

dem Unterhaltungs- und Faszinationsbedürfnis des Konzertpublikums, hat Vermittlung in den Mittelpunkt zu stellen: Vermittlung zwischen den formalen Anforderungen von Kopfsatz und Finalsatz, denn es ist beides in einem – und somit Vermittlung zwischen Sonate und Rondo. Es hat darüberhinaus pianistische Brillanz und kompositorische Arbeit miteinander zu vermitteln. Gelingt – wie bei Mendelssohns *Rondo brillant* – die Vermittlung, so ergibt sich eine höchst kunstvolle Balance unterschiedlicher Anforderungen, und das Werk entspricht Mozarts weiterhin geltendem Anspruch, ein konzertantes Werk sei so zu gestalten, daß „auch Kenner allein satisfaction erhalten, doch so, daß die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum“³⁴.

Das Liebesduett aus „Madama Butterfly“

Überlegungen zur Szenendramaturgie bei Giacomo Puccini

von Karl Georg Maria Berg, Marburg

„Die Grundempfindung des Ganzen, unaufhörlich zerrissen, zerflattert dergestalt in lauter nervösen Details“¹. So äußert sich Eduard Hanslick in seiner Rezension anlässlich der Wiener Erstaufführung von Puccinis Oper *La Bohème* im Oktober 1897 über die Formgestaltung ihrer einzelnen Arien und Szenen. Die Nummern zerfallen nicht nur in lauter Details, ob der Alltäglichkeit von Libretto und Sujet spricht Hanslick der Musik überhaupt die Formkraft ab: „Unmöglich kann die Musik hier als gleichberechtigte, selbständig formende Kunst wirken; nur als Untermalung, Grundierung alltäglicher Konversation“². Diese Vorwürfe aber, die Hanslick hier gegenüber Puccinis Musik vorbringt, gelten nicht nur für *La Bohème*, sondern können durchaus auch auf die anderen Opern des Komponisten übertragen werden, sie sind überdies nicht nur zeitgenössische Vorurteile, vielmehr bestimmen sie auch heute noch die Meinung über die Opern. Daß Puccini keiner größeren Formbildung fähig sei, daß die Szenen seiner Opern aus lauter einzelnen, isoliert nebeneinander stehenden Details zusammengesetzt seien, die zudem noch nicht einmal einen musikalischen Eigenwert haben, sondern nur der Stimmungs- und Atmosphäreschilderung dienen, dieser Auffassung ist beispielsweise Ulrich Schreiber in einem 1981 erschienenen Essay. Er spricht von „szenographischer Technik“ und vergleicht Puccinis Szenengestaltung mit Techniken der Filmmusik, wofür er den Terminus „angewandte Musik“ prägt. „Die musikalische Beschreibung von Situationen kann also von der akustischen Herauspräparierung eines winzigen Moments . . . über eine harmonisch zweideutig kommentierte Kleinszene . . . bis zu einer in sich geschlossenen Szene führen . . . , in der die szenische Aktion musikalisch gesteigert wird. . . . In dieser Technik haben

³⁴ Mozarts Brief an den Vater vom 28. Dezember 1782.

¹ Eduard Hanslick, *Die Bohème*, zit. nach: Giacomo Puccini, *La Bohème, Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. von A. Csampai und D. Holland, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 240.

² Hanslick, a. a. O., S. 238.

die kompositionstechnischen Parameter keinerlei Eigengenügsamkeit: sie werden funktional zur Illustrierung szenischer Vorgänge oder atmosphärischer Stimmungen eingesetzt. In dieser Beziehung hat Puccini eine ‚angewandte Musik‘ geschrieben, in der die entscheidenden Voraussetzungen für die ‚klassische‘ Filmmusik Hollywoods schon vorgegeben sind“³. Auch in Mosco Carner's Puccini-Biographie, dem noch immer ambitioniertesten und umfassendsten Buch über Puccini finden sich, wenngleich wesentlich differenziert, ähnliche Aussagen. Carner nennt Puccinis Formgebung mosaikhafte. Sie mag zwar, so Carner, den Eindruck eines organischen Ablaufs suggerieren, doch besteht die Form letztlich aus zusammenhanglos aneinandergereihten Einzelteilen. „Yet he handles this technique with such masterly skill, adjusting, dovetailing and ranging together his little squares with such ease that his mosaics do indeed create the impression of musical organisms. To subject them to formal criticisms and take them to pieces would be like smashing a kaleidoscope in order to see what is inside“⁴.

Daß nun aber die Form in Puccinis Opern wirklich ein Problem darstellt, vermag ein Blick auf die Entwicklungen in der italienischen Oper nach Verdi zu zeigen. Form war in der italienischen Oper vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis um 1850 bestimmt vom Schema „Scena ed Aria“, das mit seinen beiden einander im Affekt und Tempo kontrastierenden Teilen Cavatina und Cabaletta auch Libretto und Dramaturgie prägte. Noch in den schon weiter entwickelten Opern von Verdi, so in *Un ballo in maschera*, finden sich Reminiszenzen an diesen Formtypus, wenn auch die Entwicklung hin zu einer freieren, gestaltenreicheren Form verläuft. In der Romanze der Aida aus dem ersten Akt der gleichnamigen Oper z. B. ist das Schema dann ganz aufgegeben, hier wechseln rezitativische und ariose, schnelle und langsame Teile in freier Folge, den Zusammenhang stellt ein Erinnerungsmotiv her und überdies wird die musikalische Form durch einen genauen Textbezug vermittelt. Diese Tendenz setzt sich fort, und Puccini kann denn auch am Ende des Jahrhunderts, wenn er seine Opern schreibt, nicht mehr auf einen kanonisierten Formtypus zurückgreifen, er muß vielmehr die Form seiner Werke frei und individuell gestalten. Dies kann naturgemäß, wie schon beim späten Verdi, nicht ohne exakten Textbezug abgehen. Form entsteht so aus dem Zusammenwirken von Musik und Drama, dessen wesentliche Kategorie der Text ist, verweist damit aber auch über die rein musikalischen Verhältnisse hinaus auf die spezifische Dramaturgie, die sich in jenen Opern ausprägt. Diese Zusammenhänge will die vorliegende Arbeit an einem konkreten Beispiel, am Liebesduett des ersten Aktes von *Madama Butterfly*, aufzeigen, deshalb die Frage nach der Szenendramaturgie; zugleich sollen damit die genannten Positionen der Puccini-Literatur in kritischer Weise relativiert werden.

Bei der Analyse des Duettts stellt sich zunächst die Frage nach seinem Beginn, vier Möglichkeiten ergeben sich. Die früheste Setzung des Beginns wäre bei 111⁵, dort, wo die Hochzeitsgesellschaft die Bühne verlassen hat und nur noch in der Ferne die anklagenden Rufe „Cho-Cho San“ zu hören sind. Carner setzt hier den Beginn des Duettts an⁶. Wofern

³ Ulrich Schreiber, *Kikeriki und Beefsteak oder Der Alltagsmythos als Kleinkunst. Zu Text, Musik und Dramaturgie in Puccinis „La Bohème“*, in: *Giacomo Puccini, La Bohème*, s. o., S. 29ff.

⁴ Mosco Carner, *Puccini. A Critical Biography*, London 1958, S. 272.

⁵ Die Nummern beziehen sich auf die Ricordi-Studienpartitur

⁶ Carner, a. a. O., S. 375.

man als Duett die gesamte Szene begreift, muß man hier den Anfang markieren. Nun ist die Musik an dieser Stelle aber noch ungebunden, außerdem wirft Suzuki noch ihr Gebet ein, und die Behandlung der Singstimmen ist noch weitgehend deklamatorisch. 116 tritt ein neues Thema auf, die Melodik wird gebundener, außerdem ist mit diesem Abschnitt *A-dur* erreicht, das bis auf den Schlußteil die Grundtonart des Duetts ist. Hier wäre zum zweiten der Beginn anzusetzen. Aber auch hier sind die Singstimmen noch durchweg rezitativisch behandelt, herrscht eher Konversationston als Gesang, überdies bleibt der Abschnitt thematisch nur Episode. Szenisch läßt sich eine dritte Möglichkeit des Beginns begründen, 118, denn dort verläßt Suzuki die Szene, die beiden Liebenden sind allein, auch die Führung der Gesangsstimmen ist jetzt emphatischer und arioser. Da aber die Thematik des vorherigen Abschnitts wieder aufgenommen wird, erscheint auch dieser Einsatz problematisch. Erst bei 120 beginnt das eigentliche Duett, denn erst hier bekommt die Musik Fassung (achttaktige Periode), und erst hier, dies wird die Analyse zeigen, beginnt ein das Duett bestimmender formaler Zusammenhang. Aber auch die Dramaturgie ändert sich an dieser Stelle; war der Charakter der Szene vorher durchaus realistisch – die Reaktion der Butterfly auf die Verstoßung durch ihre Verwandten und die Tröstung Pinkertons werden geschildert (auch daß Suzuki hier ihr Gebet einwirft, zeigt den naturalistischen Grundzug) –, so wird jetzt die Ebene des Realistischen verlassen. Es wird die Liebesbeziehung zwischen Butterfly und Pinkerton dargestellt, wider alle Prosaik des Textes und der szenischen Handlung in stilisierter Weise vermittelt der Formkraft der musikalischen Gestaltung⁷. Das Duett beginnt mit Pinkertons Liebeserklärung, eine achttaktige Periode (2+2+4), die von der Grundtonart *A-dur* zum Halbschluß auf *E* führt. Über einem noch verhaltenen Orchestersatz steigt die Melodie langsam stufenweise an. Die folgenden fünf Takte (2+3) geben die Reaktion Butterflys auf Pinkertons Liebesemphase wieder, Butterfly weist diese zögernd zurück, die melodische Linie fällt jetzt stufenweise. Wiederum acht Takte schließen den ersten Abschnitt des Duetts ab. Pinkerton beginnt wieder emphatisch, Butterfly fällt ihm nun ins Wort, wobei sie zunächst von seiner Emphase ergriffen wird (hohe Lage der Singstimme), sich dann aber wieder beruhigt und, hinwiederum descendierend, auf *g-moll* schließt. Daß diese 8+5+8 Takte, bei denen die formale Gliederung auch dem Text entspricht (zuerst Pinkerton, dann Butterfly, dann beide), einen geschlossenen Abschnitt im Verlauf des Duetts bilden, zeigt sich bei 122, wo die Cantilene des Pinkerton wieder aufgegriffen wird, er also mit seiner Liebeserklärung ein zweites Mal ansetzt. Jetzt wird der Orchestersatz voller, eine deutliche Steigerung ist vernehmbar⁸. Allerdings kann Pinkerton seine Periode hier nicht voll aussingen, denn nach dem sechsten Takt greift Butterfly die Melodielinie auf und verändert sie in einer Weise, die der Text nahelegt⁹. Nicht mehr wie

⁷ Natürlich stilisiert jede Musik. Daß man sie aber als ein dramaturgisches Stilmittel bewußt einsetzt, ist eine Entwicklung, welche sich in der Oper des späten 19. Jahrhunderts erst vollendet. Zuvor waren auch die Texte derart stilisiert, daß ein Kontrast von Alltäglichem und Stilisiertem erst gar nicht auftrat, erst mit der Oper nach Verdi, die sich prosaischeren Stoffen zuwandte, war eine solche Unterscheidung möglich.

⁸ Der Neuansatz wird auch harmonisch sehr deutlich, der vorherige Abschnitt schloß auf *g-moll*, um einen Ton nach oben gerückt, beginnt Pinkerton wieder in *A-dur*. Es handelt sich demnach nicht um eine Fortführung, sondern um einen wirklichen Neubeginn.

⁹ Pinkerton: „Le sa quella delle parole
che appagan gli ardenti desir?“
Butterfly: „Le sa. Forse dirle non vuole
per tema d'averne a morir!“

beim ersten Mal sind die Aussagen beider Personen getrennt, es hat eine Entwicklung stattgefunden, Pinkerton kann seine Liebeserklärung hier nicht mehr vollenden. Butterfly greift ein, wobei sie den Sinn der Worte, die Pinkerton singt, aufnimmt und umgestaltet. Dieser oberflächlich textlichen Ebene, welche zwar von der Musik deutlich reflektiert wird, ist aber noch eine weitere rein musikalische unterlegt: Die Musik weist aus, daß das Werben Pinkertons zwar gesteigert, aber doch musikalisch gleichgeblieben ist, Butterflys Reaktion aber hat sich gewandelt. Setzte sie beim ersten Mal Pinkertons Emphase deutlich ihre Antwort entgegen (auf- und absteigende Melodie), so kann sie sich jetzt Pinkertons Drängen nurmehr schwerlich entziehen, sie greift seine melodische Emphase auf. Rein musikalisch – der Text sagt anderes aus – zeigt sich so ihre innere Erregung. Der Abschnitt ist deshalb hier konzentrierter, er umfaßt nur zehn Takte. In bezug auf die Großform des Duetts stellen diese beiden Teile die Abschnitte A und A' dar. Die Wiederholung eines Formteils, so wie sie hier geschieht, stellt einen Verweis auf die Tendenz zur Individualisierung der Form dar, die nicht weiter abstrakt bleibt, sondern sich an den szenischen Gegebenheiten orientiert¹⁰. Im vorliegenden Fall ist die Dopplung eines Formteils zum einen Ausdruck einer deutlichen Steigerung, zum anderen vermag sie die psychologische Entwicklung der Personen evident werden zu lassen. Der folgende Abschnitt B zeichnet sich bei gleichbleibender Tonart *A-dur* durch einen veränderten Bewegungsimpuls – aus dem $\frac{3}{4}$ - wird der $\frac{2}{4}$ -Takt – und durch eine Beschleunigung des Tempos aus – aus „*Andante lento*“ wird „*Andante*“ –; der Abschnitt, der allein Pinkerton vorbehalten bleibt, beginnt bei 123. Pinkerton will durch sein Drängen Butterflys Furcht vor der Liebe zerstreuen, die sie am Ende des letzten Abschnitts geäußert hat. Wiederum ist die Periodik klar, die zwölf Takte gliedern sich in 8+4, wobei der Achttakter noch regelmäßig untergliedert wird. Auf diesen Abschnitt des Pinkerton folgt nun einer der Butterfly¹¹. Wie zuvor innerhalb eines Formteils beide Protagonisten nacheinander von ihren Gefühlen sprechen, so geschieht es hier im Großen, in zwei aufeinander folgenden Abschnitten, und wie zuvor ist es dieselbe Situation; auf Pinkertons Liebeswerben folgt Butterflys Reaktion. Sie zögert anfangs noch, wird aber dann immer mehr ergriffen von Pinkertons Emphase. Der 126 beginnende Abschnitt der Butterfly bezeichnet eine weitere Steigerung, die Harmonik wendet sich von *A* zur Unterquinte *D*, das Tempo wird nochmals beschleunigt, „*Andante mosso ma sostenuto*“, die Melodik steigt erregt in Dreiklangsbrechungen an, und der Rhythmus wird von Synkopen bestimmt. Auf dem Höhepunkt erklingt das Motiv, das zuvor beim Auftritt des Onkel Bonze exponiert worden ist, ausgezeichnet durch eine doppelte Punktierung und einen Triller. Ein Motiv höchster Spannung, welches denn auch im weiteren Verlauf der Oper immer dann erscheint, wenn Butterfly in Furcht und Schrecken versetzt wird¹². Es erklingt an dieser Stelle im Liebesduett zu einem durchaus unpassenden Text: „*Adesso voi siete per me l'occhio del firmamento.*“ Warum vertont Puccini nun aber diesen Text mit dem

¹⁰ Auch in der Symphonik der Zeit findet sich die Tendenz zu einer Verdopplung von Formteilen, so etwa in der Symphonie Nr. 3 *d-moll* von Gustav Mahler, wo in der Exposition des ersten Satzes der Seitensatz zweimal anhebt. Auch hier ist es der individuelle Ablauf des Satzes, der solches bedingt (Nr. 11 bzw. 18 der Partitur).

¹¹ In der ersten Fassung der Oper war an dieser Stelle noch ein freier Zwischenteil eingefügt, der dort ein retardierendes Moment darstellte.

¹² Es ist somit ein Motiv, das nicht eine objektive Situation beschreibt, sondern den subjektiven Seelenzustand einer handelnden Person aufzeigt.

„Schreckensmotiv“?¹³ Zum einen antizipiert er durch das Motiv den tödlichen Ausgang der Handlung, zum anderen kann man darin auch ein Moment der psychischen Durchdringung der handelnden Personen begreifen. Puccini schildert Butterfly so, als ob sie innerlich vor der Liebe zu Pinkerton zurückschreckt, ist sie doch wegen ihm aus ihrer Gemeinschaft vertrieben worden, vielleicht ist dies auch ein Ausdruck der Ahnung, daß Pinkerton ihre Liebe mißbrauchen könnte. Da es für Puccini typisch ist, aus dem Blickwinkel einer Person seine Musik zu gestalten, so scheint mir die zweite Erklärung evidenter zu sein. Mithin zeigt dieser Abschnitt die Fähigkeit Puccinis, Akzente zu setzen und Bedeutungsebenen aufzubauen, die über die bloße Schilderung von Affekten weit hinausgehen. Die nun folgenden 13 Takte stellen keinen eigenen Formteil dar¹⁴, sie modulieren frei und leiten über zum Kern des Duetts. In der Überleitung wird die im vorherigen Abschnitt C erreichte Spannung abgebaut. Weiterhin singt Butterfly allein, jetzt in weiten melodischen Bögen. Auch textlich ist dieser Teil eine Hinleitung zum folgenden: Butterfly spricht davon, wie wichtig die Liebe von Pinkerton nun für sie sein werde. 128 folgt dann, dies wird sich im Nachhinein zeigen, das formale und inhaltliche Zentrum des ganzen Duetts. In ihm bittet Butterfly Pinkerton um ein wenig Liebe, „un bene piccolino“, dies in einer Weise, die ihren fragilen, zerbrechlichen Charakter aufs deutlichste ausspricht. Diese 25 Takte sind der unmittelbarste Ausdruck des Wesens der Butterfly, in ihm ist ihr weiteres Schicksal bis hin zum tödlichen Ende begründet.

Vogliatemi bene, un bene piccolino,
 un bene da bambino
 quale a me si conviene.
 Noi siamo gente avvezza
 alle piccole cose,
 umili e silenziose,
 ad una tenerezza sfiorante
 e pur profonda come il ciel,
 come l'onda del mare.

Die Musik zu diesen überaus zarten Worten ist im Gegensatz zu den emphatischen Teilen vor- und nachher stark zurückgenommen; der Orchestersatz ist reduziert auf eine Solovioline; sie trägt die Melodie vor, begleitet von synkopierten Tonrepetitionen der hohen Streicher. An den Phrasenenden erklingen zarte Einwürfe der Flöte und Harfe, und gelegentlich tritt zur Gesangsstimme eine Oboe hinzu. Die Melodie in der Violine – die Gesangsstimme ist weitgehend deklamatorisch geführt – erklingt zuerst in *Es-dur*; Puccini wiederholt sie nach 14 Takten auf *Ges-dur*, Butterfly singt ihr „Vogliatemi bene“ nun in anderer Deklamation, und von nun an beginnt die Musik wieder emphatischer zu werden. Sehr treffend wird dieser Abschnitt von William Ashbrook beschrieben: „The brief episode in which she begs to be loved a little, vogliatemi bene, un bene piccolino, shows Puccini's sensitivity to her moods. Look for a moment at the two ways he sets her phrase, Vogliatemi

¹³ Der Bezug auf die Szenenanweisung mag zwar den unmittelbaren Sachverhalt erklären, wer aber die bedeutungskonstituierende Funktion der Musik in Puccinis Oper in Betracht zieht, der muß nach einem weitergehenden dramaturgischen Sinn fragen. Die Musik ist bei Puccini immer mehr als nur Illustration der Szene und kann deshalb aus dieser heraus nicht vollständig erklärt werden.

¹⁴ Carner sieht in diesem Abschnitt allerdings einen separaten Formteil, a. a. O., S. 375.

bene' . . . The repeated pitches of the first phrase, accompanied by the solo violin and strings, show her restraint, but later when the melody is repeated a minor third higher, the changing line has a heightened sincerity. From this moment, Butterfly's emotional intensity increases until she responds to Pinkerton's insistent demand that she be with a cry of 'Si, per la vita' (Yes, for all my life), words which take on a tragic significance"¹⁵. Wie Ashbrook schon betont, beginnt mit der zweiten Bitte „Vogliatemi bene“ eine Steigerung, die darin kulminiert, daß Pinkerton zum ersten Mal im Verlauf des Duetts eine Melodie Butterflys aufnimmt. Dies bezeichnet eine neue Situation: ließ sich Butterfly von Pinkertons Liebesdrängen beeindrucken, so war dies Ausdruck einer ehrlichen Ergriffenheit. Wenn Pinkerton nun Butterflys Melodie Note für Note nachsingt, so ist dies durchaus doppelbödig. Die Musik ist hier nicht länger zart und fragil, sie blüht ekstatisch auf. Pinkertons Absicht ist es, Butterfly endlich zur Erfüllung der Liebe zu treiben. Um dies zu erreichen, geht er auf Butterflys Melodie ein. Die Emphase, mit der er dies tut, zeigt, daß er ihre zarte Bitte nicht versteht und ernst nimmt. An der Oberfläche wird musikalisch eine Verbindung von Butterfly und Pinkerton hergestellt, im Kontext des gesamten Duetts erweist sich Pinkertons Ekstase aber als falsch und scheinhaft. Singen in diesem Duett Butterfly und Pinkerton dasselbe, so ist dies nirgends ein Zeichen wirklicher Einheit, vielmehr wird jeweils eine Stimme von der anderen so beeindruckt, daß sie begeistert einstimmt, wobei noch zwischen ehrlicher und scheinhafter Erregung unterschieden ist. Auch dies ein Indiz dafür, wie Puccini durch musikalisch-formale Elemente musikdramatische Bedeutsamkeiten sinnfällig zu machen weiß. Die Musik führt nun, nachdem sie von *Es*-dur nach *B*-dur modulierte, bei 131 zur Wiederkehr von Abschnitt C. Seine Thematik wird wieder aufgegriffen, nicht im Sinne eines Erinnerungsmotivs, sondern um der formalen Gestaltung willen, wie es sonst nur in instrumentalen Werken üblich ist. Auch dieser Abschnitt kulminiert im Schreckensmotiv, führt dann in einen kurzen, thematisch ungebundenen Zwischenteil von höchster Spannung, über erregten Streichertremoli ruft Pinkerton zu Butterfly: „Sei mia!“ Butterfly antwortet: „Si, per la vita“, Pinkerton: „Vieni, vieni“. Hier erreichen beide Stimmen ihre höchste Lage. Der Überleitungsteil bringt endlich den von Pinkerton ersehnten Augenblick; Butterfly ist bereit, sich ihm hinzugeben. Schaut man auf die dramatische Intensität, so ist dies der Höhepunkt des Duetts. 131 ist dann wieder die Ausgangstonart *A*-dur erreicht, und wieder greift Puccini einen früheren Abschnitt des Duetts auf, *B*, der vormals allein von Pinkerton bestimmt war; er ist jetzt etwas verlängert, auch die Periodik ist nicht mehr so regelmäßig. Und nun tritt Butterfly hinzu, allerdings wird der Gefühlsausdruck des Abschnitts durch Pinkerton bestimmt; Butterfly, erregter denn je, stimmt nur begeistert mit ein: „È notte serena“. Puccini zeigt dieses Miteinstimmen auch dadurch an, daß Butterfly das hohe *a* hier mit einem Oktavsprung erst in der Mitte des Taktes erreicht, während Pinkerton den Takt mit dem hohen *a* beginnt. 134 beginnt dann der Schlußteil. Er besteht aus 8+13+11 Takten, wendet sich nach den ersten acht Takten von *A*- zu *F*-dur und ist thematisch zurückbezogen auf 39–42, den ersten Auftritt der Butterfly in der Oper. Die harmonischen Verhältnisse liegen dort zwar anders (*As-C-Ges*) und der Abschnitt gliedert sich dort in 10+13+5 Takte. Bei der Wiederauf-

¹⁵ William Ashbrook, *The Operas of Puccini*, London 1968, S. 123ff.

nahme des Themas im Schlußduett werden allerdings im letzten Teil aus Achteln Viertel, so daß dieser Abschluß von fünf auf elf Takte verlängert wird¹⁶. Puccini bezieht den Schluß des Duetts also auf eine frühere Szene zurück. Nach der dramaturgischen Funktion der Verklammerung ist zu fragen. Die Musik erklingt beim ersten Mal dort, wo Butterfly auftritt. Die ganze Szene wird durch eine ungemein zarte Melodik und Instrumentation in eine spezifische Atmosphäre getaucht. Das Erscheinen der Butterfly wirkt so recht eigentlich nicht realistisch, sondern fast unwirklich, die überaus weiche Cantilene umgibt die Protagonistin wie eine Gloriole¹⁷. Der besondere Stimmungscharakter verstärkt sich noch dadurch, daß Text und Musik zuvor ausschließlich damit zu tun hatten, den leichtfertigen Charakter des Pinkerton zu schildern. Die Musik, die also vormals beim Auftritt der Butterfly erklang, ist nun Höhepunkt und Abschluß des Liebesduetts. Dieser Abschnitt ist dramaturgisch sehr komplex gestaltet. Dem oberflächlichen Eindruck nach scheint es sich hierbei um den musikalischen Höhepunkt des Duetts zu handeln; beide Stimmen vereinen sich in einer weitgespannten Cantilene. Aber man darf den Text und sein reziprokes Verhältnis zur Musik nicht ignorieren. Der vorausgehende Abschnitt war bestimmt vom Drängen des Pinkerton, nun ändert sich bei 134 der Blickwinkel plötzlich, Pinkertons Musik klingt aus, mit einem Auftakt auf dem tiefen *c* leitet Butterfly den Schlußteil ein. Dieser ergibt sich nicht aus dem vorherigen, sondern wird deutlich abgesetzt davon¹⁸. Nun folgt die Musik Butterflys Gefühlen. Diese besingt die Stimmung der Nacht „Dolce notte, quante stelle“, und nun ist es Pinkerton, der nurmehr mit Einwüfen zu Wort kommt. Wenn beide Stimmen sich endlich vereinen, bleibt die Musik auf Butterflys Seite. Beide Stimmen singen verschiedene Worte zur gleichen Melodie, dies macht deutlich, daß sie innerlich aneinander vorbeigehen: Butterfly erlebt die Stimmung der Liebesnacht, während Pinkerton sie weiter bedrängt¹⁹. Auch hier wird dadurch, daß die Komposition aus der Perspektive einer Person, hier der Butterfly, konzipiert ist und das Verhältnis von Text und Musik innerlich widerständig ist, dramatische Situation geschaffen. Mithin gibt Butterfly beide Male, wo diese Melodik erklingt, der Stimmung Ausdruck, welche die Musik in ihr erzeugt. So entsteht eine eigenartige Wirklichkeit, bei der die Unterscheidung schwerfällt, ob es sich nun um eine reale Stimmung, die vom Komponisten musikalisch dargestellt wird, oder nur um den Widerschein der Stimmung handelt, die Butterfly in ihrem Innern fühlt. Jedenfalls ist die dramaturgische Funktion der Musik in beiden Szenen die gleiche, bei ihrem Auftritt umgibt die Musik Butterfly mit einer Aura, zugleich sagt sie an, daß Butterfly dem Ruf der Liebe folgen wolle. Im Duett bezeichnet sie die Atmosphäre der Liebesnacht und Butterflys Stimmung, insgeheim besingt sie die Erfüllung ihrer Liebe.

¹⁶ Vgl. Carner, a. a. O., S. 374 und Ashbrook, a. a. O., S. 124.

¹⁷ Die weiblichen Protagonistinnen seiner Opern führt Puccini oftmals auf diese Art ein. Man vergleiche den Auftritt der Tosca, dort kontrastiert der verklärende Charakter der Musik mit dem augenblicklichen Zustand der Heldin, so daß die Musik nur als eine Verklärung der Tosca verstanden werden kann. Ähnlich liegen die Verhältnisse in *La fanciulla del west*, auch hier klingt an dieser Stelle die Musik emphatisch auf.

¹⁸ Eine solche Art des Übergangs von einem Abschnitt in den anderen vermittelt eines Auftakts in der Singstimme findet sich auch im Liebesduett von *Manon Lescaut*; hier leitet Manon einen melodisch aufblühenden Teil ein, der hier eine neuerliche Verführung von Des Grieux bezeichnen soll (Nr. 33, zweites Bild).

¹⁹ Dieser Teil zeigt ganz evident das komplexe Verhältnis von Musik und Text in Puccinis Oper, weder dient die Musik nur zu dessen Illustration, noch darf die Musik quasi autonom betrachtet werden, nur aus der gegenseitigen Bezogenheit beider aufeinander, dies in stets wechselnder Konstellation, erklärt sich der dramaturgische Sinn; kein Primat des einen über das andere.

Somit wäre der Grund für die Verklammerung der beiden Szenen gefunden, die Teile bezeichnen Anfang und Erfüllung der Liebe Butterflys. Wenn man nun bedenkt, daß zwischen diesen beiden Abschnitten die gesamte Hochzeitszeremonie liegt, davor es aber nur um den fragwürdigen Charakter des Pinkerton geht, liegt folgende Deutung des Zusammenhangs nahe: Zu Beginn der Oper bekommt der Zuschauer ein Bild des Pinkerton vermittelt, welches ihn erkennen läßt, daß die Hochzeit nur zum Schein geschlossen wird, ein Umstand, der Butterfly verborgen bleibt und ihr Unglück sein wird. Bedenkt man, daß der gesamte zweite und dritte Akt der Oper im wesentlichen aus der Hoffnung Butterflys auf Pinkertons Rückkehr besteht, und bedenkt man zudem, daß die Hochzeitszeremonie eingerahmt ist durch einen identischen Abschnitt, in dem Butterfly Anfang und Erfüllung ihrer Liebe ausdrückt, so kann man sagen, der so eingerahmte Teil bildet zum einen die Exposition für alles Weitere, zum zweiten aber stellt er sich, eben ob jener Einrahmung, als ein Traum, ein Wunschbild der Butterfly dar, welches (der Zuschauer weiß es) keine Realität haben wird. Trotz des emphatischen Glücksgefühls, das Butterfly an vielen Stellen innerhalb dieses Abschnitts ausdrückt²⁰, fehlt es darin nicht an Bösem für Butterfly, man denke an die Verstoßung durch Onkel Bonze, auch wird textlich und musikalisch der Selbstmord Butterflys antizipiert²¹. Die Verklammerung der Außenteile aber läßt eine Deutung dieses Abschnitts des ersten Aktes als eines Traumbildes der Butterfly möglich erscheinen. Nicht die Abbildlichkeit der Musik allein legt dies nahe, sondern ebenso die formale Exposition des ganzen Abschnitts, der in solcher Weise verstanden, ein Traum der Butterfly ist, von welchem sie bis zu ihrem Tod leben wird. Im letzten Akkord des Liebesduetts, welcher den Abschluß und Höhepunkt der ganzen soeben besprochenen Szene markiert, gibt Puccini dann allerdings doch ein Zeichen für den scheinhaften Charakter des Ereignisses: eine Sexte, welche zum abschließenden *F*-dur-Akkord hinzutritt; sie setzt ein Fragezeichen hinter das Vorausgegangene²².

Das Schema der Form des Liebesduetts stellt sich demnach wie folgt dar:

[[A	„Bimba dagli occhi“	120	A-dur
		A'	„Ma intanto finor“	122	A-dur
		B	„Stolta paura“	123	A-dur
		C	„Adesso voi“	126	D-dur
		Überleitung			modulierend
		D	„Vogliatemi bene“	128	Es-dur
		C	„Dicon ch'oltre mare“	131	B-dur
		B	„Via dall'anima in pena“	133	A-dur
		E	„Ah! dolce notte“	134	A-dur/F-dur

Das Duett hat eine symmetrische Form. Mittelachse ist der Abschnitt D, das „Vogliatemi bene“ der Butterfly, das eingeschlossen ist von den symmetrisch darum herum gruppierten Abschnitten B und C, die jeweils thematisch übereinstimmen. Zwar nicht thematisch, doch aber dramaturgisch beziehen sich auch die Rahmenteile aufeinander: stellen die Abschnitte

²⁰ Z. B. I. Akt, Nr. 80.

²¹ Nr. 77 und 100.

²² Diese Deutung findet sich bei Carner, a. a. O., S. 375.

A und A' die erste Liebeserklärung Pinkertons an Butterfly dar, so bezeichnet der Schlußteil E, wenn auch in durchaus komplexer Gestaltung, die Erfüllung ihrer Liebe. Nun stellt sich aber die Frage nach der Funktion dieser Symmetrieform. Sie soll den zentralen Mittelteil des Duetts, das „Vogliatemi bene“, in besonderer Weise exponieren; er enthält die treffendste Wesensdarstellung der Heldin, ist Ausdruck ihrer Wünsche und Hoffnungen. Vermittels einer solchen formalen Exposition zeigt dieser Abschnitt zugleich auch die Anteilnahme des Komponisten am Schicksal seiner Protagonistin. Daß dies als Mitte einer symmetrischen Bogenform sich darstellt, ist mithin auch ein Zeichen dafür, daß Butterflys Gesang nicht emphatisch nach außen dringen will sondern in seiner Zurückhaltung ein Aufweis tönender Innerlichkeit ist. Nun ist diese symmetrische Form nicht ganz konsequent durchgeführt, was nicht weiter verwundern kann, handelt es sich doch um ein dramatisches Werk, das auf die szenische Handlung Rücksicht nehmen muß. Puccini setzt dem Geschehen also nicht eine abstrakte Form auf, sondern komponiert, den dramatischen Erfordernissen entsprechend. So schieben sich zwischen die einzelnen Abschnitte der symmetrischen Form immer wieder Zwischen- und Überleitungsteile, so wie sie vom Fortgang der Handlung gefordert werden, die bogenförmige Anlage aber bleibt erhalten. Deren Funktion liefert den Schlüssel zum Verständnis der gesamten Oper. Puccini zeigt überdeutlich die Fragilität der Butterfly und ihre aufrichtige Liebe, so daß der tödliche Ausgang der Handlung hier schon zu erahnen ist. Ob seiner eigenen Anteilnahme am Schicksal der Butterfly, die auch die formale Anlage bestimmt, stellt Puccini das Geschehen nicht objektiv dar, sondern mitleidend. So ist denn der Formbau der Szene individuell auf diese ausgerichtet, nicht als abstraktes Schema dieser aufgesetzt, auch nicht nur als musikalische Formung allein gedacht, intendiert ist vielmehr, durch die formale Exposition des Mittelteils die musikdramatische Bedeutung zu schaffen, die hier versuchsweise beschrieben worden ist. Individualisierung der Form ist dafür ebenso eine Voraussetzung wie die Perspektive des Komponisten, der nicht mehr nur objektiv Affekte darstellt, sondern bewußt am Schicksal seiner handelnden Figuren Anteil nimmt²³.

Aber: die Deutung als Symmetrieform ist nicht die einzige Möglichkeit, die Form des Duetts zu bestimmen. Vernachlässigt man die thematischen Entsprechungen und betont man andere Faktoren, so läßt sich die Form des Duetts als eine Steigerung mit retardierendem Zwischenteil begreifen. Auf die Dopplung von Abschnitt A wurde schon hingewiesen, die Wiederholung A' stellt hier ein deutliches Moment der Steigerung dar. Pinkerton steigert sein Liebeswerben, 122 (vormals Abschnitt B) tritt eine Beschleunigung des Tempos ein, aus „Andante lento“ wird „Andante“; aus dem $\frac{3}{4}$ -Takt wird der bewegtere $\frac{2}{8}$ -Takt. Im nächsten Abschnitt (126) wird das Tempo nochmals beschleunigt; „Andante mosso ma sostenuto“. Nach Pinkertons Solo nun ein Solo der Butterfly, die bei gesteigerter musikalischer Emphase dem Werben Pinkertons ein Ende setzt, auf dem Höhepunkt erklingt das Schreckensmotiv, danach bricht die Steigerung zuerst einmal ab, modulierend

²³ Vergleicht man die gegebene Formanalyse mit der, die Carner in seinem Puccinibuch gibt, so fällt auf, daß er zwar die einzelnen Formteile in ihren thematischen Entsprechungen aufweist (er betrachtet den modulierenden Abschnitt bei 127 als eigenen Formteil, so daß die Symmetrie bei ihm nicht so deutlich wird), dem Duett insgesamt auch eine abgerundete Bogenform, wie er es nennt, zuweist, die dramatische Funktion dieses Formaufbaus allerdings nicht erkennt; seine Analyse zeigt das Dilemma einer rein musikalisch ausgerichteten Betrachtung der Form, geht diese doch an vielen, vor allem dramaturgisch bedeutsamen Momenten der Werke vorbei, vgl. Carner, a. a. O., S. 374f.

läuft die Musik langsam aus. Wenn nun das „Vogliatemi bene“ erklingt, so ist es bei diesem Formverständnis nicht der Kern einer Symmetriefform, sondern ein retardierendes Moment nach der ersten Steigerung, es bezeichnet aber nach wie vor eine formal exponierte Stelle. Die nun folgende Steigerung, in der Pinkerton in Butterflys Melodie einstimmt, war bei der ersten Betrachtung nur eine Hinleitung, jetzt ist sie der Beginn eines neuerlichen emphatischen Aufstiegs. Noch einmal entzieht sich Butterfly Pinkertons Drängen, das Schreckensmotiv erklingt wieder, nun erheblich gesteigert („Allegro moderato“) und erregter (Synkopen, Tremoli). Nach kurzer Beruhigung antwortet dann Butterfly aber auf Pinkertons Aufforderung „Sei mia!“ mit den Worten „Si, per la vita“. Der nun folgende Abschnitt im $\frac{3}{8}$ -Takt ist gegenüber seinem ersten Auftreten ebenfalls erhöht und beschleunigt „Andante mosso appassionato“, er ist kein Solo des Pinkerton mehr, Butterfly tritt hinzu. Folgte zuerst dem Liebeswerben Pinkertons das Schreckensmotiv, so vermag Pinkerton nun mit der emphatisch gesteigerten Melodie die Angst von Butterfly zu nehmen. Die durch die Symmetrie bedingte Veränderung der Reihenfolge der Abschnitte bekommt also einen dramatischen Sinn, sie verweist auf eine Entwicklung im Fühlen und Wollen der Butterfly. 134 kommt es zum schon beschriebenen Hinübergleiten in den Schlußteil. Dieser scheint zwar, schaut man auf das Tempo, keine weitere Kulmination mehr darzustellen, er ist aber ob seiner weitgespannten Melodik doch das Ziel der Steigerung. Jetzt erst wird der melodische Höhepunkt des Duetts erreicht²⁴.

Die Form des Duetts ist mithin ambivalent, denn beide Deutungsmöglichkeiten schließen einander nicht aus, sie bedingen sich vielmehr gegenseitig. An der Evidenz der Deutung des Duetts als Symmetriefform, welche den zentralen Mittelteil hervorhebt, ist nicht zu zweifeln. Die Steigerungsmomente aber, die im Duett ebenfalls enthalten sind, dürfen nicht ignoriert werden, erst im Zusammenspiel beider erhellt sich die Form des Ganzen. Puccini versteht es also, die Form des Duetts mehrdimensional zu gestalten. Beide Deutungen aber sind nicht nur rein musikalische Formbeschreibungen, sondern verweisen immer auch auf den Zusammenhang von Musik und dramatischer Situation, jede vermag andere musikdramatische Bedeutungen und Bezüge evident werden zu lassen. Sie ergeben zusammen erst das Gesamtbild der Szene²⁵.

Bezieht man die Ergebnisse der Analyse nun auf die anfangs gestellten Fragen, so läßt sich festhalten. der Vorwurf, die Formgestaltung in Puccinis Opern sei mosaikhaft, er reihe willkürlich Details aneinander, läßt sich zumindest im Hinblick auf die besprochene Szene nicht aufrecht erhalten. Vielmehr zeichnet Puccinis Formgebung hier ein hohes Maß von

²⁴ Nach der Analyse des Duetts ist es nicht ohne Interesse, einen Blick auf dessen erste Fassung zu werfen (vgl. zur Fassungsproblematik Cecil Hopkinson, *A Bibliography of the Works of Giacomo Puccini 1858–1924*, New York 1968, S. 24 ff.). Dort steht zwischen dem Abschnitt des Pinkerton „Stolta paura“ und dem der Butterfly „Adesso voi“ ein Einschub, der vor allem die Funktion eines retardierenden Moments hat, er ist thematisch nicht gebunden und stellt deshalb auch keinen eigenen Formteil dar. Sein Wegfall ändert nichts an der formalen Konzeption des Duetts, die Ambivalenz von Symmetrie und Steigerung ist mit oder ohne diesen Abschnitt gegeben, er weitet nur die Form aus. Zum einen bezeichnet er einen zusätzlichen Zwischenteil, der überdies mit dem freien Teil vor 133 korrespondiert, zum anderen stellt er ein weiteres retardierendes Moment dar. Wenn Puccini diesen Teil in der endgültigen Fassung der Oper entfernt, so bewirkt dies eine formale Konzentration, nicht aber eine veränderte Konzeption des Duetts.

²⁵ Wenn man etwas spekulativ werden wollte, könnte man sagen, daß beide Formdeutungen jeweils aus der Sicht einer der beiden handelnden Personen gewonnen sind. Die Symmetriefform entspricht Butterfly, wird doch so ihre Verinnerlichung und Fragilität betont, betrachtet man das Duett aber als Steigerung, so wird der stürmische Charakter des nach Liebe drängenden Pinkerton verdeutlicht.

Individualität und Bewußtheit aus; dabei bedingen sich Text und Musik wechselseitig, so daß sich dramatische Situation und musikalische Form immer wieder aufeinander beziehen. Eine solche Formgebung ist mithin deutlich unterschieden von auf dem Schema von „Scena ed Aria“ aufbauender der älteren italienischen Oper. Dort ein normiertes Schema, welches die Dramaturgie bestimmt, hier eine individuelle Form, die den Komponisten dazu befähigt, subjektiv Stellung zu beziehen und Bedeutungsebenen aufzubauen, die bis dahin unbekannt waren.

Es bleibt zu fragen, ob dieses Ergebnis, dem nur die Analyse einer Szene zugrunde liegt, verallgemeinert werden kann. Ein Blick auf die anderen Opern Puccinis zeigt, daß dies durchaus möglich ist. So ist z. B. die Arie der Mimi im ersten Akt von *La Bohème* gleichfalls symmetrisch aufgebaut, wenn auch in wesentlich freierer Form. Auch hier ist die Form funktional, sie vermittelt den Charakter der Heldin. Ihre Hoffnungen auf einen Ausbruch aus der kleinbürgerlichen Enge artikulieren sich musikalisch als emphatische Cantilene inmitten einer quasi symmetrischen Bogenform, bei der es ebenfalls zu einem zweimaligen Ansetzen kommt²⁶. Endlich soll nun knapp noch dieser Formaufbau mit der Formgestaltung in den späten Opern von Verdi, in welchen das Schema von „Scena ed Aria“ bereits überholt ist, verglichen werden: Im Schlußduett des ersten Aktes von *Otello*, das in seiner dramatischen Situation (Liebesnacht) dem aus *Madama Butterfly* nicht unähnlich ist, baut sich die Form aus sechs Teilen auf, die thematisch nicht miteinander verbunden sind, auch fehlt hier ein wirkliches Ineinander beider Stimmen. Otello und Desdemona singen ständig alternierend, erst zum Schluß vereinen sie sich in einem langen Halteton. Verdi verläßt überdies nie seine objektive Kompositionshaltung, er stellt den Affekt seiner Protagonisten dar, ohne selbst Stellung zu beziehen. Atmosphäre erzeugt er eigentlich nur durch den Schlußklang in seiner spezifischen Instrumentation, ansonsten ist es eher der Grundcharakter der Szene, welcher Stimmung erzeugt. Diese Bemerkungen dürfen nicht als Abwertung mißverstanden werden. Im Gegenteil: Da Verdi auf ausladende Melodik verzichtet und in sehr engem Bezug zum Text komponiert, erreicht er gerade im *Otello* eine musikdramatische Qualität, die für die italienische Oper neu und einmalig ist und von der sich dann die Komponisten danach wieder deutlich absetzen. Der Unterschied zu Puccini aber ist evident. Im Vergleich zu Verdi werden die dramaturgischen Implikationen deutlich, die in seiner Formgebung enthalten sind: nicht wie bei Verdi objektive Schilderung von Affekten, sondern subjektive Teilnahme des Komponisten, Schaffung verschiedener Realitätserlebnisse im Bewußtsein der handelnden Personen sowie die Erzeugung von szenischer Stimmung und Atmosphäre. Insgesamt also die Tendenz zur Individualisierung und Subjektivierung, zur Loslösung von vorgegebenen Schemata. In solcher Dramaturgie liegt denn auch der Zeitbezug von Puccinis Opern²⁷. Seine Werke, in der politischen und

²⁶ Blickt man auf die Arie aus abstrakt-formalem Kalkül, so kann in der Folge von Carner (*Puccini. A Critical Biography*, S. 320) von einer freien Rondoform gesprochen werden, allein der wirkliche musikalische Ablauf legt eine andere Deutung nahe. Die große Cantilene bei 38 wird zum emphatischen Kern der Arie. Darum gruppieren sich die anderen Teile dergestalt, daß quasi eine symmetrische Bogenform angenommen werden kann. Ihre Symmetrie verdankt sich nicht dezidiert formaler Anlage, sondern dem Zusammenwirken von musikalischer Gestalt und zu vermittelndem dramatischen Sinn.

²⁷ Auch die Tendenz zur Individualisierung der Form steht in diesem Zeitbezug, sie zeigt die Loslösung von verbindlichen Normen und ist ein Zeichen für den Weg hin zum Subjektiven, vgl. auch Walter Maisch, *Puccinis musikalische Formgestaltung, untersucht an der Oper „La Bohème“*, Diss. Erlangen 1934, S. 70.

gesellschaftlichen Endzeit um die Jahrhundertwende geschrieben, sind Zeugnisse eines Denkens und Fühlens, das sich ins Subjektiv-Private zurückzieht, den Glauben an objektive Verbindlichkeiten verloren hat und zudem zurückflieht in eine utopisch verklärte Vergangenheit²⁸. Dieses verklärte Erinnern an das Vergangene ist ebenso ein allgemeiner Grundzug der Musik Puccinis, wie es sich auch konkret in der Handlung von *Madama Butterfly* zeigt: Butterfly lebt im ganzen zweiten und dritten Akt der Oper von der Erinnerung an das vergangene Liebesglück und von der Hoffnung auf seine Wiederkehr. Der Gegenstand dieser Erinnerung aber, dies wurde durch die musikalische Formgestaltung deutlich, ist selbst nie Realität gewesen, er war nie etwas anderes als ein utopischer Traum der Madama Butterfly.

²⁸ Vgl. hierzu Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1972, S. 931 und 948, der diese Phänomene beschreibt und historisch einordnet, seine Ergebnisse können auch auf die Musik bezogen werden, wenn auch der Oberbegriff „Impressionismus“ unter den er diese Betrachtungen stellt, weit eher auf Literatur und Kunst denn auf die Musik zutrifft.