Adelina YEFIMENKO

„MADAMA BUTTERFLY“: DAS KOLONIALE NARRATIV DER EXOTISIERUNG IN DEN INSZENIERUNGEN VON GIACOMO PUCCINIS OPER IN BREGENZ, VENEDIG UND FRANKFURT (2022/2023)

Adelina Yefimenko
Doktor der Künste (habilitiert),
Professorin für Historische Musikwissenschaft an der Nationalen Musikakademie Lwiw,
Lehrstuhlinhaberin des Lehrstuhls für Kunstwissenschaft / Kunstgeschichte
an der Ukrainischen Freien Universität München

Abstract

Die wissenschaftliche Studie untersucht das koloniale Narrativ und die Exotisierung in Giacomo Puccinis Oper „Madama Butterfly“ anhand von Inszenierungen in Bregenz, Venedig und Frankfurt. Ausgangspunkt der Analyse ist der ukrainische Artikel „Kolonialismus und Scharowarschtschyna: Die Schattenseite des Phänomens“ von Jewhenija Hawruschko, der die Exotisierung des kolonisierten Raums als zentrales Narrativ beschreibt. Die Studie beleuchtet, wie Puccinis Werk über die berühmte Opernfigur hinausgeht und sich an aktuelle soziale und politische Themen anpasst. Sie verfolgt die Entwicklung des kolonialen Diskurses vom Fin de siècle bis heute und analysiert, wie moderne Inszenierungen das koloniale Erbe der Oper reflektieren. Die Untersuchung basiert auf einer vergleichenden Analyse der drei aktuellen Inszenierungen, die jeweils unterschiedliche Akzente auf die sozialen und politischen Aspekte der Oper setzen, und zeigt, wie zeitgenössisches Bühnentheater sich mit dem kolonialen Erbe und dessen Auswirkungen auseinandersetzt.

Schlüsselwörter*: „Madama Butterfly“, koloniales Narrativ, Exotisierung, Giacomo Puccini, Operninszenierungen, Bregenz, Venedig, Frankfurt, postkoloniale Theorie, Kulturkritik, historische Musikwissenschaft, Repertoireführung.*

«МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ»: КОЛОНІАЛЬНИЙ НАРАТИВ ЕКЗОТИЗАЦІЇ В ПОСТАНОВКАХ ОПЕРИ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ В БРЕГЕНЦІ, ВЕНЕЦІЇ ТА ФРАНКФУРТІ (2022/2023)

Аделіна Єфіменко
Доктор мистецтвознавства (габілітований),
професор кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка,
завідувачка кафедри мистецтвознавства
Українського вільного університету, Мюнхен

Анотація

Наукове дослідження присвячено аналізу колоніального наратиув та феномену екзотизації в опері Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй» на основі постановок

у Брегенці, Венеції та Франкфурті-на-Майні. Відправним імпульсом для вивчення стала стаття Євгенії Гаврушко «Колоніалізм і шароварщина: тіньовий бік явища», яка описує екзотизацію колонізованого простору України як центральний наратив. У ході дослідження вдалося установити, як творчість Пуччіні виходять за межі суто оперної проблематики на рівень узагальнення актуальних соціально-політичних питань. Простежено розвиток колоніального дискурсу від fin de siècle до наших днів, проаналізовано, яким чином сучасні постановки акцентують колоніальні наративи опери. Дослідження ґрунтується на порівняльному аналізі трьох сучасних режисерських версій, кожна з яких по-різному трактує соціально-політичну лінію опери і показує, як сучасний сценічний театр працює з колоніальною спадщиною та її наслідками.

***Ключові слова**: «Мадам Баттерфляй», колоніальний наратив, екзотизація, Джакомо Пуччіні, оперні постановки, Брегенц, Венеція, Франкфурт, постколоніальна теорія, культурна критика, історичне музикознавство, репертуарне лідерство.*

Problemstellung

In dem populären ukrainischen Artikel „Kolonialismus und Scharowarschtschyna: Die Schattenseite des Phänomens“ hat die Journalistin Jewhenija Hawruschko auf der Grundlage ihrer Erfahrungen bei der Erforschung der postkolonialen Theorie in der Ukraine zu Recht die „Exotisierung des kolonisierten Raums“ als das erste koloniale Narrativ bezeichnet: „Die Kolonie wird vom Kolonisator traditionell als etwas Exotisches, Fantastisches und daher sehr romantisch und sogar erotisch dargestellt. Alles, was dort geschieht, ist notwendigerweise exaltiert, übermäßig emotional und lustig. [...] Der Zweck der kolonisierten Kultur ist es, den weißen Herrn im Korkhelm zu unterhalten. Deshalb sollte sie nicht übermäßig mit Inhalt überladen sein, hell, einfach, mäßig dumm und bloß nicht komplex werden, ‚damit sich die Oberen aufgrund ihres Intelligenzniveaus nicht blamieren‘.“[1]

Diese Zeilen haben an das koloniale Narrativ erinnert, welches eine lange Vorgeschichte in der Musik hat und dank der Oper „Madama Butterfly“ von Giacomo Puccini einem breiten Publikum bekannt geworden ist. Zweifelsohne geht die Figur der Madama Butterfly über die weltberühmte Opernfigur hinaus. Die Geschichte der Geisha passt sich auf natürliche Weise an die aktuellen Probleme unserer Zeit an und veranlasst uns, den kolonialen Diskurs des Librettos zu analysieren, der über Japan hinausgeht. Verschiedene Inszenierungen der Oper, beginnend mit der Zeit des Fin de siècle, haben den Inhalt dieses Werks aktualisiert und die Ungezwungenheit der Repertoireführerschaft von „Madama Butterfly“ weltweit auf vielen Bühnen bewiesen.

[1] Hawruschko, Je. «Kolonialismus i scharowarschtschyna: tinjowa storona jawyschtscha». Argument 23.4. 2023. https://argumentua.com/stati/kolon-al-zm-sharovarshchina-t-nova-storona-yavishcha.

Analyse der Forschung

Im Musiktheater, in der Literatur, im Kino und in der Malerei ist Madama Butterfly nach wie vor Gegenstand künstlerischer und gesellschaftspolitischer Debatten. Die Geschichte der japanischen Geisha begann ihre „Weltreise" mit dem autobiografischen Reiseroman des französischen Schriftstellers Pierre Loti (1887), „Madame Chrysanthème", dem Prototyp von Madama Butterfly. Als Marineoffizier reiste Loti in verschiedene Länder und hatte viele kurze Liebesaffären, von denen er erzählte, die er beschrieb und veröffentlichte. Zu seinen Lebzeiten war der Roman „Madame Chrysanthème" sensationell populär. Schließlich wurde „Japan Lotis", d. h. die Vorstellung des kolonialen Japans aus der Sicht eines Europäers, zu einem Symbol des so genannten Japanbildes, das ein Jahrhundert lang Künstler und seine Umsetzung in verschiedenen Kunstformen beeinflusste.[2] Im Vergleich zu Lotis Roman hat Puccinis „Madama Butterfly" andere Schwerpunkte, allerdings bleibt in verschiedenen traditionellen und innovativen Medienformaten der Komplex der „Exotisierung eines kolonisierten Raums" in Dirigenten- und Regieversionen bis heute unverändert.

Eine wichtige Quelle für die Handlung des Romans war die reale Beziehung des Autors zu einer Japanerin in der Hafenstadt Nagasaki (1885), welche die romantische Anziehung der Europäer zu fernen Horizonten der Zivilisation verkörperte. Schließlich wurde die europäische Vorstellung von Japan durch Pariser Ausstellungen japanischen Porzellans und japanischer Miniaturrollen geprägt. Loti hob in seinem Buch die „Ehe auf Zeit" als ein mögliches Bindeglied bei der Entstehung interkultureller Beziehungen zwischen Ländern, aber auch das Phänomen des Menschenhandels während der kolonialen Expansion in den Osten durch westliche Mächte, hervor. Dieser Handel diente als Mittel sozialer Kontrolle über den japanischen Staat. Eine vorübergehende kulturübergreifende Ehe, die nur für drei oder vier Monate ohne beidseitige emotionale Bindung geschlossen wurde, gefolgt von einer Scheidung, werden in dem Roman als die Beziehungsbedingungen zwischen japanischen Geishas und französischen Marineoffizieren beschrieben.

Das Phänomen der kolonialen Beziehungen wird von der japanischen Literaturwissenschaftlerin Hyunsun Lee in ihrer Monographie[3] untersucht. „The Metamorphosis of Madama Butterfly, Intercultural Relations between Literature, Opera, and Film" (Interkulturelle Beziehungen zwischen Literatur, Oper und Film), in der sie den Prozess des oberflächlichen Interesses an Japan als Landschaft, dekorativer

[2] Vgl. Tymofijenko, A. W. „Repräsentazija obrazu Japoniji w jevropejskomu kinematografi drugoï pol. XX poch. XXI st." 26.00.01 — Teorija ta istorija kultury halus snannja — kulturologija. Qualifikazijna naukowa pracja na prawach rukopysu. Charkivs'ka derzhawna akademija kultury. 2021. 266 s.

[3] Lee, Hyunseon: Metamorphosen der Madama Butterfly. Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film. Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Band: 181, 1. Auflage, Format: Kindle Ausgabe, 2020. 445 Seiten. ISBN: 978-3-8253-6267-6.

und angewandter Kunst und an Menschenbildern auf Porzellan oder Schriftrollen treffend beschreibt, nämlich wie ab der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts idiosynkratische japanische Bilder von japanischen Frauen, wie Hokusai oder Utamaro, die in Pariser Salons präsentiert wurden, wurde zum Auslöser des europäischen Heiratstourismus in Japan. Die berühmte Weltausstellung in Paris 1867 markiert den Beginn der künstlerischen Bewegung des Japonismus (franz. Japonisme).

Frauenbilder in Kimonos auf japanischen Miniaturen mit charakteristischen, blumengeschmückten Frisuren, und Frisuren beeinflussten das Werk der Impressionisten. Als typisches Beispiel für das „Japanbild" mit den Augen eines Europäers sei Claude Monets Gemälde „Die japanische Frau" (1876) angeführt, welches unter dem Einfluss der Eindrücke dieser Ausstellung und in Kenntnis des Geschmacks der Pariser und der orientalisch dekorativen Mode-Kunst entstand. Als die japanische Frau modellierte Monets Frau Camille Dons, gekleidet in einem Kimono mit Booten, Vögeln, Landschaften und dem Porträt eines Samurai, so als ob der Kimono eine theatralische Kulisse mit charakteristischen japanischen Symbolen wäre.

Anhand der neu ausgewählten Inszenierungen von „Madama Butterfly" im Zeitraum von 2022 bis 2023 wird deutlich, dass Regisseure und Bühnenbildner ihr Augenmerk nicht auf das Liebes-Drama, sondern auf die koloniale Erzählung der Oper richten. Dieser Artikel analysiert nur die Inszenierungen von „Madama Butterfly" in den Theatern von Bregenz, Venedig und Frankfurt. Alle diese Lesarten von „Madama Butterfly" neigen dazu, die lyrischen Akzente der Oper auf soziopolitische zu verlagern.

Diese vergleichende Analyse aktueller Operninszenierungen von „Madama Butterfly" belegt erstmalig das gesellschaftspolitische Engagement des zeitgenössischen Bühnentheaters und seiner diesbezüglichen Relevanz.

Quellen der Idee und des kolonialen Narrativs von „Madama Butterfly"

Die in Lotis Roman beschriebene radikal überlegene Position des Kolonisators hebt zwei zentrale Positionen in der westeuropäischen Kulturlandschaft der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervor: erstens die Feminisierung der japanischen Kultur, die das Bild Japans mit attraktiven weiblichen und sexuellen Attributen versieht, und zweitens die Verwendung eines „fotografischen" literarischen Stils, der den visuellen Charakter des Textes deutlich macht, der später im Kino fortgesetzt wird. Aus der Perspektive eines Kolonisators betrachtet, genießt und stellt der Europäer Japan als Trophäe, die aus der Schönheit der Landschaften und den interessanten Einheimischen besteht, dar. Hyunseong Lee weist treffend auf Lotis Schreibstil an der Grenze zwischen „impressionistisch" und „fotografisch" hin: *„Er [Loti] beschreibt seine Eindrücke in einer impressionistischen Weise, in der Farbe, Form und direkte visuelle Empfindungen eine große Rolle spielen. Der Schriftsteller schafft eine Art von ‚schriftlichen Schnappschüssen', die notwendig sind, um das*

Leben der Japaner und seiner Auserwählten, ‚Madame Chrysanthème', in Nagasaki festzuhalten"[4]. Madame Chrysanthème im Lotis Text stellt kein Individuum dar, sondern ein verallgemeinertes exotisches Frauenstereotyp, das auf rein äußeren Merkmalen beruht. Der Vergleich der Frau mit einer Chrysantheme, einer Blume, mit der japanische Frauen traditionell ihr Haar schmückten, ist ebenfalls symptomatisch.

Wenn Lotis autobiografischer Roman als Beispiel für einen visuell beschreibenden Exotismus in die Literatur eingegangen ist, so ist die Situation im Fall von Puccinis „Madama Butterfly" anders. Der Komponist beschränkt sich nicht auf die Mimesis des musikalischen Exotismus, sondern personalisiert das Bild der Madama Butterfly, was später die Inszenierungsentscheidungen der Oper beeinflusst. In Puccinis Oper wird das zentrale Motiv des typisierten und allegorisierten Japanbildes in ein Ereignis umgewandelt: ein soziales in der ersten Fassung und ein Liebesdrama in der zweiten Fassung. Die Entwicklung der kolonialen Erzählung von „Madame Chrysanthème" zu „Madama Butterfly" zeigt deutlich die Verwandlung des Japanismus (Motive der zeitlich begrenzten Ehe, der Liebe ohne tragische Gefühle usw.) von einem kunsthandwerklichen Artefakt zur Tragödie des Liebestods und zur Kritik an den internationalen japanisch-europäisch-amerikanischen Beziehungen.

Es ist wichtig, sich daran zu erinnern, dass Puccinis Fantasie, als er nach dem durchschlagenden Erfolg von Tosca nach einer Handlung für eine neue Oper suchte, nicht von Lotis Reiseroman, sondern von der Erzählung Madama Butterfly (1898) des amerikanischen Schriftstellers John Luther Long angezogen wurde. Puccini sah die erste Theateradaption in David Belascos Einakter „The Geisha", der bei seiner Broadway-Premiere in New York am 5. März 1900 im Duke of York's Theatre in London einen sensationellen Erfolg feierte. Während Lotis Reiseroman den Vorteil hatte, eine fremde Kultur, Landschaften und Menschen detailliert zu skizzieren, konzentrierte sich Long auf das psychologische Porträt einer japanischen Frau, dramatisierte Gefühle, thematisierte die Folgen einer Scheinehe und brachte so die Tragödie des Todes der Geisha zu ihrem Höhepunkt. Die Uraufführung von Madama Butterfly, basierend auf der japanischen Tragödie Belasco mit einem Libretto von Giuseppe Giacozza und Luigi Illika, die am 17. Februar 1904 am legendären Teatro alla Scala stattfand, war jedoch ein Fiasko. Die Gründe für den sensationellen Misserfolg der Uraufführung des neuen Werks des berühmten und erfolgreichen Komponisten sind bis heute geheimnisumwittert. „Madama Butterfly" wurde vom Publikum mit dem für Italiener typischen Temperament ausgebuht. Ein möglicher Grund dafür war der Boykott des berühmten Musikverlags

[4] Lee, Hyunseon: Exotisme der Madama Butterfly. Das Programmheft der Bregenzer Festspiele. 2023, Voralberger Verlagsantstalt, S. 36.

G. Ricordi & Co. gegen Puccini und Ricordi, den Förderer von Maestro di Luca, der die Partitur zurückziehen und die Urheberrechtsgebühren zurückzahlen musste.

Laut Dieter Schickling scheint es auch plausibel, dass die kritischen Untertöne am Sextourismus in der zweiaktigen Version der Oper beim Mailänder Publikum negativ wahrgenommen worden waren. Um seinen Ruf und seine Finanzen zu retten, überarbeitete der Komponist sofort die Partitur. Die zweite Fassung von „Madama Butterfly" wurde in kürzester Zeit erstellt. Die zweite Premiere fand in einem kleinen Stadttheater in Brescia statt. Dabei gab die ukrainische Sängerin Solomiya Krushelnytska ihr Debüt. Der wohlverdiente Erfolg dieser Inszenierung von „Madama Butterfly" auf der Bühne des Teatro Grande Brescia am 28. Mai 1904 ist dem einzigartigen Talent von Solomiya Krushelnytska zu verdanken, die von den Italienern noch heute als brillante Interpretin des Cio-Cio-San und anderer italienischer Belcanto-Rollen hochgeschätzt wird. Solomiya Krushelnytska bewahrte Puccinis Oper vor dem Vergessen und den Maestro selbst vor Schulden und Schande. Von den freundschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden Künstlern ist ein Dokument erhalten geblieben, darunter ein handsigniertes Foto von Solomiya Krushelnytska: *All'illustrissimo Maestro G. Puccini con profonda ammirazione S. Krusceniski* (aus dem Italienischen — An den größten Maestro G. Puccini mit tiefer Bewunderung von S. Krushelnytska).

Seit dieser zweiten Inszenierung im Theater von Brescia hat sich „Madama Butterfly" auf den Opernbühnen der Welt als unbestreitbares Meisterwerk von Giacomo Puccini und als eines der absoluten Spitzenwerke des weltweiten Opernrepertoires etabliert.

Es ist angebracht, kurz auf die wesentlichen Unterschiede zwischen den beiden Fassungen von „Madama Butterfly" einzugehen, die zu einer Inspirationsquelle für moderne Interpretationen der Geschichte der japanischen Geisha wurden: eine Liebestragödie, eine politische Parabel und eine Sozialkritik am Kolonialismus. Während der Komponist in der ersten Fassung der Partitur dazu neigte, den schattenhaften Diskurs der japanisch-europäischen Kolonialvergangenheit zu konnotieren, ist in der zweiten Fassung der politische Konflikt zweitrangig und eher latent. Nach dem Fiasko der ersten Mailänder Uraufführung erkannte der Komponist offenbar, dass eine romantische Geschichte des Liebesverrats die Herzen des italienischen Opernpublikums zuverlässiger erreichen würde als die Kritik am europäischen soziopolitischen System. Puccini entfernte aus der Partitur Details, die kritische Akzente verschärften: Er verkürzte die Inszenierung um den Kauf einer Geisha im ersten Akt, gab dem Bild der leidenschaftlich verliebten Butterfly Züge des Infantilismus, milderte Pinkertons radikalen Egoismus durch Reue und reduzierte die grotesken Szenen um Butterflys Familie. Die Motive der beidseitigen politischen Kritik sowohl an den europäischen Kolonisatoren als auch an den Japanern, die ihr eigenes Land in eine korrupte europäische Touristenkolonie

verwandelten, verschwanden in der zweiten Auflage, während die Motive der romantischen Beziehungen zwischen einem Mann und einer Frau stärker hervortraten.

Die Arie „Addio, fiorito asil" am Ende des zweiten Aktes ist zwar dramaturgisch schlechter als die härtere und wahrhaftigere Originalfassung, stellt aber Pinkertons Gefühle — Reue und Leid — in den Mittelpunkt (Fuggo, fuggo: son vil! Addio, non reggo al tuo squallor, übersetzt aus dem Italienischen: Ich laufe weg, ich laufe weg, ich bin gemein! Lebe wohl, ich kann dein Elend nicht ertragen), kann das Wesen der Tragödie des Kolonialismus für die Menschen beider Länder nicht verbergen. Pinkerton richtet die Arie nicht nur an Butterfly, sondern an ganz Japan: Addio fiorito asil, di letizia e d'amor. Sempre il mite suo sembiante con strazio atroce vedrò. (lit. Lebe wohl, blühendes Land der Freude und Liebe. Ich werde immer dein sanftes Gesicht in grausamer Pein sehen). Das Hinzufügen von Szenen, die für das europäische Publikum „unbequem" waren, trug zu einer Verlagerung des Schwerpunkts vom sozialen Konflikt der Oper auf die persönliche Tragödie der Hauptfiguren bei. Die Sängerin Solomiya Krushelnytska ignorierte nicht die Kolonialismus-Themen, die für sie selbst aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen schmerzhaft waren. Solomiya Krushelnytska fühlte sich in das Liebesdrama von Chio-Chio-San und Pinkerton ein, von Menschen mit unterschiedlichen nationalen Traditionen, Religionen und Moralvorstellungen. Später erlitt die Sängerin selbst das tragische Schicksal ihres von den Sowjets kolonisierten Heimatlandes. Zu den vielen Staatsverbrechen dieses Systems kam das Verbrechen gegen die Menschenwürde der weltweit geachteten ukrainischen Opernsängerin hinzu: sowohl gegen ihr Privateigentum als auch gegen ihre weltweiten künstlerischen Leistungen. Solomiya Krushelnytska wurde in ihrem Heimatland zur ukrainischen Madama Butterfly. Alle Versuche des verbrecherischen kolonialen Sowjetstaates, das Werk, die Leistungen und die Anerkennung der ukrainischen Operndiva aus dem Gedächtnis aller Generationen zu tilgen, waren erfolglos.

Aktuelle Bühnenfassungen von „Madama Butterfly"

Hinter der Schönheit des italienischen Belcantos im Bild der Cio-Cio-San verbirgt sich die Apokalypse der menschlichen Beziehungen im Kontext der systemischen Menschenrechtsverletzungen. In Anbetracht der verschiedenen Quellen, die Puccini dazu veranlassten, eine Oper mit einer kolonialen Erzählung zu schaffen, sollten wir die Kontrapunkte der „Exotisierung des kolonisierten Raums" analysieren, die sich in den folgenden Inszenierungen zeigen:

- der Bregenzer Seefestspiele (Regie Andreas Homoki, Bühnenbild: Michael Levine),
- der Oper Venedig (Regie: Alex Rigola, Bühnenbild: Mariko Mori) und
- der Oper Frankfurt (Regie: R. B. Schlather, Bühnenbild: Johannes Leiacker).

„Madama Butterfly" auf der Seebühne in Bregenz

Die Festspiele am Bodensee (Österreich) genießen einen Sonderstatus und haben einen hohen Stellenwert, was vor dem Hintergrund der europäischen Opernproduktionen vor allem auf die fantastische Arbeit der Bühnenbildner zurückzuführen ist. Das überdimensionale, gigantische Bühnenbild auf der offenen schwimmenden Seebühne ist immer wieder beeindruckend, aber die Inszenierung von „Madama Butterfly" von Andreas Homoki, dem künstlerischen Leiter des Zürcher Opernhauses, und dem Bühnenbildner Michael Levine hat ein besonderes Erlebnis in der Geschichte der Inszenierungen der Festspiele, aber auch in der Geschichte der Regie-Oper im Allgemeinen geschaffen. Es ist nicht übertrieben, diese Produktion als ein umfassendes Projekt zu bezeichnen, das

1) das kulturelle Gedächtnis bewahrt,
2) den Japanismus durch die Wiederherstellung der authentischen Schönheit der japanischen Kunst entschuldigt und
3) eine scharfe Sozialkritik am Kolonialismus übt.

Michael Levine wurde für sein Bühnenbild von „Madama Butterfly" in Bregenz mit dem Titel „Bester Bühnenbildner des Jahres 2023" ausgezeichnet, wie kürzlich im Ranking der renommierten deutschen Opernzeitschrift „Opernwelt" bekannt wurde. Kritiker nannten den Künstler zu Recht einen „Architekten der mentalen Landschaften". Sein 300 Tonnen schweres, 33 Meter breites und 23 Meter hohes Bühnenbild bestand aus einem skurrilen japanischen Minimalismus. Der Bühnenbildner hat zusammen mit dem Regisseur, dem Lichtdesigner (Franck Evin), dem Kostümbildner (Antony McDonald), dem Videodesigner (Luke Halls), der Choreografin (Lucy Burge) und der Dirigentin (Yi-Chen Lin) einen unvergesslichen Assoziationsraum für die Kammeraufführung geschaffen, in dem die Neigung zu monumentaler Visualität die Ausdruckskraft von Puccinis europäischem Japanismus erfolgreich ergänzt. Dazu gehören die Einbeziehung originaler japanischer Volksmotive, die Pentatonik, charakteristische Gong- und Glockenspielinstrumente usw. Puccini vertrat die europäische Exotik auf drei Ebenen: in der Verwendung von Originalmelodien, in der Instrumentierung und in speziellen Anweisungen für die Bühnengestaltung der Aufführung. In der aktuellen Inszenierung erreichte Michael Levine durch den Bühnenminimalismus ein doppeltes Ziel. Er verkörperte die Idee der schimmernden Schönheit des Landes der aufgehenden Sonne und zeigte gleichzeitig dessen innere Zerstörung durch den Kolonialismus. Die Konzentration auf Farb- und Lichtwechsel zielt auf Assoziationen der Vergänglichkeit: Die riesige Szene gleicht einem zerknitterten Papyrus oder einem Stück leichter japanischer Seide, das vom Wind zum Himmel geweht wird und über den Wellen des Bodensees erstarrt. Den Eindruck von Leichtigkeit, Zerbrechlichkeit und Schwerelosigkeit im Großformat mit einem 300 Tonnen schweren Bühnenaufbau zu erzeugen, ist nicht nur ein Wunder, sondern auch eine enorme Leistung der Bühnenmannschaft und des Bühnenbildners.

Die Oper beginnt langsam, wie aus dem Nichts, mit einem weißen Blatt Papier, auf dem die Umrisse von Berglandschaften, Bäumen und Hieroglyphen kaum sichtbar sind. Wie aus den Tiefen des historischen Gedächtnisses der alten japanischen Kultur erwachen vor dem Hintergrund dünner Tuschezeichnungen weiße Schatten von Ahnen zum Leben, die das alte Japan personifizieren. Sie begleiten den tragischen Weg einer verlorenen Seele. Sie, die japanischen Ältesten, nicht die Geisha, sind es, die über das Schicksal entscheiden: Ihre auf Papyrus zum Leben erweckten Seelen überreichen rituell den Schmetterlingsdolch, um das Harakiri-Ritual durchzuführen. Die Verbeugung des Regisseurs vor den japanischen Traditionen ist offensichtlich: Mit dem Verlust der Hoffnung auf ein Leben in Würde müssen die Japaner auch in Würde sterben. Das statische Bühnenbild rahmt diese wichtige, emotional begründete Idee der Regisseure nur ein.

Butterfly lebt nicht im Hier und Jetzt, sondern in Erwartung der Zukunft. Der gesamte zweite Akt der Oper ist dieser Erwartung gewidmet. Selbst als die Geisha erkennt, dass ihr geliebter Amerikaner Pinkerton nicht zurückkehren wird, lebt sie weiter in der Illusion, an seine Liebe und Treue zu glauben, bis die Wahrheit ihr keine andere Wahl lässt als zu sterben.

In der Geschichte von Butterfly hat der Regisseur Andreas Homoki jedoch die universelle Essenz dieser Geschichte vor dem Hintergrund des persönlichen Dramas der Heldin enthüllt. Es geht nicht um die Vergangenheit oder die Gegenwart, sondern um das Ewige, vor dem große menschliche Leidenschaften und Tragödien klein werden. Butterflys Tod ist ein natürlicher Schritt, eine rechtschaffene Reise ins Vergessen. Vor diesem Hintergrund wirkt die letzte Reue von Pinkerton lächerlich. Das zukünftige Leben von Butterfly und Pinkertons Sohn in einem fremden Land ist mit dem psychologischen Ballast schrecklicher Verluste (der Mutter, der Wurzeln, der Achtung vor dem Vater) belastet. Wahrscheinlich ist dies der Grund, warum der Regisseur bewusst auf den visuell intensiven Aktionismus und die Übertreibung der Leidenschaften verzichtet, die für traditionelle Opernproduktionen charakteristisch sind. Er bevorzugt die langsame und intime Entfaltung der Ereignisse.

Auf der großen Bühne werden wir die Momente der körperlichen Annäherung zwischen der Geisha und dem Amerikaner nicht bemerken. Regisseur und Bühnenbildner haben die enorme Distanz zwischen den Protagonisten hervorgehoben und die mentale Distanz zwischen Japanern und Amerikanern visuell unterstrichen. Den Figuren wird unbegrenzter Bewegungsspielraum eingeräumt: langsame, horizontale, choreografierte Ab- und Aufstiege vor dem weißen Bühnenhintergrund, was die Synthese der visuellen und auditiven Kinetik des Stücks bereichert. Doch die Bewegungsfreiheit der Protagonisten ist imaginär. Die Distanz zwischen den Hauptfiguren ist eine Folge der bestehenden Hermetik sowohl der Japaner als auch der Amerikaner, die durch ihre eigenen Ambitionen eingeschränkt sind.

Butterfly befindet sich inmitten einer Konfliktzone, die Gomoki bewusst mit visuellen Mitteln verstärkt, indem die Zeichen der Japanismen von Amerikanismen „infiziert" zu sein scheinen. Die zunächst zurückhaltende Madama Butterfly schlägt sich aktiv und ehrgeizig auf die Seite einer fremden Kultur: Sie will keine Geisha sein und Amerikanerin werden. In der Szene, in der sie auf ihren Geliebten wartet, hüllt sich Butterfly in die amerikanische Flagge und nimmt sie feierlich als offizielles Privileg von Mrs. Pinkerton in Empfang. Der tragische Identitätsverlust, das Ersetzen des traditionellen japanischen Kimonos durch die amerikanische Flagge, erzeugt eine schreiende Dissonanz in der Inszenierung. Auch in dem Moment, in dem das Orchester die amerikanische Nationalhymne zitiert, durchbricht Pinkerton trotzig ein großes, in seiner ursprünglichen Schönheit glänzendes japanisches Manuskript, dessen Wert, wie die Liebe von Butterfly, das amerikanische Subjekt nicht einmal zu verstehen und zu respektieren versucht. Das zerrissene Bühnenbild eines 23 Meter langen, wie achtlos zerknüllten und in den See geworfenen Blattes steht somit für die Unwissenheit eines Amerikaners beim Kennenlernen einer japanischen Frau, der Kultur und der Traditionen ihres Landes. Es ist nicht verwunderlich, dass Pinkerton trotzig auf den filigranen Zeichnungen japanischer Landschaften herumtrampelt, Amerika lobt und bereits plant, nach seiner Rückkehr eine „echte" Frau — eine Amerikanerin — zu heiraten.

Die Geschichte ist recht anschaulich und nicht ungewöhnlich: Ein Marineoffizier, der sich in einer fremden, von seinem Land eroberten Welt wiederfindet, ist an Unterhaltung interessiert, auch an einer Scheinehe mit einer exotischen Frau. Für ihn ist die Liebe der Geisha nur eine der Trophäen des Eroberers.

Das Einzige, worauf er in Japan stolz sein kann, ist der riesige Fahnenmast mit der amerikanischen Flagge, der wie besessen über den alten japanischen Papyrusmalereien weht, die auf der Bühne reproduziert werden. Die Beschädigungen des Papyrus sind wie klaffende Wunden am Körper Japans, stumme Zeugen der Gewalttaten und Kriegsverbrechen, die von den Amerikanern auf japanischem Boden begangen wurden. Der Schauplatz der Aufführung erinnert uns auch an den Wettlauf zwischen den imperialen Mächten um das Recht, die fernen Weltgebiete zu besetzen und mit ihren eigenen Flaggen zu schmücken.

Das Stück erinnert an die Ambitionen sowohl der Japaner als auch der Amerikaner. Kriege haben schon immer das Leben und die Seelen von Menschen zerstört. Doch in Puccinis Oper wird die brutale Kolonialgeschichte aus dem Blickwinkel des persönlichen Dramas einer desillusionierten Frau gezeigt. Butterflys Kampf um eine neue Identität ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt: Butterflys unermüdliche Korrekturen ihres eigenen Namens in Madama Pinkerton sind lächerlich und lösen nur Unbehagen aus, ebenso wie ihre Hoffnung, den amerikanischen Traum zu verwirklichen, befreit zu werden, durch die Heirat mit einem amerikanischen Offizier den Status einer emanzipierten Frau zu erreichen.

Deshalb setzt Homoki passenderweise einen neuen Akzent: Durch das Prisma von Butterflys Ideen ist Pinkerton nicht nur ein Liebender, sondern auch ein Träger der amerikanischen Utopie. Die Idee, Amerika als ein Land zu zeigen, in dem die Vergangenheit keine Rolle spielt (ein Mensch ist das, was er erreicht hat) und es gleichzeitig mit einem Land zu kontrastieren, in dem die Familie, die Traditionen und die historische Vergangenheit hochgeschätzt werden, ist dem Regisseur gut gelungen. Der radikale Traum von Butterfly, ihr Leben zu ändern und eine anständige Frau in einer neuen Gesellschaft zu werden, ist nach Ansicht des Regisseurs mehr als eine persönliche Tragödie. Das zentrale Thema der Inszenierung von Adreas Gomoki — visuell die exotischste der drei analysierten Versionen — ist das Thema der kolonialen Beziehungen zwischen Ländern und ihren Bewohnern.

So gesehen ist die Seelandschaft der Oper nicht nur ein malerischer Schauplatz für das Drama Butterfly, das mit seinem ambitionierten Akt die patriarchalische Struktur der japanischen Gesellschaft negiert. Es ist auch ein Versuch, aus dem alten System auszubrechen, die weibliche Abhängigkeit zu überwinden, aber auch das „Koloniale in sich" loszuwerden.

Der Traum vom Leben im zivilisierten Amerika ist widersprüchlich. Die Geisha erkennt, dass ihr Leben und ihr Tod der Welt ihrer Vorfahren angehören. Im tragischsten Moment ihres Lebens — der Trennung von ihrem Sohn — wird ihr klar, dass sie dem Willen ihres Mannes nach den Gesetzen der archaischen Moral gehorchen muss. Es ist kein Zufall, dass die Regisseure den berühmten Samurai Kaibara Ekiken aus dem 18. Jahrhundert zitieren: „Eine Frau sollte ihren Mann als ihren Herrn betrachten und ihm mit allem Respekt und aller Ehrfurcht dienen. Wenn ihr Mann Befehle erteilt, muss die Ehefrau ihnen stets gehorchen." Für Butterfly ist das Harakiri-Ritual kein Selbstmord, sondern Ehrerbietung und eine Verbeugung vor der alten Welt ihrer Heimat: eine radikale Veränderung ihres Lebens, eine Rückkehr in das „Zuhause", das mit dem japanischen Ritual identifiziert wird. Das riesige Manuskript, das spektakulär über dem dunklen Bodensee aufblitzt und in die pechschwarze Nacht eintaucht, ist ein anschauliches Symbol für das kurze Leben von Cio-Cio-San, einem Schmetterling, der am Rande des Traums von der Freiheit und des realen Kampfes um sie starb.

„Madama Butterfly" im Gran Teatro La Fenice in Venedig

„Madama Butterfly", die im Sommer 2013 in Venedig uraufgeführt wurde, ist 2022 erneut in das Repertoire des Teatro La Fenice aufgenommen worden. Mit dieser Inszenierung wird das integrative Projekt der 55. Internationalen Biennale von Venedig fortgesetzt. Das Teatro La Fenice feierte in Zusammenarbeit mit der Fondazione Renata Tebaldi den 100. Geburtstag einer der besten Darstellerinnen der Rolle des Cio-Cio-San, der italienischen Operndiva Renata Tebaldi. Die musikalische Umsetzung des Projekts erfolgte durch die Italiener Sesto Quatrini, Dirigent des Orchesters und des Chors des Teatro La Fenice, und Gast-Maestro

Alfonso Caiani. Die Dirigenten haben sich für die zweite Puccini-Ausgabe der Oper entschieden, die 1906 in Paris auf Französisch und 1907 in New York auf Italienisch uraufgeführt wurde. Die Einzigartigkeit der Inszenierung in Venedig ist auch auf das originelle Bühnenbild zurückzuführen, vor allem auf die neuen Ideen der berühmten zeitgenössischen japanischen Künstlerin Mariko Mori (*1967, Tokio), die das Bühnenbild und die Kostüme in Zusammenarbeit mit dem spanischen Regisseur Alex Rigola entworfen hat. Seit 2010 ist er Direktor der Theaterbiennale von Venedig. Der Regisseur gestaltete die Opernbühne mit sphärisch-skulpturalen Formen von Mariko Mori und einem pastellfarbenen Lichtdesign.

Den Szenografie-Stil von „Madama Butterfly" hat die Künstlerin mehrdeutig präsentiert. Durch Assoziationen mit ihren performativen Objekten Primal Rhythm und Sun Pillar als durchscheinende Acrylfiguren, die schon auf der Biennale 2011 ausgestellt wurden, schafft sie eine mystische Atmosphäre und setzt ihr künstlerisches Credo fort, damit das Himmlische und das Irdische zu verbinden und dadurch der natürlichen Schönheit des Planeten zu huldigen. Der berühmte Kreis des Meeres, der im brasilianischen Cunhambebe-Park von ihr aufgebaut wurde und als mediales Bild der allumfassenden kosmischen Verbindung mit den Symbolen der Olympischen Spiele 2016 korrespondiert, ist ebenfalls auf der Bühne zu sehen. Indem dieser Kreis Anspielungen auf das olympische Emblem der vielfarbigen, ineinander verschlungenen Kreise schafft, betont Mori die Universalität des Raums und die mystische Energie des Lichts. Im Mittelpunkt von Moris Circle verschmelzen ein Wasserfall, die Tierwelt und die Sonne. Nur die natürliche Strahlung beeinflusst tagsüber die Farbgebung des künstlerischen Kreises, von Blau und Grün bis hin zu Rosa und Gold. Ähnliche Effekte setzte Mori im Bühnenraum von „Madama Butterfly" ein, dessen kreisförmige Strukturen aber nicht mehr mit den unberührten Landschaften der Wildnis verschmelzen. In den stilisierten ästhetischen Kopien wirken sie wie verfremdete Formen, die eher mit okkulten Lichtträgern identifiziert werden. Moris Bühnenidee ist es, die Natur nicht als territoriale, sondern als kulturelle Realität neu zu erschaffen. Während Moris paradoxer Minimalismus mit esoterischen Diskursen fasziniert, regt Puccinis Szenografie vor allem zu einer Diskussion über die tatsächliche Rolle der Kunst angesichts einer drohenden Umweltkatastrophe an.

Die Idee hinter dem Bühnenbild von „Madama Butterfly" ist eine japanische Vision der mystischen Verbindung zwischen Natur und Mensch. Fasziniert von abstrakten Objekten, repräsentativen Formen und ästhetischen Lichtmodellen, verwandelt Mori das Natürliche in das Übernatürliche. Die Statik des Bühnenbildes absorbiert das Drama, das sich vor dem Hintergrund perfekter Formen und sich langsam bewegender Skulpturen entfaltet. Die persönliche Tragödie von Cio-Cio-San wird zu einem flüchtigen Kontrapunkt in der ewigen Harmonie der Sphären, und die Musik übernimmt die Funktion eines Soundtracks zur Ästhetisierung des luxuriösen Raums des Teatro La Fenice im Stil der Science-Fiction.

„Madama Butterfly" als künstlerische Performance und Cio-Cio-San als Metamorphose eines Mädchens zu einem zerbrechlichen rosa Schmetterling im Stil der Pop-Art — das sind die punktuellen Anklänge an die Ideen des Transhumanismus mit fantastischen Bildern einer unbekannten Zukunft (mit möglichen Parallelen zur KI), die diese Szenografie bietet.

So ist „Madama Butterfly" als Post-Drama oder Post-Ritual jenseits menschlicher Emotionen konzipiert. In Moris Worten: Wo alte Rituale praktiziert werden, kehrt die harmonische Beziehung zwischen Kultur und Natur zurück, trifft die Vergangenheit auf die Zukunft. Etwas Ähnliches geschieht auch im postdramatischen Theater — „unterwegs ins Ungewisse" (Gerhard R. Koch). Moris ökologisches Paradigma, das versucht, die wissenschaftlichen Ideen des Transhumanismus mit dem sich selbst generierenden Logos des Universums zu verbinden, verschärft in „Madama Butterfly" die soziale Tragödie der Heldin, nicht ihre individuelle.

Madama Butterfly und Mariko Moris Vision einer neuen Mythologie der Zukunft scheinen den Inhalt von der Oper weder zu erklären noch zu ergänzen, aber diese Inszenierung regt immer wieder zu neuen Fragen und Untersuchungen an. Kenner von Moris Werk vergleichen ihre Lichtskulpturen oft mit außerirdischen Objekten oder Außerirdischen. Offensichtlich schafft Mori bewusst ein Gegengewicht zum aktuellen Trend der Politisierung der Kunst. Ihre Methode der Artikulation ästhetischer Ideen, die sie „Kommunikationsdesign" nennt, offenbart eine andere Logik der musikalischen Schönheit in Puccinis Oper als eine visuell inspirierte Philosophie der Harmonie. Aus europäischer Sicht kann sie mit dem hierarchischen System des Boethius verglichen werden: musica mundana (kosmische Musik), musica humana (menschliche Musik), musica instrumentalis (Instrumentalmusik).

Das Operndrama entfaltet sich auf Moris abstrakten künstlerischen Objekt-Zeichen: Cio-Cio-San Liebe zu einem Fremden, ihr Konflikt mit den Traditionen ihres Volkes, ihre Monologe und Handlungen, ihr Leben und ihr Tod werden von der Schönheit eines ewigen, postdramatischen rationalen Zeichens und ästhetisch autarken Bildes der Vergänglichkeit erhellt.

Die Fragen, die Alex Rigola, Regisseur der Inszenierung von „Madama Butterfly" in Venedig, gemeinsam mit Mori aufwirft, beschränken sich nicht auf die Ebene der visuellen Ästhetik. Die Kritik der Künstler an einer Reihe von Stereotypen des kolonialen Blicks auf Mann, Frau und die Rolle des Individuums im Kontext eines konfliktreichen Aufeinandertreffens polarer Mentalitäten und Seinsweisen ist auch in dieser Inszenierung zu erkennen, die eindeutig mit Andreas Homokis „Madama Butterfly" korrespondiert, obwohl sie keine direkten politischen Konnotationen aufweist.

Alex Rigola und Mariko Mori befassen sich mit den Untersuchungen von Puccinis Oper im Einklang mit der zeitgenössischen wissenschaftlichen Forschung zum Phänomen des Anthropozäns. Der vom Ökologen Eugene Stormer geprägte

und vom Nobelpreisträger Paul Krutzen popularisierte Begriff Anthropozän (von griechisch ἄνθρωπος, Mensch, und καινός, neu) wird in der Oper im Kontext von Kolonialismus und Patriarchat akzentuiert. Wenn die Forschung des Soziologen und Geographen Jason W. Moore[5] (The Rise of Cheap Nature, 2016) die Aussage „Wir leben im Zeitalter des Anthropozäns, dem Zeitalter des Menschen als geologische Kraft" und die Dichotomie Natur/Kultur, Landschaft/Mensch untermauert, offenbart der Diskurs von *Madama Butterfly* nicht nur das Paradigma des Kapitalzeitalters, sondern verdeutlicht es auch. Nach Moore ist das Kapitalzeitalter das Zeitalter der Macht und der Aktivität des Kapitals (siehe „Anthropocene or Capital Age?" 2016). Die Aussage des Wissenschaftlers „wir leben im Zeitalter der kapitalistischen Klimakrise" begründet die aktuelle sozialökologische Krise mit der Unterordnung des Anthropozäns unter das kapitalistische Paradigma. Statt diesen offensichtlichen Grund zu erkennen, suchen Forscher, Journalisten und Künstler weiter nach Antworten auf die Frage: Wer ist schuld an der Klimakrise? Moore antwortet, dass für jeden, der den Klimawandel nicht leugnet, die Antwort auf den ersten Blick einfach ist: „der Mensch. ...". Aber vom anthropogenen Klimawandel zu sprechen, kommt einer Verlagerung der Verantwortung von den Tätern auf die Opfer von Ausbeutung, Gewalt und Armut gleich.

Solche Perspektiven bei der Umsetzung von Repertoireopern wie die von „Madama Butterfly" beweisen, dass deren Aktualisierung in der Lage ist, die Ursachen der kapitalistischen Krise wirksam zu erkennen und darzustellen. In ähnlicher Weise thematisiert „Madama Butterfly" das Problem eines Menschen, einer Frau, die nicht in das Konzept des westeuropäischen zivilisierten Anthropos passt und deshalb als natürliche (exotische) Ressource benutzt wird. Vom Standpunkt des kolonialen Narrativs der „Exotisierung des kolonisierten Raums" aus betrachtet, wurde die unbezahlte Arbeit in Form weiblicher und männlicher Dienste versklavter ethnischer Gruppen von Kaisern, Kaufleuten, Bauern und Konquistadoren immer als natürlich betrachtet. Diese Menschen wurden nicht als Menschen betrachtet, sondern als eine natürliche Ressource des kolonisierten Gebiets, gleichgestellt mit Bäumen, Flüssen, Landschaften usw. Diese Menschen wurden benutzt und gebraucht, um die Konsumbedürfnisse der neu angekommenen Zivilisatoren sprich Kolonisatoren zu befriedigen.

In der Venediger Inszenierung von „Madama Butterfly" philosophieren Regisseur und Bühnenbildner über dieses Thema aus der Perspektive der Erzählung von der Einheit der materiellen, geistigen und technokratischen Welt. Moris minimalistische Regie verbindet gekonnt die Methoden der illustrativen Ästhetik

[5] Jason W. Moore — Professor für Soziologie an der Binghamton University, ist ein Spezialist für Umweltgeschichte und Geographie. Seine Werke «Kapitalismus im Netz des Lebens» (2015), «Anthropozän oder Kapitalozän?» (2016), «Weltgeschichte in sieben einfachen Dingen» (2017) sowie zahlreiche Artikel wurden in 18 Sprachen übersetzt. Moore koordiniert das Projekt World Ecology Research Network — eine internationale Gesellschaft von Künstlern und Wissenschaftlern.

mit den stilisierten Bewegungen der Protagonisten (offensichtliche Einflüsse der Bühnenästhetik Robert Wilsons). Wie Wilson vermeidet Mori Parallelen zur Ethnografie und schafft stattdessen eine abstrakte Dimension, indem er den Sängern eine neutrale Umgebung präsentiert und damit sowohl die historische als auch die gegenwärtige Zeit überbrückt: Die bewussten Aktionen der Figuren in „Madama Butterfly" sind für den Künstler ein mentaler Raum. Die Künstlerin trägt Farben auf die weiße Szenerie auf, die sie mit den Gefühlen der Heldin in Verbindung bringt. Das farbenfrohe Spiel von Licht und Schatten und die subtile Choreografie werden von der Symbolik des Fluges (eines Schmetterlings, der Gedanken, der Seele) beherrscht. Die Geisha Mori ist in Wirklichkeit ein übermenschliches Wesen, ein Engel in einem leichten Kimono mit Flügeln auf den Schultern. Wie eine Fee aus einer anderen Welt scheint Cio-Cio-San zufällig auf die Erde gekommen zu sein, um ein Experiment über Liebe, Vertrauen, Verrat und Tod durchzuführen. Das japanische Ritual des Harakiris rettet die Ehre der Geisha und gibt ihrem Sohn die Chance, ein freier Mann zu werden. Bisher wurden Harakiri, Tod, Katharsis und die ewige Seele von Cio-Cio-San von Regisseuren auf unterschiedliche Weise interpretiert: im Spiegel der Ereignisse im Nachkriegsjapan von 1945 und während des Vietnamkriegs in den 1960er Jahren.

In den Versionen verschiedener Regisseure wurden die Probleme der vergangenen Politik angesprochen. Immerhin fügte sich „Madama Butterfly" in den Kontext der Kritik am Krieg und an der Ideologie des Kolonialismus ein, auch in den Versionen von Alex Rigola und Mariko Mori. Diesmal verzichten die Regisseure bewusst auf Sozialkritik, um eine transzendente, kosmogonische Geschichte von Cio-Cio-San an der Grenze zwischen Wissenschaft und Fantasie zu präsentieren. Die Inszenierung ist frei von japanischem Naturalismus. Mariko Mori platziert auf der Bühne eine bewegliche riesige ikonische Skulptur aus grauem, glänzendem Plexiglas in Form einer Lemniskate (von griechisch λημνίσκος lēmnískos loop), einer schleifenförmig geometrischen Kurve in Form einer liegenden Acht. Dieses Zeichen bezeichnet in der Mathematik die Unendlichkeit, die sich im Zwischenspiel des zweiten Aktes fortsetzt: Der Schleier über das Geheimnis der kosmischen Genese von Chio-Chio-San wird durch eine Videoprojektion einer planetarischen Transformation, der Verschmelzung verschiedener Sonnengalaxien, gelüftet.

„Madama Butterfly" in der Oper Frankfurt

Die Inszenierung von „Madama Butterfly" an der Frankfurter Oper zeigt einen signifikanten Zusammenhang mit dem japanischen MA-Phänomen, das die Japaner als Leere und Trostlosigkeit verstehen aber nicht als tragisch empfinden. In der Version des jungen amerikanischen Regisseurs R. B. Schlather ist MA ein Merkmal der japanischen Mentalität und wird als Leitmotiv des Regie-Konzepts wahrgenommen.

Der unbestrittene Erfolg der Frankfurter Inszenierung ist auf das Bühnenbild von Johannes Leiacker zurückzuführen. Der Künstler, der in der Opernwelt für seine besondere Einstellung zur Balance von Raum- und Klangprozessen im Musiktheater geschätzt wird, setzte in „Madama Butterfly" eine Vorstellung des „negativen Raums"[6] ein. Dank dieser Idee schuf Leiacker neben der suggestiven Wirkung der rhythmischen Bewegungen, dem Spiel der Gesten und Zeichen der Protagonisten und der bewussten Vereinfachung der Bilder eine Atmosphäre der Faszination für Gleichgewicht und Zurückhaltung, die ein wichtiges Merkmal der japanischen Ästhetik ist. Ein typisches Merkmal von MA für die japanische Kultur ist: Kunst ist ein Spiegel menschlicher Beziehungen. So wird in der Inszenierung die Beziehung zwischen Cio-Cio-San und Pinkerton in einem minimalistischen Raum reflektiert. Nach Ansicht des Regisseurs hat die „Leere Bühne" eine Fähigkeit, die Figuren in einem Moment zu trennen oder zu vereinen. Hierin werden die Einflüsse der Theaterschule des britischen Apologeten der modernen Regie Peter Brook und der Ästhetik von Robert Wilson offensichtlich. In „Madame Butterfly" folgte der junge Regisseur Peter Brooks Testament aus dem Theaterbestseller Empty Space: „Ich kann jeden leeren Raum nehmen", behauptet Brook, „und ihn eine nackte Bühne nennen. Eine Person geht durch den Raum und eine andere Person schaut ihn an; das ist alles, was man für eine theatralische Handlung braucht."[7]

Die Ideen von Brooks und Wilsons Minimalismus beeinflussten eine ganze Generation von Opernregisseuren, einschließlich derer, die versuchten, den „Energiefluss" auf der Bühne nachzubilden, wie beispielsweise Pausen vs. Klänge, Stille vs. Geräusche, Unzulänglichkeit vs. Übersättigung, usw. Erinnern wir uns daran, wie Alan Fletcher, ein zeitgenössischer britischer Grafiker und einflussreicher „visueller Denker", treffend über Stille und Pausen als notwendige Bestandteile von Sprache und Musik schrieb. Als Autor von „The Art of Looking Sideways" analysiert er das Wesen des MA-Phänomens und vergleicht die Visionen des Westens und des Ostens: „Der Raum ist eine Substanz. Cezanne malte und modellierte den Raum. Giacometti schuf Skulpturen, indem er dem Raum 'das Fett nahm'.

[6] Der Begriff „Negativraum" in seinem dreidimensionalen Sinn wird von Rudolf Arnheim als der Raum interpretiert, der nicht nur die Dinge, sondern auch die Leere umgibt, einschließlich der Leere in den Objekten selbst: „... Negativraum bezieht sich auf das Gegenteil von festen, soliden Objekten". In diesem Zusammenhang ist der negative Raum der Raum zwischen den Dingen, im Gegensatz zur festen Materie, welche die räumlichen Grenzen definiert. In ähnlicher Weise stellen Schatten den negativen Raum dar. Sie modellieren den beleuchteten Körper, setzen ihn in Szene und erleichtern die räumliche Orientierung. Dank der Schatten wird die sichtbare Welt zu einem realen Ganzen. Darüber hinaus erzeugen Schatten eine Stimmung und Atmosphäre im Raum und beeinflussen die subjektive Wahrnehmung eines Ereignisses. Rudolf Arnheim, To the Rescue of Art. Twenty-Six Essays, Berkeley/Los Angeles 1992, S. 92, vgl. Videodokumentation des öffentlichen Vortrags „Der negative Raum, Teil 1" von Peter Weibel am Institut für Raumexperimente (Prof. Olafur Eliasson) an der UdK Berlin vom 8. Mai 2009, http://www.raumexperimente.net/de/single/peter-weibel-the-negative-space-part-i/ [06.08.2013].

[7] Brook, Peter: Der leere Raum. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever. Berlin: Alexander Verlag, 1983, S. 9.

Mallarmé schrieb Gedichte, indem er nicht nur Worte, sondern auch deren Abwesenheit benutzte. Ralph Richardson behauptete, dass die Handlung in den Pausen liegt [...]. Isaac Stern beschrieb die Musik und jeden Klang, der sie bildet als ein Phänomen am Rande der Stille [...]. Für die Japaner charakterisiert das MA-Phänomen diese Pause, die dem Ganzen Form gibt. Im Westen haben wir dafür weder Worte noch Begriffe"[8].

Der Regisseur der Frankfurter Inszenierung verzichtete auf amüsante Interpretationen und visuelle Kontexte und ließ den kolonialen Akzent offen. Stattdessen betonte er die lyrischen Assoziationen von „Madama Butterfly" mit der romantischen Hollywood-Komödie „Pretty Woman" von Harry Marshall. Laut Schlather und der Kostümbildnerin Doey Lüthi stellt das wörtliche „Zitat" von Julia Roberts rotem Kleid aus der Opernszene einen Ersatz für den amerikanischen Traum von Cio-Cio-San dar. Daher hat der Dirigent der Inszenierung, Antonello Manacorda, in dieser Version von „Madama Butterfly" den Einfluss von Puccinis Verismo auf die Musik Hollywoods treffend zum Ausdruck gebracht: Raffinesse und Rohheit werden hier als Chiffre kombiniert, nicht als Puccinis Ausdruck eines angeblich rein emotionalen Musikers. Die Berufung auf das Phänomen MA schafft einen bedingt unerschöpflichen Raum für die Entfaltung des musikalischen Dramas, für das langsame Eintauchen in die Atmosphäre von Puccinis japanischer Oper. Der Verzicht auf visuelle Effekte lenkt die Aufmerksamkeit auf den inneren Ausdruck zwischen den Sängern, der das Hauptziel von Puccinis Opern war. Der Negativraum der Bühne von „Madama Butterfly" ist ein starkes Argument für die Musik: Er beinhaltet einen ephemeren Realitätssinn, den Versuch, in sich selbst zu schauen.

Die Inszenierung reflektiert über das Wesen des Selbst und die flüchtige Erfahrung der Figuren in einer Grenzsituation.

Die zeitweilige Kreuzung des Schicksals eines Amerikaners und einer Japanerin jenseits materieller, moralischer und kolonialer Beziehungen in der Frankfurter „Madame Butterfly" scheint auf den ersten Blick ein typisches Melodram zu sein. Wie der Regisseur sagte: „Wenn ich ins Theater gehe, möchte ich Menschen auf der Bühne sehen, die ich wiedererkenne. Pinkerton und Cio-Cio-San werden in ein Abenteuer hineingezogen, das sie kennen und von dem sie glauben, dass es leicht zu bewältigen ist [...]. Die Geschichte von ´Madame Butterfly´ ist jedoch absolut zeitgemäß [...]. Wir leben in einer Welt, in der man nicht nur ein Haus mieten

[8] *"Space is substance. Cézanne painted and modelled space. Giacometti sculpted by "taking the fat off space". Mallarmé conceived poems with absences as well as words. Ralph Richardson asserted that acting lay in pauses… Isaac Stern described music as "that little bit between each note — silences which give the form". The Japanese have a word (ma) for this interval which gives shape to the whole. In the West we have neither word nor term. A serious omission."* (Fletcher, Alan. The Art of Looking Sideways. Phaidon Press, 2001, p. 370. ISBN-10: 0714834491).

kann, sondern sogar ein Haus mit einer Frau." Zuerst stellt sich Cio-Cio-San im roten Kleid auf dem Stuhl zur Schau. Ihre Schönheit wird zur Ware. Aber dann passiert ungeplantes: sie und Pinkerton verlieben sich. Aber diese zwei Verliebte aus mental verschiedenen Ländern sind nicht in der Lage, sich an die gesellschaftlichen Herausforderungen anzupassen. Aufgrund ihrer mangelnden Erfahrung befinden sie sich in einer pikanten Situation und denken nicht an das Risiko ihrer Beziehung. Der Verzicht auf die Ästhetisierung von visuellen Effekten und dekorativem Beiwerk ist durch dieses Ziel gerechtfertigt, universelle menschliche Beziehungen und Konflikte zu zeigen, die für alle Zeiten und Länder relevant sind.

Lyackers avantgardistische Innovationen mit dem negativen Raum haben Puccinis „Madame Butterfly" von kitschigen Japanismen befreit, von exotischen Klischees mit Pagodenkulissen, Kirschblüten, Teezeremonien, Kimonos und stellte die modernen „Sklaven der Zivilisation" dar. Logisch, dass sein Bühnenraum nicht nur abstrakt, sondern wörtlich geradlinig gestaltet ist. Es gibt nur gerade Linien, bewegliche Flächen, wie sie für japanische Innenräume und Häuser mit Schiebewänden üblich sind, in denen die Raumaufteilung ständig verändert werden kann. Die Papierwände scheinen vom Tageslicht erhellt und dann in Dunkelheit getaucht zu werden.

Im ersten Akt beschreibt der Regisseur diesen Raum als magisch in seiner Unbeständigkeit, im zweiten Akt ist er verlassen, traurig und verwüstet. Offensichtlich betonen die Künstler in der Leere des negativen Raums das Gefühl der mentalen Distanz zwischen den Liebenden. Die Leere im Raum wird auf der Ebene der ephemeren Materie, der Atmosphäre realisiert und weitet sich durch die Abwesenheit von Bedeutung aus auf die Nichtexistenz des Unmöglichen. Dies bezieht sich auf die vollgültige, legitime Ehe von Pinkerton und Cio-Cio-San. In der Inszenierung positionieren sich beide Figuren als aktive Rebellen gegen die alte Welt, die, nachdem sie sich gefunden haben, Amerika (Pinkerton) und Japan (Butterfly) „den Rücken kehren". Beide Figuren teilen den Wunsch, sich von der Last der Tradition zu befreien, die Welt zu bereisen und das Unbekannte zu entdecken. Pinkertons Verantwortungslosigkeit zerstört jedoch die Träume von Cio-Cio-San, eine gemeinsame Zukunft aufzubauen. Die räumliche Leere auf der Bühne hat dieses Dilemma adäquat umrissen. Träume verwandeln sich in reale existenzielle Probleme, die Cio-Cio-San als alleinerziehende Mutter allein in einem Akt des Selbstmords löst, der in dieser Inszenierung frei von rituellen oder archaischen Konnotationen ist.

Der Negativraum der Bühne, der einen physischen Eindruck von unendlichen Licht- und Schattenwechseln, von Unermesslichkeit und Kürze vermittelte, wurde in dieser Inszenierung nicht nur zu einem Symbol der „Stimmungserweiterung", sondern hinterließ auch einen greifbaren sozialkritischen Eindruck.

Schlussfolgerungen und Perspektiven

Wir leben in einer globalisierten Welt, in der die japanische Kunst und Kultur gleichberechtigte Teile der Weltkultur sind. Daher ist die Haltung der Regisseure gegenüber der Exotisierung, der Verwendung klischeehafter Japanismen, in der Regel negativ oder wird von ihnen auf der Ebene bestimmter Chiffren, Andeutungen, Assoziationen verwendet. Laut Michael Levine, dem Bühnenbildner der Bregenzer Inszenierung, sind es die Tuschegrafiken, die auf die Traditionen der alten japanischen Malerei verweisen. Auf dem dazugehörigen Papyrus auf der Bühne bewundert das Publikum die Schönheit der japanischen Kunst. Die Kostüme imitieren die japanischen Figuren des Kabuki-Theaters. Einerseits offenbaren diese zahlreichen Chiffren die Schönheit des alten Japans und seiner Traditionen. Die Figuren der Amerikaner im 20. Jahrhundert sind stilisiert. Andreas Homoki spielt auf das goldene Zeitalter Amerikas an, das seinen Höhepunkt erreicht hatte und zur Weltspitze, zum Land der „globalen Kultur" wurde. Die Desillusionierung über den American Way of Being war ebenfalls global. Die Verehrung amerikanischer Filmidole, Kult des Stars, Konsumgesellschaft waren damals der „amerikanische" Traum nicht nur für Japan, sondern auch für Europa. Doch der Traum, für den Amerika vor dem Vietnamkrieg stand, brachte dieser Krieg zum Scheitern.

Die weitere Entwicklung der Kolonialmacht führte zur Desillusionierung über die amerikanische Utopie. So gesehen ist der Schauplatz der Oper an der Seebühne in Bregenz nicht nur ein malerischer Rahmen für das Drama der Butterfly, die mit ihrem ambitionierten Akt die patriarchalische Struktur der japanischen Gesellschaft negiert. Es ist ein Versuch, die Abhängigkeit zu überwinden, das „Koloniale" in sich selbst loszuwerden.

Die von Regisseur Alex Rigola und Bühnenbildnerin Mariko Mori in der Venedig-Produktion von „Madama Butterfly" aufgeworfenen Fragen beschränken sich auch nicht auf die Ebene der visuellen Ästhetik. Die Kritik der Künstler am Stereotypenkomplex der kolonialen Sicht auf Mann, Frau und die Rolle des Individuums im Kontext eines konfliktreichen Aufeinandertreffens polarer Mentalitäten und Seinsweisen ist offensichtlich und entspricht eindeutig Andreas Homokis „Madama Butterfly", auch wenn sie keine direkten politischen Konnotationen aufweist. Allerdings erfährt „Madama Butterfly" in der Fassung des venezianischen Theaters La Fenice eine bedeutende Metamorphose. Als integraler Bestandteil der künstlerischen Gesamtleistung eines zeitgenössischen japanischen Künstlers im Spiegel der ökologischen und sozialen Probleme unserer Zeit erhält Puccinis Oper die Züge eines Öko-Manifests. Das Ergebnis der Inszenierung ist so angelegt, dass es über den Rahmen einer Abenteuerfantasie wie Science-Fiction hinauswirkt. Diese Version von „Madama Butterfly" ist zumindest eine Warnung an die Menschheit, die Wissenschaft und die zivilisierte Welt vor der Gefahr einer möglichen planetaren Krise.

Der Regisseur lenkt die Besonderheit der Frankfurter Inszenierung in Richtung einer modernen Szenografie: „Wir leben in einer Zeit, in der Bilder für sich selbst sprechen". Die leere Bühne, die Dominanz neutraler weißer und schwarzer Farben, unterschiedlich große Holzstäbe, die über den Köpfen der Sänger schweben, werden mit dem Bild von Butterfly in einer Farbdynamik von Rot bis Silber kontrastiert. Die Bühnengrafik, die in der Tradition des japanischen Minimalismus von Johannes Leiacker steht, lehnt äußere Klischees ab.

Ihr abstrakter Raum kann als Entschuldigung für die Geradlinigkeit bezeichnet werden, die sich auf die traditionelle japanische Architektur bezieht: Holzhäuser mit verschiebbaren Wänden, in denen die Raumaufteilung täglich nach Bedarf verändert werden kann. Im negativen Raum des japanischen MA-Phänomens fühlt sich der Europäer nicht wie ein Kolonisator. Er ist in dieser Leere schutzlos und verletzlich.

Wie Wolfgang Meisenheimer, ein berühmter deutscher Künstler, Grafiker, Bildhauer und Architekt, zu Recht feststellte, „existiert der atmosphärische Raum am Rande des Rationalen und kann nicht im Sinne des Ganzen begriffen werden. Er lässt sich von innen her begreifen, als Empfindungsgefüge, als leibliche Substanz, die wir in uns tragen, aber zugleich auch objektiv, als Gefüge der Dinge, das sich vor unseren Augen entfaltet." Jede der drei analysierten Produktionen drückt den kolonialen Konflikt auf eine andere Art und Weise aus, die die Figuren aus ihrem Herzen, ihrer Erziehung, ihren mentalen Orientierungen, ihrem sozialen Umfeld und ihren nationalen Traditionen heraus begreifen.