe zu jedem beliebigen Zeitpunkt für beendet erklären.

47

# BEGEGNUNGEN

TEXT VON Pierre Enckel

48

Es ist ein Amerikaner, Admiral Perry, der 1853 mit einem Geschwader dampfgetriebener Kriegsschiffe in die Bucht von Tokio einläuft, um dem Shogun (Statthalter), dem wahren Gebieter über das Land, ein Schreiben des amerikanischen Präsidenten 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 – zugegeben 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 1857/58 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. Umgekehrt belädt sich der Okzident mit Japonaiserien, die die Humoristen bald schon »Japonai-Serien« 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 Kunst und Mode erschöpft; auf der anderen Seite 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 halten, darf bleiben, das, was sie stört, muss weichen. 1871 wendet sich ein Regierungserlass in Tokio 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

49

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

Zu der Zeit, zu der Puccini »Madama Butterfly« schreibt, haben die Japaner ihre Lektion schon gelernt. Ganz wie Perry einst sie selbst, zwingen nun sie Korea 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.

*In seiner extremen Ferne zur europäisch-amerikanischen Kultur war Japan von jeher das Ziel abendländischer Sehnsucht nach Un-Eigenem, nach Fremde. Aber vor dem Hintergrund der Geschichte des Kolonialismus, innerhalb des Anschauungsrahmens eines europazentrierten Weltbilds wurde alle aufgespürte Fremde nicht stehen gelassen, nicht als geschichtliche Alternative zu Europa verstanden, sondern als europäische Provinz vereinnahmt. Und noch da, wo im Prozess des Vergleichens das tertium comparationis ganz bescheiden abstrakt, ganz »allgemeinmenschlich« gesetzt wurde, wurde die Europabedingtheit auch dieses archimedischen Weltpunkts nicht eingesehen. Im Gefolge eines geistig-imperialen Idealismus (in Deutschland seit Herder und seiner »Einfühlung« in die Volkslieder aller Welt) ist nie eingeräumt worden, dass unsere Kategorien der Betrachtung geschichtlicher Fremde aus der Anschauung von Objektivationen europäischer Geschichte und einer europazentrischen Weltgeschichte gewonnen wurden. Das jeweils Fremde war Objekt eines kontemplativen Erkenntnisvorgangs und nicht Partner kraft Zeitgenossenschaft. Daher geschah die Auseinandersetzung immer in Form eines auf Erstellung von Identität zielenden Vergleichungsvorgangs, wobei auch der »Unterschied«, aufgehoben im Bezugspunkt, der nie außerhalb des Eigenen liegen konnte, die letztliche Identität aller Welt mit Europa nur bestätigte.*

Dietrich Krusche













SHARPLESS

ALSO GUT,  
WAS WÜRDEN SIE TUN,  
MADAME BUTTERFLY,  
WENN ER NIE MEHR  
ZURÜCKKEHREN  
SOLLTE?

BUTTERFLY

ZWEI SACHEN  
KÖNNTE ICH TUN:  
DIE LEUTE WIEDER  
MIT GESANG  
UNTERHALTEN ...  
ODER ... BESSER,  
STERBEN.

# ZUR DEUTSCHEN REZEPTION VON »MADAMA BUTTERFLY«

TEXT VON Josef-Horst Lederer

59

Das denkwürdige Ereignis der deutschen Erstaufführung von »Madama Butterfly« fand am 27. September 1907 in der Berliner Hofoper unter der Leitung von Leo Blech statt. Es war dies ein Ereignis, in das die gesamte deutsche bzw. deutschsprachige Musikwelt große Erwartungen gesetzt hatte, zumal die Oper zuvor schon mit größtem Erfolg nicht nur über zahlreiche Bühnen Italiens, sondern auch über jene von Washington, Buenos Aires, New York, Paris, Kairo, London etc. gegangen war. Dass »Madama Butterfly« um die halbe Welt ging, ehe sie drei Jahre nach der Mailänder Uraufführung auf einer deutschen Bühne zur Aufführung kam, hat vermutlich seine Ursache im sensationellen »Fiasko« dieser Uraufführung, da man sich auf deutscher Seite zu einer Annahme der Oper offensichtlich erst entschließen konnte, nachdem nicht nur aus Italien, sondern auch aus dem übrigen Ausland übereinstimmende Erfolgsmeldungen eingetroffen waren. Ausschlaggebend dürften dabei letztlich die begeisterten Berichte über die Erstaufführungen in Budapest sowie in Paris gewesen sein, die schließlich Berlin als dritte europäische Hauptstadt nach Puccinis Oper greifen ließen.

Und auch in der deutschen Kaiserstadt sollte dem Komponisten der Erfolg treu bleiben, denn »Madama Butterfly« fand hier nicht nur beim Publikum eine äußerst beifällige

Aufnahme, sondern wurde auch von der Kritik insgesamt positiv beurteilt, wenngleich bei dieser (erwartungsgemäß) Sujet und deutsche Übersetzung auf Ablehnung stießen. Was die Handlung der Oper betrifft, war man sich allgemein darüber einig, dass die Textdichter Illica und Giacosa mit ihrer »japanischen Tragödie« Puccini »keinen glücklichen Stoff« geboten hatten, wobei diesbezüglich nicht nur von »einer der langweiligsten und unerquicklichsten Erzeugnisse der neuen Operndichtung« die Rede war, sondern darüber hinaus auch das aus Belascos und Longs einaktigem Schauspiel in drei Akte umgearbeitete Libretto als »ganz ungebührlich in die Länge gezogen« charakterisiert wurde. Sehr zum Nachteil für die Beurteilung des Librettos erwies sich auch mangelndes Verständnis für die Handlungsweise der beiden Protagonisten, welches das bewusst theatralische Aufzeigen eines aus dem Zusammentreffen zweier verschiedenartiger Kulturwelten resultierenden tragischen Konflikts nur aus der Sicht des Europäers begreifen ließ. Falsche Vorstellungen andersgearteter ethnologischer Gegebenheiten führten demnach auch zwangsläufig dazu, Cio-Cio-Sans Liebe zu dem amerikanischen Marineoffizier als »unglaublich«, als etwas, »was sonst nicht gerade der Japanerin Gewohnheit sein soll«, zu betrachten sowie Pinkertons Bruch des Ehevertrages als »unnötig brutal« und »menschlich unverständlich« anzusehen. Dieser Einstellung, die sich offensichtlich an der Klischeevorstellung von der puppenhaften, zu echter Gefühlstiefe unfähigen Geisha eines Sullivan'schen »Mikado« zu orientieren schien, aber auch Betroffenheit über die Widerspiegelung erotischer Gewohnheiten des Mannes aus der westlichen Welt zum Ausdruck brachte, mangelte es selbstverständlich auch an Verständnis für den Selbstmord der Butterfly. Denn gerade jene Szene, in der Cio-Cio-San hinter einem Wandschirm Harakiri verübt, während ihr kleines Söhnchen mit verbundenen Augen auf dem Boden sitzt (so die in Berlin noch zur Darstellung gekommene Ori-

ginalversion dieser Szene), wurde »das Roheste, was auf der Bühne überhaupt geschehen kann, und in ihrer unsagbar niedrigen Spekulation auf Zirkussensation wohl der Clou alles Abstoßenden und Widerwärtigen« bezeichnet.

Einer Kritik dieser Art am Libretto stand eine Beurteilung der Musik gegenüber, in der – trotz mancher Einwände im Detail – Puccinis musikdramatisches Genie nahezu einhellig außer Frage gestellt wurde. So kam vereinzelt sogar neuerlich zum Ausdruck, dass sich dieser Komponist gegenüber deutschen Musikdramatikern in vieler Hinsicht als überlegen erweise, ja dass es »gar nicht übel wäre, wenn deutsche Komponisten von der leichten Hand, mit der Puccini charakterisiert, etwas lernen wollten, da dieser elegante, geschickte Italiener Einfälle hat, wo der Deutsche sich abmüht, seine Themen kunstvoll zu entwickeln«. Die mit letzterem als außergewöhnlich hervorgehobene melodische Einfallskraft des Komponisten veranlasste des Weiteren auch mit Nachdruck darauf hinzuweisen, dass es Puccini »noch nicht unter seiner Würde hält, seine handelnden Personen wirklich singen zu lassen und sich trotzdem auf die moderne Attitüde verstehe«, wie in gleicher Weise seine als »fein und geschmackvoll« empfundene Instrumentierungskunst Bewunderung hervorrief. Moniert wurde hingegen u. a., dass es Puccini nicht gelungen sei, sich von »Manieriertheit« oder von »Seitensprüngen auf das Gebiet der Operette« freizuhalten, und die Schablonenhaftigkeit bestimmter melodischer und harmonischer Wendungen so ausgeprägt wäre, dass der »Butterfly« unbeschadet einige Arien entnommen und durch solche aus anderen Werken dieses Komponisten ersetzt werden könnten.

# LEO BLECH

BERLINS ERSTER »BUTTERFLY«-DIRIGENT

TEXT VON Manfred Haedler

62

Als am 27. September 1907 Puccinis japanische Liebestragödie »Madama Butterfly« erstmals in Berlin in der Lindenoper in Szene ging, stand ein Mann am Pult, der ein Jahr zuvor mit einer »Carmen«-Aufführung die Opernfreunde an der Spree erstmals in Begeisterungstaumel versetzt hatte: Leo Blech. Mit dieser Puccini-Erstaufführung leitete Leo Blech nun bereits seine fünfte Premiere und seine 150. Vorstellung Unter den Linden seit jenem legendären Bizet-Abend vom 15. September 1906.

Rasch danach war er dem Publikum wie der Presse ein Garant für höchste musikalische Qualität geworden, und so weiß auch nach der »Butterfly«-Premiere die Kritik ihm nur Lobendes zu bescheinigen, wiewohl sich das musikkritische Entzücken über die Novität, die bald zum meistgespielten Werk der ganzen Opernliteratur auf-rücken sollte, durchaus in Grenzen hielt. So urteilte der Kritiker der »Vossischen Zeitung« vom 28. September 1907: »Die Aufführung unter Leo Blechs Leitung nahm einen höchst erfreulichen Verlauf, und ihr Glanz hat sicherlich dazu beigetragen, einen spontanen äußeren Erfolg herbeizuführen. An die Dauer dieses Erfolges glaube ich nicht, denn die Wirkung des Werkes geht gar zu wenig in die Tiefe. Fräulein Geraldine Farrar bot eine Madama Butterfly von großem stilistischem Reize. Mit ihrer schlanken, biegsamen, das Ensemble mühelos überstrahlenden Stimme wurde sie sicherlich den Inten-tionen des Komponisten in vollem Maße gerecht.«

Andere Kritiker verfahren weniger freundlich mit der 25-jährigen bildschönen Amerikanerin, die bereits einen Vertrag mit der Met in der Tasche hatte und dort für anderthalb Jahrzehnte die gefeierte erste Sängerin werden sollte. Der »Berliner Börsenkurier« bescheinigte ihrer Stimme dagegen: »Ihre Mitte ist zu schwach, ihre Höhe zu scharf, um den großen reißenden Fluß zu finden, der Bühne und Zuschauerraum fortnimmt.«

63

Die »Nationalzeitung« weist in ihrer »Butterfly«-Rezension auf ein Charakteristikum von Blechs Kapellmeisterkunst hin: »Leo Blech hat sich des Werks mit sichtlicher Liebe angenommen; er beherrscht eben jede Stilart und versteht es, der Eigentümlichkeit des Komponisten gerecht zu werden.«

Leo Blech war Kaiser Wilhelms »letzter General« – am Pult der Berliner Hofoper Unter den Linden. Als über Achtzigjähriger, nach Exil und Zweitem Weltkrieg, erinnerte er sich noch immer voller Stolz: »1913 ernannte mich der Kaiser zum Generalmusikdirektor, und darauf war ich ein bißchen eitel, weil es bis dahin nur fünf Königliche Generalmusik-direktoren gegeben hatte: Spontini, Mendelssohn, Meyer-beer, Strauss und Muck. Ich machte den Abschluß, ...« (aus der autobiographischen Skizze »Die Bilanz«).

Über drei Jahrzehnte, von 1906 bis 1937, prägte er ganz wesentlich den Rang der Lindenoper als Institut von höchster musikalischer Qualität und Kontinuität, stand er, von einer kurzen Unterbrechung zwischen Juni 1923 und März 1926 abgesehen, jahraus, jahrein am Pult von Linden- und Krolloper, als brillanter Musikant und glänzender Anwalt der Komponisten. Sein Zorn war bei den Sängern gefürchtet, sein Lob hochgeschätzt, und auf seine dirigentischen Hilfen war Verlass. Er selbst »gestand« 2.640 Abende an der Lindenoper. Die von Axel Schröder im ehemaligen Archiv der Deutschen Staatsoper aufgestellte und jetzt im Landesarchiv Berlin verwahrte



Aufführungsstatistik nennt sogar sage und schreibe 2.846 Vorstellungen.

Sein anekdotenumwobener Weg begann am 21. April 1871 in Aachen als dritter Sohn eines jüdischen Kaufmanns. Früh rührte sich Musikalität: »Meine Brüder – ich hatte deren zwei – erhielten im Nebenzimmer Musikunterricht. Und da hörten eines Tages die Eltern, dass, als ihre Klavierstunden vorbei waren, dieselben Melodien noch einmal auf dem Klavier zusammengesucht wurden. Sie schauten nach. Da saß ihr Kleinster am Klavier, ein Kind von vier Jahren.«

Leo war von diesem »Spielzeug« so entzückt, dass er darauf drang, am Piano fotografiert zu werden. Die Eltern versprachen – und vergaßen es. Um seinem Wunsche Nachdruck zu verleihen, brannte er eigens zum Barbier durch, ließ sich das Knabenhaar kürzen und locken und schaffte es so, dass die gerührten Eltern das »Wunderkind« auf Fotoplatte bannen ließen. Der schwarz-weiße Beleg jedenfalls ist überliefert.

Trotz früh erwiesener Musikalität seines Jüngsten drang Vater Blech zunächst auf eine solide vierjährige kaufmännische Lehre, ehe Leo musikalische Studien in Berlin bei Ernst Rudorff (Klavier) und Woldemar Bargiel (Komposition) aufnehmen durfte. Die Sympathien zwischen Lehrern und Schüler waren offenbar begrenzt, denn der Musensohn kehrte bald der Reichshauptstadt wieder den Rücken. Im heimatlichen Aachen komponierte er innerhalb von vier Wochen seine erste Oper »Aglaja«, bot sie erfolgreich dem dortigen Stadttheater an und wurde gleich noch als 2. Kapellmeister engagiert. Sein Debüt: die Uraufführung des eigenen Erstlingswerks. Smetanas »Die verkaufte Braut« folgte. »Die dritte Oper war die Geschichte einer Dame, die mir schrecklich treu in meinem Leben blieb: »Carmen.« (Blech). Sechs Jahre blieb er in der alten Kaiserstadt und erarbeitete sich ein üppiges Repertoire. Vier Sommer lang zog er zugleich als Kompositionsschüler

zu Engelbert Humperdinck, dem musikalischen Vater von »Hänsel und Gretel«.

1899 entdeckte ihn schließlich der Prager Theaterdirektor Angelo Neumann, der mit seinem Wagner-Theater den Ruhm des Bayreuther Meisters europaweit verbreitet hatte. Leo Blech wurde »auf Probe« an die Moldau, ins damalige Deutsche Theater geladen: »Ich kam rechtzeitig zu den Maifestspielen nach Prag. Ein Wagner-Zyklus. Der Mann, der vor mir dirigierte, hieß Gustav Mahler; der Mann, der nach mir dirigierte, Felix Mottl. Dazwischen dirigierte ich, der junge Mann aus Aachen, probeweise »Lohengrin«, den ich wie meine Westentasche kannte; nein, viel besser als meine Westentasche. Gustav Mahler, damals Chef der Wiener Staatsoper, saß in der Aufführung neben Angelo Neumann, als ich – ebenfalls probeweise – dann auch den »Tristan« dirigierte. Er fragte Neumann: Nehmen Sie den? / Warum? / Wenn Sie ihn nicht nehmen,nehm' ich ihn. / Nee, sagte Neumann, dann nehme ich ihn. Das war am 18. Mai 1899 abends. Am Morgen des 19. Mai reiste ich mit dem Vertrag in der Tasche nach Aachen zurück. Am Vormittag des 20. Mai heiratete ich die geliebte Gefährtin meines langen Lebens, die Frau, die in meiner »Cherubina«-Oper die Titelrolle gesungen hatte«, erinnerte sich der Achtzigjährige seines Prager Starts.

In den sieben Jahren an der Moldau dirigiert Blech 38 Novitäten, darunter Außenseiterwerke wie Spontinis »Fernand Cortez« und Schumanns »Genoveva«. Nachdem er die damals brandneue »Salome« in der Moldaumetropole erstaufgeführt hat, lädt er den Komponisten und Berliner Hofkapellmeister Richard Strauss für einige Gastdirigate nach Prag. Strauss ist von der musikalischen Sorgfalt der Einstudierung dermaßen begeistert, dass er Blech an die Lindenoper empfiehlt. Mit Erfolg. Es muss so etwas wie Liebe auf den ersten Blick oder auf den ersten Takt gewesen sein zwischen Blech, der Hofkapelle und dem Lindenensemble:

»Das Orchester der Königlichen Hofoper entzückte mich, und wir hatten damals ein wunderbares Personal ... Ich hatte das Gefühl: Angesichts dieser Menschen müßte ich immer vorbereitet sein wie ein besserer Schulmeister. Ich präparierte mich und alles ging glatt.«

Es ging nicht nur glatt, es ging hervorragend, innerhalb kürzester Frist hatte Leo Blech im Berliner Musikleben einen Ruf, der ihn gleichberechtigt stellte neben die drei anderen Taktstocklöwen Unter den Linden: Strauss und Karl Muck am Opernpult und Felix Weingartner in den Sinfoniekonzerten.

Blechs Debüt am 15. September 1906 mit Bizets »Carmen« glich einem Überraschungssieg. Selbst die sonst eher mäkelige Presse feierte ihn. Die »Vossische Zeitung« wusste zu vermelden: »Die Aufführung verlief glänzend; der neugewonnene Kapellmeister Herr Leo Blech waltete zum ersten Male seines Amtes, und er darf sich rühmen, einen vollen Erfolg davon getragen zu haben. Mit dem zweiten Akt wurde er stürmisch hervorgerufen, und der lebhafte Beifall, mit dem er überschüttet wurde, bezeugte ihm, dass er die Herzen der Berliner im Sturm erobert hatte. Er ist ein Kapellmeister von großer Umsicht; alles, was langjährige Übung an Erfahrung und Routine verleihen kann, besitzt er. Aber was mehr bedeuten will, er ist auch ein Musiker, der ein sicheres und subtiles Gefühl für die Seele der Musik, die zu interpretieren er unternimmt, mitbringt. Man spürt es ganz spontan, wie er förmlich schwelgt in den unvergänglichen Schönheiten dieser rassigsten Partitur.«

Mit Feuereifer stürzte Blech sich nun ins Repertoire, nicht in Leichtgewichtiges, sondern in die beiden Wagner-Brocken »Meistersinger« und »Tristan«, beides Domänen der dirigentischen Hausgötter Strauss und Muck. Dazu die »National-Zeitung«: »Wenn nach dem überaus glänzenden Debüt Leo Blechs in »Carmen« überhaupt noch ein Zweifel

darüber herrschen konnte, dass unser neuer Kapellmeister ein ganzer Kerl, ein Musiker ersten Ranges ist, so ist dieser Zweifel durch die Art und Weise, wie er am Donnerstag Wagners »Meistersinger« dirigiert hat, völlig beseitigt worden ... Vor allem aber lenkt er Bühne und Orchester mit innigstem Können; er ist der geborene Operndirigent.«

Ein längerwährender Urlaub Karl Mucks bescherte Blech Dirigate in Fülle. Neben sieben Neueinstudierungen – »Zar und Zimmermann«, »Der Postillon von Lonjumeau«, den eigenen Einakter »Das war ich!«, »Aida«, die Berliner Erstaufführungen von »Pique Dame«, »Madama Butterfly« sowie Massenets »Thérèse« – übernahm er bis Ende 1907 noch weitere dreizehn (!) Werke aus dem laufenden Repertoire, darunter »Lohengrin«, »Tannhäuser«, »Holländer«, »Siegfried« und »Götterdämmerung«, aber auch »Zauberflöte«, »Fidelio«, »Freischütz« und »Die lustigen Weiber von Windsor«. Insgesamt stand er vom 15. September 1906 bis zum 31. Dezember 1907 an 168 Abenden, also gut und gerne jeden dritten Tag am Pult und war zweifelsfrei der meistbeschäftigte Kapellmeister der Lindenoper, sehr zu Nutz und Frommen von deren Niveau. Offenkundig sein Lieblingswerk war und blieb »Carmen«, die er allein in diesem Zeitraum 28-mal dirigierte. In den drei Berliner Jahrzehnten hat Blech Bizets Meisterwerk nur Unter den Linden mindestens 242-mal dirigiert, lebenslänglich wohl über 400-mal. Mit 170 Aufführungen in drei Jahrzehnten an der Lindenoper war überdies Verdis »Aida« Blechs »zweitliebstes« Werk.

Überblickt man Blechs Berliner Gesamtrepertoire, so hat er keine Epoche mit Ausnahme der Vorklassik ausgelassen, aber doch eindeutig das 19. Jahrhundert favorisiert. Mit 493 Abenden stand Wagner an der Spitze vor Verdi (391), Bizet (250), Puccini (144), Strauss (142) und Mozart (126). Kein Spezialistentum, wohl aber eindeutige Vorlieben weist das schon auf.

Aber es sind ja nicht nur die Universalität und der Bienenfleiß, die an Blechs Dirigentenpersönlichkeit so imponieren. Gleich vorbildlich war ja seine musikalische Gesinnung, seine Verantwortung vor dem Komponisten und seinem Werk wie auch vor den ihm anvertrauten Interpreten. Keine Berliner Sängerbilographie aus jenen Jahren, die nicht voll Dankbarkeit sich der Arbeit mit Leo Blech besinnt.

So Frida Leider, Berlins Jahrhundert-Isolde und -Brünnhilde in ihrem Lebensbericht »Das war mein Teil«: »Leo Blech war bei uns Sängern besonders wegen seiner intensiven Probenarbeit beliebt. Eine Klavierprobe mit ihm verlief ungefähr folgendermaßen: Bei seinem phänomenalen Gedächtnis wußte er von der letzten Vorstellung her genau die kleinen Schwankungen, denen man aus Nervosität oder plötzlicher Unsicherheit ausgesetzt war. Er war immer früher als wir im Probenzimmer. Die Probe begann; er schlug die betreffende Seite im Klavierauszug auf, und blitzschnell eilten seine Finger über die Tasten. Ein Blick aus seinen hellen, klugen Augen über die Ränder seiner Brille brachte uns schnell zur Konzentration. Zwei-, dreimal wurden die kritischen Stellen rhythmisch durchprobiert. Er hatte den großen Vorzug, dass die Tempi, die er bei der Probe forderte, sich am Abend mit der gleichen Präzision wiederholten. Eine kurze Probe mit ihm war uns wertvoller als die weitaus längere Probenarbeit anderer Kapellmeister ... Leo Blech konnte aber auch recht unangenehm werden, wenn Sänger wiederholt die gleichen Fehler machten. Seine Briefchen, die er dann nach Aktschluß in die Garderobe schickte, waren gefürchtet. Seine Autorität, die durch ein großes, umfassendes Wissen unterstützt wurde, war so überzeugend, dass er jahrelang der unumstrittene und anerkannteste Generalmusikdirektor der Staatsoper war. Als idealer Operndirigent verstand er es wie kein zweiter, die Sänger zu führen ... Die Jahre unter Blech werden immer zu den Glanzzeiten der Staatsoper zählen.«

Margarethe Klose, die große Alt-Kollegin der Leider, überlieferte uns ein ganz ähnliches Bild des Dirigenten: »Blech war bereits zwei Stunden, bevor der Vorhang aufging, im Theater ... Wenn man einen Wusch hatte, durfte man zu ihm gehen und beispielsweise bitten: Ist es möglich, dass ich diesen Ton da nicht so lange zu halten brauche? Und würden Sie mir da ein bißchen helfen? Aber selbstverständlich, mein Kind, antwortete er dann. Sagen Sie mir nur Ihre Wünsche. Wir sind ja alle nur Menschen, wir sind keine Motoren. Selbstverständlich geh' ich drauf ein.

Aber man mußte es vorher sagen, wenn man sich nicht ganz auf dem Posten fühlte. Sonst konnte er furchtbar böse werden. Deshalb ist eine Photographie von Blech meine schönste Erinnerung, auf die er die Worte geschrieben hatte: Sie Taktstockentspanner, Sie Dirigentenlabalsal.«

Von den erwähnten geschätzten oder gefürchteten Billets Blechs weiß auch Helge Rosvaenge, der fabelhafte Tenor jener Jahre, in seinem Lebensbericht Mach es besser, mein »Sohn« zu plaudern: »In Berlin wurde ich eigentlich erst richtig »erzogen«. Mein Haupterzieher war Leo Blech, der prachtvolle Operndirigent. Ich möchte ihn meinen musikalischen Vater nennen. Was ich an Präzision und Disziplin gelernt habe, verdanke ich in erster Linie ihm ... Seine Erziehung fing schon mit dem Verlangen nach pünktlichem Probenbeginn an. Wehe dem, der nur eine Minute zu spät kam ... Selbst war er immer der erste. Fuhr er mit dem Wagen zur Vorstellung oder Probe, richtete er es stets so ein, dass er auch zu Fuß pünktlich das Theater erreichen würde – der Wagen könnte ja unterwegs eine Panne haben. Blechs Zeichengebung war immer äußerst genau und prägnant, man konnte sich auf ihn verlassen, es durfte aber auch nichts passieren. Geschah es aber – irren ist ja menschlich, und auch ein Sänger ist nur ein Mensch –, stieß er mit seinem Taktstock in die Luft wie ein Raubvogel auf sein Opfer, und in der Pause schrieb er einen Denkkzettel, den er sogleich dem





Unglücklichen in die Garderobe schickte. Wenn man öfter dieselbe Stelle schmiß, vermerkte Leo Blech zum ewigen Andenken mit Rotstift in der Partitur: Hier schmeißt Herr X! Von ihm stammt der Ausspruch: Wäre ich nicht von Jugend an so musikalisch gewesen, wäre ich auch Tenor geworden!«

Einen besonders hübschen Denkart Blechs aus einer »Carmen«-Aufführung hat uns Rosvaenge als José überliefert: »Helge! Künstler! Muster- und Meister-José!! Wollen Sie mir eine persönliche Freude machen? Singen Sie bei »Mann von Alcalá« nicht (Notenbeispiel der Rosvaenge-Variante), sondern (Bizets Original).« Kein Wunder, dass bei dieser Melange aus Gewissenhaftigkeit und Charme Blech sich allseitiger Beliebtheit erfreute, im Ensemble, in der Kapelle und wahrlich nicht zuletzt beim Publikum.

Lediglich einmal kam es zu einer Verstimmung zwischen der Staatsoper und ihrem »General«, 1923, als Intendant Max von Schillings Blech offenbar zurücksetzen wollte und sich nach einem neuen ersten GMD umsah. Blech

LEO BLECH

BERLIN-CHARLOTTENBURG  
MOHNSSENSTR. 3

Helge! Künstler!  
Muster — und  
Meister — José!!  
Wollen Sie mir eine per-  
sönliche Freude machen?  
Singen Sie bei »Mann von  
Alcalá« nicht

sondern

verließ zunächst die Lindenoper und ging an das Charlottenburger Deutsche Opernhaus, das sich nicht eben des besten musikalischen Rufes erfreute. Zwar bestätigte die Presse ihm rasch seinen erzieherischen Einfluß, dennoch fühlte sich Blech an dem Haus nicht wohl, zumal damals das Ensemble bestenfalls zweiten Ranges war. Daher ging er nach Wien und nach Stockholm, bis 1926 Erich Kleiber, seit Herbst 1923 GMD Unter den Linden, Blech zur Rückkehr an die Berliner Staatsoper bewog. Gerührt erinnerte sich Blech später: »Als ich zum ersten Mal wieder dort dirigierte – das darf ich ebenfalls mit einiger Eitelkeit sagen –, stand das Publikum von den Plätzen auf zu meinem Empfang.«

Das Verhältnis zwischen Kleiber und Blech muss äußerst kollegial und freundschaftlich gewesen sein, machte es doch keinem etwas aus, sich mit dem anderen die einzelnen »Ring«-Abende zu teilen. Heute leitete Blech »Rheingold« und morgen Kleiber »Die Walküre«.

Kleiber ließ es sich auch nicht nehmen, mit Mitgliedern der Staatskapelle seinem verehrten älteren Kollegen 1931 zu dessen 60. Geburtstag am 21. April mit einem Ständchen vor dessen Wohnsitz in der Mommsenstraße 6 zu gratulieren. Und Berlins Presse sang Lobeshymnen über den kleinen Mann aus Aachen, der gleich einem alten Raben hinter dem Pult hockte und dort Abend für Abend die größten musikalischen Wunder vollbrachte.

Aber auch der Komponist Blech fand angemessene Würdigung, so bei Hans Heinz Stuckenschmidt in der »B. Z. am Mittag«: »Als Komponist hat sich Blech mit größtem Erfolg um die Schaffung eines neuen deutschen Spielopern-typs bemüht. Dabei kam ihm die Lehrzeit bei Humperdinck zustatten. Seine heiteren Opern ›Das war ich!‹ und ›Versiegelt‹ gehören zu den besten deutschen Musiklustspielen seit den ›Meistersingern‹. Er schreibt einen sprudelnden, geistreichen Buffostil, einen lebendigen, reichen Orchestersatz und versteht enorm viel von Stimmen.«

Die wohl treffendste und schönste Laudatio des sechzigjährigen Dirigenten schrieb Alfred Einstein im »Berliner Tageblatt«: »Auch als Dirigent ist er eher ein lateinischer Mensch. Er kann alles, er kann auch Wagner, wir haben es hundertmal erlebt, er nimmt dem ›Ring‹ oder ›Parsifal‹ seine angeblichen Längen durch innere Lebendigkeit; aber seine Vorliebe gehört doch eher dem frühen Wagner des ›Tannhäuser‹ und Lustspiel-Wagner der ›Meistersinger‹. Er macht Altes und Neues (nicht Allerneuestes) – Alles, was Tempo, Temperament, Rhythmus, Farbe besitzt. Der Strauss der ›Salome‹, ›Elektra‹, des ›Rosenkavalier‹, der ›Frau ohne Schatten‹, der ›Ägyptischen Helena‹ hat ihm unendliches zu danken. Aber am vollkommensten macht er eben das Lateinische, die Franzosen und die Italiener, Bizet, Verdi und Puccini. Alles was er dirigiert, gewinnt Leben, Glanz, Freudigkeit, Festlichkeit. Weiß man, dass er am Pult steht, so hat man die Sicherheit, nicht bloß dass alles klappen wird, dass es im Orchester und auf der Bühne keine Verdrossenheit und keinen Zwang geben wird, sondern dass auch die alltäglichste Repertoire-Aufführung uns aus der Werkelei des Allzu-Alltäglichen herausführen wird. Nie lenkt er die Aufmerksamkeit auf sich, immer steht er im Dienst der Sache, im Dienst des Ganzen ... Er ist auch ein glänzender Konzertdirigent, aber als Opernkapellmeister hat er in Deutschland nicht seinesgleichen. Man hat ihn den größten Routinier des Operndirigierens genannt; aber es ist sein Ehrentitel, dass er niemals zum Routinier geworden, und immer ein Künstler geblieben ist.«

Sechs Jahre, nachdem diese hochverdiente Würdigung gedruckt wurde, glaubten die rassenverblendeten Nazis auf Deutschlands besten Opernkapellmeister verzichten zu können. Vergebens hatte Generalintendant Heinz Tietjen sich für seinen Generalmusikdirektor bis zuletzt eingesetzt, ihm noch die Leitung einer Neueinstudierung der »Verkauften Braut« übertragen. Am 6. April 1937 dirigierte Leo Blech seine

2846. und letzte Vorstellung Unter den Linden. Er ging nach Riga, ans dortige Nationaltheater. Nach Hitlers Überfall aufs Baltikum konnte Leo Blech über Berlin nach Stockholm fliehen, wo seine Tochter und sein Schwiegersohn, der Dirigent Herbert Sandberg, lebten. Wie diese Flucht möglich war, blieb zunächst unklar. Erst die Entnazifizierungsverhandlungen für Heinz Tietjen nach Kriegsende deckten das Geheimnis auf. In Blechs Zeugenschaft für seinen ehemaligen Dienstherrn schreibt der Dirigent: »Ich erkläre hiermit eidesstattlich: Während vieler Jahre (...) habe ich Herrn Tietjen genau kennengelernt und mich stets seiner vollsten Förderung in jeder Hinsicht zu erfreuen gehabt. Die Krönung dieser Förderung bestand darin, dass ich es einzig und allein Herrn Tietjen verdanke, im September 41 nicht in das Rigaer Ghetto abgeschoben worden zu sein ... Herr Tietjen sorgte auch dafür, dass ich mit meiner Frau von Riga nach Stockholm reisen konnte. Zusammenfassend kann ich also sagen: Herr Tietjen hat sich vom ersten Augenblick unserer Gemeinsamkeit bis zum letzten zu mir so eingestellt, dass ich so lange ich lebe, sein Dankeschuldner bleiben werde. Leo Blech.«

Tietjen hatte nicht nur die Fahrt von Riga nach Berlin organisiert, sondern Blech und seiner Ehefrau hier auch noch schwedische Visa besorgt und damit die Flucht ins neutrale schwedische Ausland ermöglicht.

Kein Wunder also, dass alle gutgemeinten Versuche Ernst Legals, des ersten Intendanten der Deutschen Staatsoper Berlin nach dem Kriege, Leo Blech ans Pult von Staatsoper und Staatskapelle zurückzuholen, fehlschlügen. Zwar geisterte Ende 1946 eine Meldung durch die Berliner Presse, Blech werde im »Admi«, dem Staatsopern-Provisorium am Bahnhof Friedrichstraße, gastieren. Tatsächlich waren die Verhandlungen weit gediehen. Am 13. August 1946 schickte Blech schon konkrete Stückvorschläge für sein erstes Gastspiel: »In Berlin waren doch ›Carmen‹ und Blech Synonyme. Wenn Sie nun nach ›Sadko‹ gleich an eine Neuaufnahme

›Carmens‹ gingen und es so weit stellten (bis zu meinem Kommen), dass ich nach meiner Ankunft eine Woche Probe und dann mit ›Carmen‹ anfinde? Dann könnte man doch auf diesen Lorbeeren etwas ausruhen, d. h. also: während wir die ›Carmen‹ einige Male geben, etwas anderes, Leichteres, z. B. ›Tiefland‹ oder ›Hänsel und Gretel‹ vorbereiten, was ja leichter ist. Wie? Mit der ›Zauberflöte‹ anzufangen wäre mir auch recht.«

Auch Legal hegte die Hoffnung auf Blechs Heimkehr. Doch zunächst kam im Mai 1947 aus Stockholm die Nachricht von einer Erkrankung Blechs, dann, zwei Jahre später, am 9. Juni 1949 die endgültige Absage und das Geständnis, dass der inzwischen 78-jährige Dirigent und schwedische Hofkapellmeister zu Ernst Legals bitterer Enttäuschung nicht an die Ostberliner Staatsoper, sondern an die Westberliner Städtische Oper zurückkehren wollte, die nunmehr von seinem Lebensretter, von Heinz Tietjen, geleitet wurde.

Hier erlebte ihn noch die junge Rita Streich, die damals die Zerbinetta in »Ariadne auf Naxos« von Strauss sang. Wie ihre älteren Kollegen aus der Blütezeit der Lindenoper in den 20er Jahre war auch sie voll der Bewunderung und Verehrung für diesen einzigartigen Dirigenten: »Am Pult war Leo Blech, der bereits über achtzig Jahre alt war, jedoch mit ungebrochenem Elan und unglaublicher Finesse dirigierte. Wieviel haben wir jungen Sänger von diesem weisen Meister noch lernen können! Und wie bin ich stolz darauf, noch mit Leo Blech musiziert zu haben, der doch der älteste aus jener Generation von Dirigenten war, jener alten Garde sozusagen, die ein Begriff für eine ganze musikalische Ära geworden ist.«

Von 1949 bis 1953 war Leo Blech noch Generalmusikdirektor in der Kantstraße, dann zwangen ihn Alter und Krankheit zur Aufgabe des geliebten Berufes. Er starb unvergessen am 25. August 1958 in Berlin.













»  
SCHADE,  
DASS DIESE  
ROTKEHLCHEN  
NICHT NOCH EINMAL  
GEBRÜTET HABEN.  
«

Butterflys letzte Worte  
in David Belascos Tragödie  
MADAME BUTTERFLY (1900)

*Sie saß ganz still und wartete, bis die Nacht hereinbrach. Dann zündete sie die Lampe an und zog ihren Ankleidespiegel zu sich. Sie hatte ein Schwert in ihrem Schoß, als sie sich hinsetzte. Es war das einzige Stück von ihrem Vater, das ihr ihre Verwandten zu behalten erlaubt hatten. Ein goldener Drache wand sich um die prächtige Scheide. Er hatte Augen aus Rubinen und hielt in seinem Rachen eine Halbkugel aus Kristall, die für einen Japaner viele mystische Dinge bedeutet. Auf der Klinge war folgende Inschrift zu lesen: »In Ehren sterben, wenn man nicht länger ehrenvoll leben kann.«*  
*»In Ehren sterben« – Sie zog die Klinge zärtlich über ihre Hand. Dann machte sie sich zurecht mit Zinnoberrot und Puder und Parfüm; und sie betete, demütig versuchend, sich endlich mit den Göttern auszusöhnen. Sie hatte die Religion des Missionars nicht vergessen; aber auf der dunklen Straße zum Tod schien es ihr am besten zu sein, sich den barmherzigen Hoheiten anzuvertrauen, die immer aufrichtig gewesen waren. Dann setzte sie die Spitze der Waffe an jene fast unempfindliche Stelle am Hals, die jedem Japaner bekannt ist, an und begann, sie langsam nach innen zu drücken. Sie konnte nicht verhindern, dass sie beim ersten Schnitt etwas nach Luft rang. Aber augenblicklich fühlte sie, wie das Blut den Hals hinunterlief. Der Strom teilte sich auf der Schulter, wobei der größere ihren Busen hinunterlief. Einen Augenblick lang konnte sie sehen, wie sich das dünne Rinnsal seinen Weg zwischen ihren Brüsten bahnte. Es begann dort*

zu gerinnen. Sie drückte auf das Schwert und ein neuer Strom breitete sich schnell über den anderen aus – in einem noch kräftigeren Rot, wie sie meinte. Und dann konnte sie es plötzlich nicht länger sehen. Sie zog den Spiegel dichter heran. Ihre Hand war schwer, und der Spiegel schien weit weg zu sein. Sie wusste, dass sie sich beeilen musste. Aber gerade als sie ihre Finger fest auf die Schlange des Stichblattes legte, schrie etwas in ihr herzerreißend laut auf. Man hatte sie gelehrt, wie man stirbt, aber er hatte sie gelehrt, wie man lebt – oder vielmehr, wie man das Leben angenehm macht. Doch das war der Grund, weshalb sie sterben musste. Seltsamer Grund! Sie wusste jetzt zum ersten Mal, dass es traurig war zu sterben. Er war gekommen und hatte sich als Stellvertreter für alles eingesetzt; er war weggegangen und hatte ihr nichts gelassen – außer diesem. Das Mädchen brachte leise das Kind ins Zimmer, zwickte es, es begann zu weinen. »Oh, du gnadenreiche Kwannon [Göttin der Barmherzigkeit]!« Das Schwert fiel dumpf zu Boden. Der Strom zwischen ihren Brüsten wurde dunkler und hörte auf. Ihr Kopf sank langsam nach vorn. Sie streckte die Arme voller Reue zum Schrein aus. Sie weinte. »Oh, barmherzige Kwannon!«, betete sie. Das Kind kroch girrend in ihren Schoß. Das Mädchen kam, verband ihre Wunde. Als Mrs. Pinkerton am nächsten Tag in dem kleinen Haus auf dem Hügel vorsprechen wollte, war es ganz leer.

Schluss der Novelle MADAME BUTTERFLY von John Luther Long (1898)

## PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Fabio Luisi  
 INSZENIERUNG Eike Gramss  
 BÜHNENBILD, KOSTÜME Peter Sykora  
 EINSTUDIERUNG CHOR Detlef Steffen  
 DRAMATURGIE Ilse Winter

85

## PREMIERENBESETZUNG

CIO-CIO-SAN, genannt Butterfly Miriam Gauci  
 SUZUKI, ihre Dienerin Dagmar Pecková  
 KATE PINKERTON Borjana Mateewa  
 B. F. PINKERTON, amerikanischer Marineleutnant Dino Di Domenico  
 SHARPLESS, Konsul der USA in Nagasaki Siegfried Lorenz  
 GORO, Heiratsvermittler Andreas Schmidt  
 FÜRST YAMADORI Pär Lindskog  
 ONKEL BONZE, der Priester René Pape  
 KAISERLICHER KOMMISSAR UND STANDESBEAMTER  
 Bernd Zettisch  
 DIE MUTTER CIO-CIO-SANS Ulrike Freund  
 DIE TANTE Karin Lobecke  
 DIE COUSINE Birgit Siebart  
 DER ONKEL Udo Wittstock  
 DAS KIND Katharina Rimpler

STAATSKAPELLE BERLIN  
 STAATSOPERNCHOR

## IMPRESSUM

**HERAUSGEBER** Staatsoper Unter den Linden

**INTENDANT** Matthias Schulz

**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim

**GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR** Ronny Unganz

86

**REDAKTION** Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

5., neu gestaltete Auflage 2021, © 1991 Staatsoper Unter den Linden

**TEXTNACHWEISE** Die Artikel von Manfred Haedler, Werner Otto und Ilse Winter sowie das Gespräch von Ilse Winter mit Eike Gramss sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Der Artikel von Pierre Enckell aus »L'Avant-Scène Opéra« vom Oktober 1983 wurde nach einem Programmheft der Oper Köln zitiert. Die weiteren Texte und Zitate sind entnommen aus: Howard Greensfeld: »Puccini. Sein Leben und seine Welt«, Königstein 1982. Dieter Schickling: »Giacomo Puccini. Biografie«, Stuttgart 2017. Günter Nerlich: »Begegnungen mit Japan«, Leipzig 1978. Dietrich Krusche: »Japan. Konkrete Fremde«, München 1973. Josef-Horst Lederer: »Verismo auf der deutschsprachigen Opernbühne«, Wien 1992.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

**FOTOS** Monika Rittershaus

**GESTALTUNG/LAYOUT** Dieter Thomas nach Herburg Weiland

**HERSTELLUNG** Druckerei Conrad, Berlin



**HILTI** The  
Found  
ation.

**FREUNDE  
& FÖRDERER  
STAATSOPER  
UNTER  
DEN LINDEN**



M D C C X L I I I



# STAATS OPER UNTER DEN LINDEN