



Live from the Staatsoper Hamburg, November 2012

Giacomo Puccini (1858 – 1924)

Madama Butterfly

Opera in three acts

Libretto by Luigi Illica and Giuseppe Giacosa

Cio-Cio San
Suzuki
Kate Pinkerton
B.F. Pinkerton
Sharpless
Goro
Il Principe Yamadori
Lo Zio Bonzo
Yakusidè
Il Commissario Imperiale
L'Ufficiale del Registro
La Madre di Cio-Cio San
La Cugina
La Zia

Alexia Voulgaridou
Cristina Damian
Ida Aldrian
Teodor Ilincai
Lauri Vasar
Jürgen Sacher
Viktor Rud
Jongmin Park
Eun-Seok Jang
Thomas Florio
Doo-Jong Kim
Ines Krebs
Bettina Rösel
Veselina Teneva

Philharmoniker Hamburg
Chorus of the Staatsoper Hamburg

Conductor
Stage Director
Chorus Master
Set Designer
Costume Designer
Lighting Designer
Dramaturg

Alexander Joel
Vincent Boussard
Christian Günther
Vincent Lemaire
Christian Lacroix
Guido Levi
Barbara Weigel

Production

Artistic Direction Morten Mikkelsen Technical Director Hans Peter Boecker
Lighting Roman Frohböse Head of Decoration Workshops Stefanie Braun
Head of Costume and Make-up Departments Doris Kirchhof Associate Costume Designer
Robert Schwaighofer Chief Make-up artist Ute Mai Stage Managers Horst Warneyer,
Peter Hofbauer

TV Production

Camera Henry Fried, Florian Gerding, Klaus Kurth, Thomas Lippick, Christoph
Oldach, Jochen Wagener, Christa Warncke Sound Clemens Deller, Wiebke
Maderlechner, Caroline Siegers Assistant Director Alexander Radulescu
Broadcast Outside Broadcast, Brussels Cut Klaus Kurth Colour Correction Martin
Sündermann Production Management Barbara Thiel Head of Production Wolfgang
Kramer Editor Mirja Kaiser Producer Roland Mayer
Responsible for NDR Ulrike Dotzer

TV Director Myriam Hoyer

A production of e-motion-factory GmbH Bremen for NDR in collaboration with ARTE
© NDR 2012



1 Opening 0:55

ATTO PRIMO

2 Introduzione 1:01
3 "E soffitto... e pareti..." (Pinkerton, Goro) 1:10
4 "Questa è la cameriera" (Goro, Pinkerton, Suzuki, Sharpless) 4:12
5 "Dovunque al mondo" (Pinkerton, Sharpless, Goro) 4:08
6 "Amore o grillo" (Pinkerton, Sharpless) 3:02
7 "Ecco! Son giunte al sommo del pendio" (Goro, Amiche, Butterfly, Sharpless) 3:12
8 "Gran ventura" (Butterfly, Amiche, Pinkerton, Sharpless, Goro) 3:24
9 "L'Imperial Commissario" (Goro, Pinkerton, Parenti, Amiche, Butterfly,
Yakusidè, Sharpless) 2:59
10 "Vieni amor mio!" (Pinkerton, Butterfly) 1:54
11 "È un presente del Mikado" (Goro, Pinkerton, Butterfly) 2:24
12 "Tutti zitti!" (Goro, Commissario, Amiche, Butterfly, Pinkerton, Sharpless,
Ufficiale, Parenti, Yakusidè) 3:20
13 "Cio-cio-san!" (Bonzo, Butterfly, Parenti, Amiche, Goro, Pinkerton, Yakusidè) 2:24
14 "Bimba, bimba, non piangere" (Pinkerton, Butterfly, Suzuki) 5:13
15 "Bimba, dagli occhi piena di malia" (Pinkerton, Butterfly) 3:32
16 "Vogliatemi bene" (Butterfly, Pinkerton) 6:58

ATTO SECONDO

17 "E Izaghied Izanami" (Suzuki, Butterfly) 7:10
18 "Un bel di, vedremo" (Butterfly) 4:27
19 "C'è. Entrate" (Goro, Sharpless, Butterfly) 4:32
20 "Yamadori, ancor le pene dell'amor" (Butterfly, Yamadori, Sharpless, Goro) 4:30
21 "Ora a noi." (Sharpless, Butterfly) 5:35
22 "E questo? E questo?" (Butterfly, Sharpless) 6:28
23 "Vespa! Rospo maledetto!" (Suzuki, Butterfly, Goro) 1:49
24 "Una nave da guerra" (Suzuki, Butterfly) 7:12
25 "Or vienmi ad adornar" (Butterfly, Suzuki) 5:18
26 Coro a bocca chiusa (Coro) 3:02

ATTO TERZO

27	Introduzione – “Oh he!” (Coro)	6:44
28	“Già il sole!” (Suzuki, Butterfly)	1:57
29	“Chi sia?” (Suzuki, Sharpless, Pinkerton)	4:29
30	“Non ve l'avevo detto?” (Sharpless, Pinkerton)	3:33
31	“Glielo dirai?” (Kate, Suzuki, Butterfly)	4:37
32	“Vespa! Voglio che tu risponda” (Butterfly, Suzuki, Sharpless, Kate)	3:25
33	“Come una mosca prigioniera” (Suzuki, Butterfly)	3:33
34	“Tu? Tu?” (Butterfly, Pinkerton)	4:26
35	Credits	3:52



“WE HAVE FORGOTTEN WHAT SOULS ARE”

Stage Director Vincent Boussard in conversation with Dramaturg Barbara Weigel

Barbara Weigel: *The opera Madama Butterfly makes use of the canon of “orientalist” forms of the 19th century. How do you think the work should be staged today? What type of vision does it bring to life for the contemporary audience and how do we do justice to its pathos and beauty?*

Vincent Boussard: If there is one thing with Puccini that never fails to amaze me, it is the psychological and musical depth of his characters. At the textual level, in the libretto, the stories and characters at times appear simple and rather two-dimensional, yet *Madama Butterfly* contains an enormous wealth of psychological poetry. Through his music, Puccini manages to lend his characters very rich and complex profiles, their psychology is developed by the music. Puccini’s creative obsession was never for “decoration”, but for truth and poetry. In *Butterfly* he succeeded in creating extraordinary explosive force. Making the opera work today means generating the spark to ignite its inherent psychological and poetic potential. For me, staging Puccini means finding a balance between the breath, spontaneity and tremendous lyricism of the score on the one hand, and the fragile shiver of the characters pulsating under these momentums on the other.

BW: *The opera has often been seen as an attack on colonialism. Of course, it depicts elements from two different worlds that collide, contrast or interfuse with one another. Do you think Puccini intended to juxtapose the two worlds in this way, or was his concern something else entirely?*

VB: We shouldn’t forget that the original text came from America and that this theme is present in the source material – David Belasco’s *Madama Butterfly* – so the theme is not one created by Puccini. Certainly, there are traces of “historical” colonialism in the opera. But these, if anything, merely provide the framework. The real heart of the opera is about the enigma of an improbable encounter and what this awakens in Butterfly. Puccini was blown away by Belasco’s play when he saw it in London in 1900. Although he could not speak a word of English, and presumably understood little of the actual dialogue, he was nevertheless deeply affected by the character, her internal drama, her plight. It is reported that Puccini was so moved by the drama that he went to Belasco immediately after the performance and asked for a copy of it.

BW: *Time plays an important role in Madama Butterfly, particularly time spent waiting. Puccini gives special emphasis to time, both dramatically and musically. To a certain extent he modifies its course, creates within the music a subjective time for Butterfly. This is most evident during the 12-minute Intermezzo at the end of Act II, during which all the memories resurface. But also at the start of Act II there is a moment when Butterfly's internal time comes into conflict with the external time of the other characters. Butterfly has this wonderful vision of Pinkerton's return, "Un bel di vedremo", which she describes to Suzuki. Then, almost immediately, the two men arrive at her door. There is barely even a transition from the lyrical moment of the vision to the recitative of the two men. This comes as a kind of dramatic shock, but Puccini considers it necessary in order to create an emergency for Butterfly. What does it mean to you?*

VB: The Intermezzo was already present in Belasco's original drama. While Butterfly waited for 14 minutes without a single line of text, he created the entire scene through lighting effects. Puccini was fascinated with this idea of time being neither realistic nor linear. So yes, he does play around with time, modifying it in line with subjective, psychological, emotional and situational factors. On occasions it flows quickly, at other times it slows to a standstill, expands or serves to express emotions, and in so doing abandons altogether the kind of time we measure using clocks. The score also contains moments at which Puccini suspends time, before letting it run a different course. So it is neither continuous nor linear, and switches constantly between subjective and objective time. Puccini works according to a poetic imperative: he creates a conflict between Butterfly's waiting, which is beyond reality, and the process of reality itself. In the production we also make an effort not to show linear time where there is none, and to engage instead with fragmentation. I wanted to clearly define the framework of this time switch, because I think it presents a key narrative basis for the opera. There are moments in the narrative when time is stretched, making room for depth of feeling, for psychology, and creating access to the poetry – and the timelessness – of these emotions. Then, suddenly, everything moves on at great speed again, almost as though the characters themselves are compelled to move on. And between the two is that crucial moment of suspension of time culminating in Cio-Cio San's fate as a consequence of the events unfolding under the pressure of the real life. This suspension makes me think of Puccini's definition of silence: "Il silenzio è musica sottintesa", silence is unspoken music.

BW: *Butterfly is peculiar among Puccini's heroines. Of all of them she is the most finely characterised, the most tragic – and yet she has no real antagonist. Butterfly's opposite number, Pinkerton, in reality does not really exist; he is simply a pretext for Butterfly to tell her 'version' of the story. Yet in spite of his absence, he is omnipresent and very precisely drawn.*

VB: That is absolutely their story, a story that doesn't actually exist... Pinkerton has to be exactly the way he is because we need his character's inconsistencies. Viewed superficially, he is a self-promoting show-off. But if we delve a little deeper, for example in the duet, we see the quality and the honesty with which he lives his life. He is himself a victim. Just like Butterfly, he succumbs against his will to the magic of that first encounter between two lovers. An encounter on the edge of reality, unreal, if truth be told, an encounter that begins with a "show" but then leads to the kind of devotion Pinkerton has never experienced before, and will probably never experience again. It works in him like a poison, a sublime drug that continues working long after he returns home, gets married, etc. The memory of an unreal devotion, a wonderful lightness – a situation which, as we all well know, can only occur under one condition: namely, that it happens outside of reality and comes to an end. The two or three months with Butterfly are the only moments of freedom that Pinkerton has ever experienced in his life. And in line with his concept of normality (as he says at the beginning), he leaves her in order to continue a normal existence. But he is as profoundly moved as she is, and this poison remains in his bloodstream.

BW: *When one considers specific elements in Madama Butterfly, such as the treatment of time, the "innovative" Intermezzo, the continuity of which was so important to Puccini that he risked the success of his opera for it, or the dramatic hardships in Act III, one is given to believe Puccini was consciously experimenting with certain dramaturgical elements.*

VB: Puccini writes the action into his music, the emotions, the dynamics – everything that helps define his characters. It is total composition. Of course we can talk about the realism of his writing style, all of his operas conjure up this impression of realism. In the case of *Butterfly*, for example, we know he spent a great deal of time researching and learning about Japan. It is possible he was also familiar with the photographs of Felice Beato that were well-known at the end of the 19th century. But he uses this context to write about universal things. That is his type of verismo: he cites elements from Japanese culture, such as the

Japanese national anthem (as well as the American one), and uses them not to sociological or descriptive ends, to add local colour, but for poetic effect. He uses them to convey an impression of truth, of authenticity, to make us believe all this is true – and in this way creates a hard and clearly defined reality as a context for the emotions with which we are really concerned. But Puccini never attempts to explain the enigma of the human condition through any form of transcendentalism; he remains rooted at all times in the here and now of this world.

BW: And what of the child?

VB: The child in this story is an object. If you were to phrase the question like this: Is there a child? – the answer would be, of course there is. The child is the reason why Pinkerton returns at all: although he is under orders from Kate, his objective is to collect the child. The motivation is there. From Butterfly's perspective – and it is enough here to think of that mysterious phenomenon of the phantom pregnancy – the child is something born out of her wish. It is the crystallisation of her fantasy, her way of saying: I will not abandon this world I have created at any price. It is the product of Butterfly's love and hope – and here I mean hope as dynamic energy, as something that inspires us to action and creates prospects. From the moment Butterfly brings the figure of the child into her life, she refers to it as a reality, as something that helps her to live and pursue her fantasy. So whether the child is made of wood or flesh and bone is of no consequence: it makes no difference to the story, since each believes in it and each has need of the child.

BW: The butterfly is an ancient symbol for the soul – and the word "soul" crops up repeatedly throughout the opera. Here, too, I have the impression of two worlds meeting head on: one which wants to protect the soul – the world of the two women – and one which, by contrast, could not care less about it.

VB: Sharpless and Pinkerton are only concerned with the weight of their guilt. Both Sharpless and Pinkerton experience various stages of guilt. Pinkerton comes out of it feeling devastated, ultimately referring to himself as a coward. Sharpless explains repeatedly how he tried everything to persuade Butterfly to accept reality. Together with the character of the child, the pair now have an opportunity to rehabilitate themselves and purge their

conscience of the original guilt they share. For Sharpless allowed the marriage to take place, although he knew of Butterfly's fragility and honesty, and that Pinkerton was on a completely different wavelength. The fact that a genuine meeting of hearts takes place – counter to all expectations – is a different matter altogether. But Sharpless is not capable of persuading Butterfly to pursue any other course, he is overcome by a kind of powerlessness in her presence. So the two of them find an opportunity to cleanse their conscience by heaping everything onto the one object that society fusses about the most: the child. And what does the child deserve under such circumstances? One thing only: to be removed from its mother and taken to America for a proper upbringing by a woman who is unable to have children of her own... And that brings us full circle, because if the opera has anything to say about colonialism then it is to be found here: the colonialism of the bourgeoisie over the rest of society. For we have forgotten what souls are. Here souls no longer exist; here there are only objects – a child that is treated like an object so that others can unburden their conscience. Ultimately, the question of whether the child is made of wood or flesh and bone depends on which character is speaking. Guilt creates an object out of a child, whereas fantasy creates a child out of an object.

Vincent Boussard and Barbara Weigel | Translation: Alan Seaton



« NOUS AVONS OUBLIÉ CE QU'EST L'ÂME »

Le metteur en scène Vincent Boussard en conversation avec la dramaturge Barbara Weigel

Barbara Weigel : *Comment mettre en scène aujourd'hui un opéra comme Madama Butterfly qui s'appuie sur le canon « orientaliste » du XIXe siècle ? Quel regard doit-on porter sur lui pour qu'il « résonne » dans notre époque et comment rendre justice à son pathos et à sa beauté ?*

Vincent Boussard : La richesse des personnages de Puccini me surprend toujours. Quand on lit le livret, les histoires et les personnages sont simples, parfois même un peu sommaires, et pourtant la poésie psychologique contenue dans *Madama Butterfly* est immense. Puccini parvient à donner à ses personnages un profil extrêmement riche et complexe par le biais de la musique, une psychologie qui émane de la musique. Puccini ne s'est jamais soucié d'art « décoratif », il a toujours cherché la vérité et la poésie. Avec *Butterfly*, il a réussi à produire une force explosive absolument phénoménale. Pour porter cette force dans le présent, il faut faire en sorte que le potentiel psychologique et poétique de cet opéra s'enflamme. Quand on met Puccini en scène, je crois qu'il faut préserver l'équilibre entre, d'une part, le souffle, la spontanéité et l'immense lyrisme de la partition, et, d'autre part, le tremblement fragile des êtres, des membranes traversés par ces élans, ces souffles.

BW : *L'opéra a souvent été analysé comme une critique du colonialisme. On y voit la rencontre de deux mondes différents, qui s'opposent ou s'interpénètrent. Penses-tu que cette confrontation entre deux mondes soit ce que Puccini a voulu montrer ou faut-il chercher le vrai sujet de l'opéra ailleurs ?*

VB : N'oublions pas que le texte original est américain et que ce thème est déjà présent dans l'original, la *Madama Butterfly* de David Belasco ; ce n'est donc pas un thème de Puccini. Le colonialisme « historique » joue bien sûr un rôle ici, mais ce n'est guère plus qu'un contexte. Au cœur de l'opéra, il y a le mystère d'une rencontre impossible, et ce que cette rencontre éveille en *Butterfly*. Quand il a vu la pièce de Belasco en 1900 à Londres, Puccini a été totalement séduit. Il ne parlait pas un mot d'anglais, ne pouvait donc saisir du spectacle ni les dialogues ni ce qui relève du détail informatif. Cependant il a été profondément bouleversé par les personnages, par la

force dramatique de la fable. Il est attesté que Puccini a tenu à rencontrer Belasco juste après la représentation pour qu'il lui accorde le droit d'adapter la pièce, tellement elle l'avait ému.

BW : *Le temps occupe une place particulière dans Madama Butterfly, où l'attente joue un grand rôle. Puccini charge le temps d'un pouvoir expressif très spécial sur le plan dramaturgique et musical. Il modifie plus ou moins son cours et crée dans la musique un temps subjectif de Butterfly, particulièrement évident dans l'Intermezzo de douze minutes à la fin de l'acte II, quand tous les souvenirs remontent. Au début de l'acte II aussi, il y a un moment où le temps intérieur de Butterfly entre en conflit avec le temps extérieur des autres personnages : Butterfly a une splendide vision du retour de Pinkerton, « Un bel di vedremo », qu'elle décrit à Suzuki – et soudain les deux hommes sont devant sa porte. On passe presque sans transition du lyrisme de la vision au récitatif des deux hommes. C'est une sorte de violence dramaturgique, mais qui est voulue par Puccini et grâce à laquelle il crée une situation d'urgence pour Butterfly. Qu'est-ce que cela signifie pour toi ?*

VB : L'« Intermezzo » figure déjà dans la pièce de Belasco, qui laisse *Butterfly* attendre sans dire un seul mot pendant quatorze minutes ; la scène était bâtie uniquement sur les changements d'éclairage. Puccini a été séduit par cette idée d'un temps qui n'est ni réaliste ni linéaire. On peut dire qu'il modifie le temps, sous l'angle de la subjectivité, de la psychologie, de l'émotion et de la situation. Le temps peut passer très vite, ou être interrompu, ou dilaté ; il sert souvent à l'expression des émotions et ne se calcule donc pas sur le temps mesurable de l'horloge. Dans la partition, il y a des passages où Puccini retient le temps, le suspend, puis le laisse reprendre son cours, mais différemment. Le temps n'est donc ni continu ni linéaire, il alterne sans cesse entre temps subjectif et temps objectif. Puccini travaille à partir d'une nécessité poétique, il crée un conflit entre l'attente de *Butterfly*, qui se situe en dehors de la réalité, et le processus de la réalité elle-même. Dans la mise en scène aussi, nous essayons de ne pas montrer un temps linéaire quand il n'y en a pas, mais au contraire de respecter la fragmentation. J'essaie de laisser transparaître le squelette de ces changements de temps, car je pense que c'est une composante importante de la narration dans cet opéra. À certains moments de la narration, le temps est dilaté, il ménage un espace pour la profondeur des sentiments, pour la psychologie, et libère ainsi la poésie – et l'intemporalité – des émotions. Ensuite, tout va de nouveau très vite, on dirait

que les personnages eux-mêmes veulent avancer, bousculer le temps. Puis, il y a la suspension du temps, point d'orgue fondamental dans le destin de Cio-Cio-San, en réponse à la précipitation des événements, à la pression de la vie réelle. Cette suspension me fait penser à ce silence dont parle Puccini : *Il silenzio è musica sottintesa*, « le silence est de la musique sous-entendue ».

BW : *Butterfly occupe une place à part parmi les héroïnes de Puccini. C'est elle qui reçoit la caractérisation la plus aboutie, elle est plus tragique que les autres, mais elle n'a pas vraiment d'antagoniste. Le partenaire de Butterfly – Pinkerton – n'existe pas vraiment, il se réduit presque à un prétexte pour raconter la « version » de Butterfly. Malgré son absence, il demeure très présent et est portraituré avec beaucoup de précision.*

VB : C'est exactement ça, l'histoire de Butterfly, c'est une histoire qui n'existe pas... Pinkerton doit être exactement tel qu'il est, l'inconsistance du personnage est nécessaire. À première vue, on est saisi par sa vanité. Mais si on regarde de plus près, on remarque une faille, une profondeur et une forme d'honnêteté dans son comportement, par exemple dans le duo. Lui aussi est une victime. Il succombe comme Butterfly - et sans le vouloir - à la magie de cette première rencontre amoureuse. Une rencontre à la frontière de la réalité, une rencontre irréaliste, en fait, quelque chose qui débute par un « show », mais aboutit ensuite à un dénouement tel que Pinkerton n'en a jamais vécu et n'en vivra plus jamais. Cela agit en lui comme un poison, comme une drogue sublimée, et même lorsqu'il revient plus tard, marié, etc. le poison agit encore : la trace irréaliste d'une fantastique légèreté – une situation dont nous savons tous qu'elle ne peut avoir lieu qu'à condition de se produire en dehors de la réalité, et qui prend fin aussitôt après. Le seul moment de liberté exaltante que Pinkerton connaît dans sa vie, ce sont ces deux ou trois mois passés avec Butterfly. Ensuite, obéissant à son idée de la normalité (ainsi qu'il le dit lui-même dès le départ), il la quitte pour mener une existence « normale ». Mais il est aussi profondément ému qu'elle, et ce poison reste dans son organisme.

BW : *Quand on observe certains éléments de Madama Butterfly – par exemple, le traitement du temps, l'Intermezzo novateur à la continuité duquel Puccini attachait tant d'importance qu'il n'hésita pas à mettre en jeu le succès de son opéra, ou encore les duretés de la dramaturgie au troisième acte –, on pourrait supposer que Puccini a voulu expérimenter avec les moyens dramaturgiques.*

VB : Puccini écrit l'action directement dans la musique, il écrit les sentiments, les dynamiques – tout ce qui fait ses personnages. C'est une manière totale de composer. On peut certainement parler de réalisme en ce qui concerne sa manière d'écrire. Pour *Butterfly*, par exemple, on sait qu'il s'est livré à de nombreuses recherches, qu'il s'est renseigné sur le Japon. Il connaissait peut-être aussi les photographies sur le Japon et l'Inde de Felice Beato qui ont beaucoup circulé à la fin du XIX^{ème} siècle. Mais il utilise ce contexte pour parler de choses universelles. C'est son vérisme à lui : il cite certains éléments de la culture japonaise – par exemple, l'hymne national du Japon (mais l'hymne des États-Unis aussi) – mais pas dans un but sociologique ou descriptif ; il ne fait pas dans la « couleur locale », ses citations sont d'ordre poétique. Elles lui servent à communiquer une sensation de vérité, d'authenticité, comme si tout ce qu'il montrait était vrai – et il tisse ainsi une réalité dure et clairement dessinée en toile de fond aux sentiments traités. Puccini ne cherche jamais à expliquer le mystère humain par quelque chose de transcendantal, il reste toujours au niveau humain, dans l'ici-bas.

BW : *Et qu'en est-il de l'enfant ?*

VB : L'enfant est un objet dans l'histoire. Si la question est : y a-t-il un enfant, on doit répondre : oui, bien sûr, il y a un enfant, c'est à cause de l'enfant que Pinkerton revient, poussé par Kate, certes, mais il vient chercher l'enfant. Cette motivation existe. Dans la perspective de Butterfly – et là il suffit de penser au phénomène mystérieux des grossesses non fécondées, spontanées –, l'enfant est quelque chose qui est né du désir. L'enfant est le point où se cristallisent les fantasmes de Butterfly, il est sa manière de dire : ce monde que j'ai créé, je ne l'abandonnerai à aucun prix. Il est le produit de l'amour et de l'espoir de Butterfly – je parle de l'espoir en tant qu'énergie dynamique, qui pousse à agir, qui produit l'avenir. Dès que Butterfly introduit cette figure de l'enfant dans sa vie, elle se rapporte à l'enfant comme à une réalité, à une chose qui l'aide à préserver ses rêves et à continuer à vivre. Donc, peu importe que l'enfant soit de bois ou en chair et en os, ça ne change rien à l'histoire, car tout le monde y croit et a besoin de cet enfant.

BW : *Dans l'Antiquité, le papillon était un symbole de l'âme, et le mot « âme » revient souvent dans l'opéra. J'ai l'impression qu'ici aussi deux mondes sont opposés : un monde qui voudrait protéger les âmes – celui des deux femmes – et un monde qui n'en a cure.*

VB : Sharpless et Pinkerton ne prennent en considération que le poids de la culpabilité. Ils passent l'un comme l'autre par divers stades de culpabilité. Pinkerton en ressort détruit, il se considère à la fin comme un lâche. Sharpless répète avoir tout essayé pour convaincre Butterfly d'accepter la réalité. L'enfant leur offre maintenant la possibilité de se réhabiliter et de laver leur conscience du sentiment de culpabilité qui les a tout d'abord accablés. Sharpless a laissé le mariage se faire alors qu'il savait combien Butterfly était fragile et sincère et que Pinkerton n'était pas sur la même longueur d'onde. Le fait qu'une vraie rencontre se soit produite entre eux, contrairement à ce qui était prévu, est une autre histoire. Mais Sharpless n'a pas su persuader Butterfly de prendre un nouveau départ, il éprouve une sorte d'impuissance face à elle. Les deux hommes trouvent donc le moyen de laver leur conscience en misant sur l'objet qui est le plus dorloté par la société, à savoir l'enfant. Et que mérite cet enfant dans un pareil contexte ? Une seule chose : être arraché à sa mère et conduit en Amérique pour y recevoir une bonne éducation, prodiguée par une femme qui ne peut pas avoir d'enfant... Donc le cercle se referme, car s'il y a une forme de colonialisme, c'est bien ici : le colonialisme de la bourgeoisie sur le reste de la société. Nous avons oublié ce que sont les âmes. Ici les âmes n'existent plus, il n'y a que des objets, un enfant qui est traité comme un objet pour qu'on puisse avoir la conscience tranquille. Au bout du compte, la question de savoir si l'enfant est en bois ou en chair et en os dépend de celui qui parle. La culpabilité fait de l'enfant un objet, le fantasme fait de l'objet un enfant.

Vincent Boussard et Barbara Weigel | Traduction : Jean-Claude Poyet



„WIR HABEN VERGESSEN, WAS SEELEN SIND“

Regisseur Vincent Boussard im Gespräch mit der Dramaturgin Barbara Weigel

Barbara Weigel: *Wie kann man Madama Butterfly heute inszenieren, eine Oper, die den „orientalistischen“ Formenkanon des 19. Jahrhunderts benützt? Welche Art von Blick bringt sie in unserer Zeit zum „Klingen“ und wie wird man dabei ihrem Pathos und ihrer Schönheit gerecht?*

Vincent Boussard: Bei Puccini überrascht mich immer der psychologisch-musikalische Reichtum seiner Figuren. Auf der Textebene, im Libretto, sind die Geschichten und die Figuren einfach und auch manchmal wenig tiefgründig, und dennoch besitzt *Madama Butterfly* eine enorme psychologische Poesie. Puccini schafft es, seinen Figuren mittels der Musik ein extrem reiches und komplexes Profil zu geben, ihre Psychologie entsteht aus der Musik. Puccinis kreative Obsession galt nie der „Dekoration“, sondern immer der Wahrheit und der Poesie. In *Butterfly* gelingt es ihm, eine unheimliche Explosionskraft zu schaffen. Die ins heute bringen, heißt für mich, das zur Zündung zu bringen, was die Oper an psychologischem und poetischem Potential in sich trägt. Ich glaube, wenn man Puccini inszeniert, muss man das Gleichgewicht halten zwischen dem Atem, der Spontaneität und diesem enormen Lyriasmus in der Partitur einerseits und dem fragilen Zittern der Wesen, die wie Membranen unter diesen élaus und diesem Hauch schwingen.

BW: *Die Oper wurde oft als Kritik am Kolonialismus verstanden. Tatsächlich gibt es ja Elemente aus zwei Welten, die aufeinander treffen, die gegeneinander stehen oder sich auch durchdringen. War es deiner Meinung nach in Puccinis Interesse, zwei Welten zu konfrontieren, oder ging es ihm um etwas anderes?*

VB: Wir dürfen nicht vergessen, dass der ursprüngliche Text aus Amerika stammt und das Thema also schon an der Quelle, in der *Madama Butterfly* von David Belasco auftaucht und damit kein Thema von Puccini ist. Sicher spielt der „historische“ Kolonialismus hier eine Rolle, aber das stellt höchstens den Rahmen. Das Herz der Oper hat mit dem Mysterium einer unmöglichen Begegnung zu tun, und dem, was diese in Butterfly weckt. Puccini war hin und weg, als er Belascos Stück 1900 in London gesehen hatte. Er konnte kein Wort englisch und hat den konkreten Teil, also die

Dialoge, wohl kaum verstanden. Trotzdem war er zutiefst bewegt von der Figur, von ihrem inneren Drama, ihrer Situation. Es ist überliefert dass er unmittelbar nach der Vorstellung Belasco traf und ihn um das Stück bat, so sehr hat es ihn bewegt.

BW: In Madama Butterfly spielt die Zeit eine besondere Rolle, es geht zum Teil um das Warten. Puccini verleiht der Zeit dramaturgisch wie musikalisch einen ganz besonderen Ausdruck. Er modifiziert gewissermaßen ihren Verlauf, schafft in der Musik eine subjektive Zeit Butterflys, am deutlichsten im 12-minütigen Intermezzo am Ende des II. Akts, wo alle Erinnerungen auftauchen. Aber auch am Anfang des II. Akts gibt es einen Moment, wo die innere Zeit Butterflys in Konflikt mit der äußeren Zeit der anderen Figuren tritt. Da hat Butterfly diese schöne Vision von Pinkertons Rückkehr, „Un bel di vedremo“, die sie Suzuki beschreibt - und schon stehen die beiden Männer vor ihrer Tür. Es gibt kaum Übergang vom lyrischen Moment der Vision zum Rezitativ der beiden Männer. Das ist eine Art dramaturgischer Gewalt, die aber von Puccini bezweckt ist und mit deren Hilfe er einen Notfall für Butterfly schafft. Was bedeutet das für dich?

VB: Das „Intermezzo“ gab es bereits in der Stückvorlage von Belasco, der Butterfly 14 Minuten lang warten ließ, ohne einen einzigen Satz Text, er machte die Szene nur mit Licht. Puccini war begeistert von dieser Idee einer weder realistischen noch linearen Zeit. Tatsächlich modifiziert er die Zeit, nach subjektiven, psychologischen, emotionalen und situativen Gesichtspunkten. Manchmal verläuft sie schnell, manchmal bricht sie ab, dehnt sich, dient oft dem Ausdruck von Emotionen und folgt so nicht der messbaren Uhr-Zeit. In der Partitur gibt es Momente, in denen Puccini die Zeit in einer Suspension anhält und sie dann anders weiterlaufen lässt. Sie ist also weder durchgehend noch linear, wechselt ständig zwischen subjektiver und objektiver Zeit. Puccini arbeitet nach einer poetischen Notwendigkeit, er schafft einen Konflikt zwischen Butterflys Warten, das außerhalb der Realität liegt, und dem Prozess der Realität selbst. Auch in der Inszenierung versuchen wir, nicht eine lineare Zeit zu zeigen wo keine ist, sondern uns auf die Fragmentierung einzulassen. Ich möchte das Skelett dieser Zeitwechsel herausarbeiten, denn ich denke, es stellt eine wichtige erzählerische Grundlage der Oper dar. Es gibt Momente in der Erzählung, da ist die Zeit gedehnt, bietet Platz für die Tiefe der Gefühle, für Psychologie, und gibt damit Zugang zur Poesie - und zur Zeit-Losigkeit - dieser Empfindungen. Dann wieder geht plötzlich alles sehr schnell, fast will man sagen, als würden die Figuren selbst vorwärts kommen wollen.

Und dazwischen gibt es die Suspension der Zeit, als Krönung von Cio-Cio Sans Schicksal, wie eine Antwort auf die sich überstürzenden Ereignisse und den Druck des wirklichen Lebens. Die Suspension lässt mich an Puccinis Definition von Stille denken: „Il silenzio è musica sottintesa“, die Stille ist unausgesprochene Musik.

BW: Butterfly ist eine besondere Figur unter Puccinis Heldinnen. Sie erfährt die feinste Charakterisierung, sie ist tragischer als die anderen, aber sie hat keinen wirklichen Antagonisten. Butterflys Gegenspieler - Pinkerton - existiert eigentlich nicht wirklich, er ist fast ein Vorwand, um ihre „Version“ der Geschichte zu erzählen. Trotz seiner Abwesenheit, ist er extrem präsent und sehr präzise gezeichnet.

VB: Genau das ist ja ihre Geschichte, eine Geschichte die gar nicht existiert... Pinkerton muss genau so sein wie er ist, wir brauchen diese Inkonsistenz der Figur. Oberflächlich betrachtet, scheint er ein Angeber. Wenn man aber genau hinsieht, sieht man die Qualität und die Ehrlichkeit mit der er lebt, beispielsweise im Duett. Er ist selbst ein Opfer. Er erliegt genau wie Butterfly, und ohne es zu wollen, dem Zauber dieser ersten Liebesbegegnung. Eine Begegnung am Rande der Realität, eigentlich eine unwirkliche Begegnung, etwas, das mit einer „Show“ beginnt, aber das dann zu einer Hingabe führt, die Pinkerton noch nie vorher erlebt hat, und nachher auch nicht mehr. Das arbeitet in ihm wie ein Gift, eine sublimale Droge, und auch wenn er wieder heimfährt, heiratet usw., agiert dieses Gift weiter: Die Erinnerung an eine unwirkliche Hingabe, eine traumhafte Leichtigkeit - eine Situation die, wie wir alle sehr wohl wissen, nur unter einer Bedingung stattfinden kann, nämlich dass sie außerhalb der Realität passiert und dann endet. Der einzige Moment Freiheit den Pinkerton in seinem Leben erlebt hat, sind diese zwei oder drei Monate mit Butterfly. Und seiner Idee von Normalität folgend (wie er das auch schon am Anfang sagt), verlässt er sie um weiter ein normales Leben zu führen. Dabei ist er aber ebenso tief berührt wie sie, und dieses Gift bleibt in seinem Kreislauf.

BW: Wenn man gewisse Elemente in Madama Butterfly betrachtet, so den Umgang mit der Zeit, das „neuartige“ Intermezzo, dessen Kontinuität für Puccini so wichtig war, dass er dafür den Erfolg seiner Oper riskiert hat, oder die dramaturgischen Härten im dritten Akt, könnte man auch vermuten, Puccini habe bewusst mit gewissen dramaturgischen Elementen experimentiert.

VB: Puccini schreibt die Aktion selbst in die Musik, die Gefühle, die Dynamiken - alles was seine Figuren ausmacht. Es ist eine totale Schreibweise. Man kann sicher vom Realismus seiner Schreibweise sprechen, alle seine Opern wecken diesen Eindruck von Realismus. Für *Butterfly* z. B. hat er viel recherchiert, das ist bekannt, er hat sich über Japan dokumentiert. Vielleicht kannte er auch die Photographien von Felice Beato, die Ende des 19. Jahrhunderts sehr bekannt waren. Aber er benützt diesen Kontext um über universelle Dinge zu sprechen. Das ist seine Art von Verismo: Er zitiert Elemente aus der japanischen Kultur, z. B. die japanische Nationalhymne (aber auch die amerikanische) und setzt sie nicht soziologisch oder beschreibend ein, als Lokalkolorit, sondern poetisch. Er benützt sie um einen Eindruck von Wahrheit zu vermitteln, von Authentizität, als wäre all das wahr - und gibt so den Gefühlen, um die es eigentlich geht, eine harte, klar gezeichnete Realität als Hintergrund. Puccini versucht auch nie, das menschliche Mysterium mit irgendetwas Transzendentalen zu erklären, er bleibt immer ganz im Menschlichen, im Diesseits.

BW: Was ist mit dem Kind?

VB: Das Kind in der Geschichte ist ein Objekt. Wenn man die Frage so stellt: Gibt es ein Kind - dann wäre die Antwort, natürlich gibt es eines, das Kind ist die Ursache, warum Pinkerton überhaupt kommt, zwar unter dem Kommando von Kate, aber er kommt, um das Kind zu holen. Diese Motivation existiert. Aus Butterflys Perspektive gesehen - und da reicht es, an dieses wundersame Phänomen von Scheinschwangerschaften zu denken - ist das Kind etwas, das aus dem Wunsch geboren wird. Es ist der Punkt, an dem sich ihre Phantasie kristallisiert, und auch ihre Art zu sagen, diese Welt, die ich geschaffen habe, möchte ich um keinen Preis verlassen. Es ist das Produkt von Butterflys Liebe und der Hoffnung - ich meine Hoffnung als dynamische Energie, die also zum Handeln bewegt und Zukunft schafft. Von dem Moment an, wo Butterfly diese Figur des Kindes in ihr Leben ruft, bezieht sie sich auf das Kind als eine Realität, als etwas, das ihr hilft, in ihrer Phantasie und am Leben zu bleiben. Demnach ist es nicht wichtig, ob das Kind aus Holz oder Fleisch und Blut ist, das ändert nichts an der Geschichte, weil jeder daran glaubt und jeder dieses Kind braucht.

BW: Der Schmetterling ist ein antikes Symbol für die Seele, und das Wort „Seele“ kommt in der Oper oft vor. Ich habe den Eindruck, dass auch hier zwei Welten

einander entgegenstehen, eine, die die Seele schützen möchte - die Welt der zwei Frauen - und eine, die sich stattdessen überhaupt nicht darum kümmert.

VB: Sharpless und Pinkerton ziehen nur das Gewicht der Schuld in Betracht. Sowohl Sharpless wie Pinkerton durchleben verschiedene Stadien der Schuld. Pinkerton geht zerstört daraus hervor, er sagt am Ende über sich selbst, er wäre ein Feigling. Sharpless wiederholt, er hätte alles versucht, Butterfly zu überzeugen, die Realität zu akzeptieren. Im Zusammenhang mit der Figur des Kindes finden nun beide eine Möglichkeit, sich zu rehabilitieren und ihr Gewissen rein zu waschen von der ursprünglichen Schuld, die beide haben. Sharpless hat diese Heirat passieren lassen, obwohl er wusste, wie fragil Butterfly ist und wie ehrlich und auch, dass Pinkerton nicht auf derselben Wellenlänge ist. Dass dann eine echte Begegnung zwischen den beiden stattfindet, anders als vorgesehen, steht auf einem anderen Blatt. Aber Sharpless war nicht fähig, Butterfly auf einen anderen Weg zu bringen, er empfindet eine Art Ohnmacht ihr gegenüber. Beide finden also eine Möglichkeit, ihr Gewissen reinzuwaschen, indem sie alles auf das Objekt setzen, das von der Gesellschaft am meisten gehätschelt wird, nämlich das Kind. Und was verdient dieses Kind, in diesem Zusammenhang? Nur eines: der Mutter weggenommen zu werden, um nach Amerika zu gehen und dort gut erzogen zu werden, von einer Frau die keine eigenen Kinder haben kann... Und damit schließt sich der Kreis, denn wenn es eine Form von Kolonialismus gibt, ist die hier zu finden: der Kolonialismus des Bürgertums über den Rest der Gesellschaft. Denn wir haben vergessen, was Seelen sind. Die Seelen existieren hier nicht mehr, es gibt nur Objekte, ein Kind das als Objekt verhandelt wird, damit man sich damit das Gewissen reinigen kann. Schlussendlich ist die Frage, ob das Kind aus Holz oder Fleisch und Blut ist, davon abhängig, wer spricht. Die Schuld macht aus einem Kind ein Objekt, die Phantasie macht aus einem Objekt ein Kind.

Vincent Boussard und Barbara Weigel





Text: Vincent Boussard and Barbara Weigel

English Translation: Alan Seaton

French Translation: Jean-Claude Poyet

Photos: © Bernd Uhlig

Booklet: Monarda Publishing House

Design: Thekla Heinicke

Product Manager: Patrick Reu