

LA
FAN
CIULLA
DEL
WEST

GIACOMO PUCCINI

21

LA FANCIULLA DEL WEST

OPER IN DREI AKTEN

MUSIK VON Giacomo Puccini

TEXT VON Guelfo Civinini und Carlo Zangarini
nach David Belasco

URAUFFÜHRUNG 10. Dezember 1910
METROPOLITAN OPERA NEW YORK

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 28. März 1913
DEUTSCHES OPERNHAUS CHARLOTTENBURG

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 13. Juni 2021
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN



Ankunft von
Bison Juanita auf der Seitenbühne
der Staatsoper

INHALT

HANDLUNG	5
IN DER SPIRALE DER GEWALT	
Lydia Steier im Gespräch mit Benjamin Wäntig	8
KLISCHEES UND ERWARTUNGEN	
VOM WILDEN WESTEN	
von Benjamin Wäntig	17
DIE ENTDECKUNG ELDORADOS	
von Stefan Zweig	27
ZEITTADEL	35
DAS GESETZ DES STÄRKEREN	
von Manfred Berg	43
GLOSSAR	53
IN AMERIKA	
von Susan Sontag	57
INSZENIERUNGSFOTOS	63
SYNOPSIS	82
CLICHÉS AND EXPECTATIONS	
ABOUT THE WILD WEST	
by Benjamin Wäntig	86

Produktionsteam und Premierenbesetzung 95

Impressum 96

»Und Sie, Señorita?«

»Ich bin eine Waise – alle aus meiner Familie sind tot«, antwortete das Mädchen mit leiser Stimme. »Aber ich habe meine Jungs«, fuhr sie fröhlicher fort, »und was brauche ich mehr?« Und bevor er Zeit hatte, sie zu fragen, wen sie mit den Jungs meinte, rief sie: »Oh, schauen Sie, die wundervollen Beeren da drüben! Wie gern ich sie pflücken würde!«

»Bestimmt können Sie das«, sagte der Fremde schnell und machte sogleich mit seiner freien Hand eine Bewegung, um ihr beim Aussteigen zu helfen, während er mit der anderen sein Pferd unter Kontrolle hielt; dann fragte er, die Augen gewinnend auf den Fahrer gerichtet: »Es ist möglich, oder etwa nicht, Señor?«

Seltsamerweise war diese anscheinend angemessene Nachfrage dafür verantwortlich, die ganze Situation kippen zu lassen. Denn obwohl sie ganz begierig war, ihm den Gefallen zu tun, war da etwas in den Augen des Fremden, nun da sie auf ihr ruhten, dass sie plötzlich sich schüchtern fühlte; eine Flut neuer Eindrücke stürmte auf sie ein: Sie wollte diesem Blick entgehen und ihn doch hegen; aber der erste Impuls war der stärkere und zum ersten Mal wurde ihr ein wachsendes Gefühl von Zurückhaltung bewusst. Tatsächlich sagte ihr eine innere Stimme, dass es für sie nicht richtig wäre, die Kutsche zu verlassen. Richtig, sie gehörte zum Lager am Cloudy Mountain, wo Konventionen unbekannt waren und wo eine raue, obschon nette Kameradschaft zwischen ihr und den Bergarbeitern existierte; nichtsdestotrotz fühlte sie, dass sie mit dieser neuen Bekanntschaft weit genug gegangen war; sein Tonfall sowie das Timbre seiner Stimme bewiesen, dass er zu einer anderen Gesellschaftsschicht gehörte als sie oder die Jungs. So schwer es war, seiner Bitte nicht zu entsprechen und dadurch die Monotonie ihrer Reise mit ein paar Minuten des Beerespflückens mit ihm in den Feldern zu unterbrechen – sie machte keine Anstalten, die Kutsche zu verlassen, sondern beantwortete den fragenden Blick des Fahrers mit einem abschlägigen. Daraufhin nahm letzterer, nachdem er dem jungen Kalifornier verkündet hatte, dass die Kutsche spät dran sei, was sie auch war, seine Pferde hart ran, um zu zeigen, wie sie nach ihrer langen Pause vorwärtskommen konnten.

Das Gesicht des jungen Mannes verfinsterte sich vor Enttäuschung.

David Belasco

aus dem Roman THE GIRL OF THE GOLDEN WEST (1911)

HANDLUNG

ERSTER AKT

Ein abgelegenes Goldgräberlager in Kalifornien zur Zeit des Goldrauschs. Die Goldgräber verbringen ihren Feierabend im Saloon »Polka« beim Zechen und Kartenspielen. Ein nostalgisches Lied des Wandersängers Jake Wallace stimmt alle wehmütig, besonders den unter Heimweh leidenden Larkens. Die Männer sammeln Geld, um ihm die Heimreise zu ermöglichen. Der Wells-Fargo-Agent Ashby berichtet dem Sheriff Jack Rance, dass sich mexikanische Banditen samt ihrem berüchtigten Anführer Ramerrez in der Gegend aufhalten, dem er das Handwerk legen will. Dazwischen bricht immer wieder Streit aus: Sid wird beim Falschspielen erwischt; Sonora gerät mit dem Sheriff aneinander, als dieser hinausposaunt, die von allen bewunderte Inhaberin der »Polka«, Minnie, die einzige Frau des Camps, heiraten zu wollen. Die Ankunft der resoluten Minnie beendet die Auseinandersetzung.

Minnie unterbricht das Besäufnis für einen Moment und erteilt den Männern eine Bibelstunde. Der Postillon trifft ein und überbringt Ashby die Nachricht, dass eine Prostituierte namens Nina Micheltorena über Ramerrez auspacken wolle. Mit Minnie allein zurückgeblieben, eröffnet ihr Rance seine Heiratsabsichten. Minnie lehnt mit Verweis auf Rances in New Orleans lebende Ehefrau ab; außerdem warte sie auf die wahre Liebe, die sie daheim bei ihren Eltern gesehen habe.

Der Kellner Nick vermeldet die Ankunft eines Fremden, der sich dem abweisenden Sheriff gegenüber als Johnson aus Sacramento vorstellt. Minnie und er erkennen sich: Sie haben sich vor einiger Zeit auf dem Weg nach

Monterey gesehen und dabei ein paar Worte gewechselt. Schließlich fordert Johnson Minnie zum Tanz auf.

Ashby hat den draußen herumlungern den Banditen José Castro aufgegriffen und nimmt ihn mit Rance ins Verhör. Castro gibt an, Ramerrez' Aufenthaltsort zu kennen, und will die Männer dort hinführen. In einem unbeobachteten Moment flüstert Castro Johnson zu, dass alles für einen Überfall bereit sei und die Bande nur auf Johnsons Startsignal warte. Ashby, Rance und die Männer brechen mit Castro auf.

Minnie bleibt allein mit Johnson und zeigt ihm das hart erarbeitete Gold der Männer, das sie hütet. Johnson ist von ihrer Unerschrockenheit beeindruckt. Er verspricht, sie später am Abend in ihrer Hütte am Berg zu besuchen. Minnie bleibt tief bewegt zurück.

ZWEITER AKT

Hektisch trifft Minnie in ihrer Hütte Vorbereitungen für Johnsons Besuch. Schließlich erscheint er und lauscht angetan den Schilderungen ihres einfachen Lebens auf dem Berg und im Camp. Nachdem Minnie ihre Dienerin Wowkle fortgeschickt hat, liegen sie und Johnson sich schnell leidenschaftlich in den Armen. Schüsse aus der Ferne schrecken Johnson auf, doch angesichts eines Schneesturms, der den Abstieg unmöglich macht, überredet ihn Minnie, die Nacht bei ihr zu verbringen.

Rance, Ashby, Nick und Sonora kommen, was Johnson zwingt, sich zu verstecken. Sie warnen Minnie, denn Nina Micheltorena hat Johnsons wahre Identität verraten: Er ist Ramerrez. Minnie überzeugt die Männer, dass sie auf sich selbst aufpassen könne. Nachdem sie gegangen sind, versucht sich Johnson dadurch zu rechtfertigen, dass er die Leitung der Räuberbande nur widerwil-

lig von seinem Vater übernehmen musste. Minnie macht ihm ihre Verachtung klar und wirft ihn hinaus. Es fällt ein Schuss; Johnson bricht verwundet vor der Tür zusammen. Minnie versteckt ihn auf dem Dachboden. Rance kehrt zurück und durchsucht rasend vor Eifersucht die Hütte nach Johnson. Ein Blutstropfen, der von der Decke tropft, verrät ihm die Anwesenheit des Banditen. Um ihn zu retten, schlägt Minnie eine Runde Poker mit sich selbst und Johnson als Einsatz vor. Der leidenschaftliche Spieler Rance willigt ein. Als sie zu verlieren droht, rettet sie sich durch Falschspiel. Rance akzeptiert das Spielergebnis, Johnson gehört nun ihr.

DRITTER AKT

Ein paar Tage später liegen Ashby und die Goldgräber auf der Pirsch, um Johnson in dem Moment zu stellen, wenn er zu fliehen versucht. Rance hat sich an seine Abmachung gehalten und nichts verraten. Er und Nick sinnieren darüber, was Minnie wohl an Johnson findet. Ferne Rufe kündigt davon, dass Johnson entdeckt worden ist. Eine wilde Hetzjagd entbrennt. Schließlich bringen die Männer Johnson herbei. Ashby überlässt ihn dem Sheriff zur Bestrafung. Die Goldgräber wollen ihn hängen sehen, woraufhin Nick aufbricht, um Minnie zu holen. Währenddessen bittet Johnson einzig darum, ihr niemals das wahre Schicksal seines Todes zu verraten.

Im letzten Moment verhindert Minnie die Hinrichtung. Sie appelliert an das Mitgefühl der Männer und erinnert daran, was sie für jeden einzelnen von ihnen getan habe. Nach und nach zieht sie alle Goldgräber auf ihre Seite, bis sie Johnson freigeben. Minnie und Johnson verlassen Kalifornien, die Goldgräber bleiben gebrochen zurück.

IN DER SPIRALE DER GEWALT

LYDIA STEIER

IM GESPRÄCH MIT BENJAMIN WÄNTIG

BENJAMIN WÄNTIG Wie »Madama Butterfly« und »Turandot« spielt auch »La fanciulla del West« an einem für Opernverhältnisse exotischen Ort: in einem Goldgräberlager im Kalifornien des Goldrausches, einem Ort ohne stabile Strukturen und Gesetze. Wie würdest du die Gesellschaft charakterisieren, die an diesem Ort lebt?

LYDIA STEIER Es ist eine Gesellschaft, die weniger von sozialen Normen zusammengehalten wird, denn die befinden sich gerade erst im Aufbau. Sie funktioniert eher, solange sich jeder nur um sich selbst kümmert und Kontakte zu anderen vermeidet. Wir sehen einige »einsame Wölfe«, vor allem Sheriff Rance, aber auch manche der Goldgräber. Wenn es durch Interaktionen zu Regelverletzungen kommt, gibt es kein System, das diese Verstöße in einem reglementierten Verfahren ahndet. Wenn man stattdessen jemanden falsch anschaut oder beim Kartenspielen betrügt, könnte es sein, dass man im nächsten Moment gehängt wird. Solch ein System scheint unserer heutigen Gesellschaft erstmal sehr fremd.

B W Das Stück selbst, aber auch deine Inszenierung führen eindringlich vor, wie nahe sich Freundlichkeit, Höflichkeit einerseits und Gewalt andererseits sein können. Ist das ein eher historisches Phänomen oder siehst du darin Verweise auf moderne Gesellschaften?

L S Ich stamme aus dem Nordwesten der USA, wo man sich für relativ europäisch geprägt hält, habe aber auch einige Zeit in Montgomery, Alabama, verbracht, wo gesellschaftlich andere Regeln gelten. Es gibt dort keine Vereine oder Clubs, wo Menschen zusammenkommen, die Kirche ist der einzige Ort gesellschaftlichen Miteinanders. Viele Menschen sind abgesehen von ihren familiären Bindungen sehr isoliert. Ich als weiße Frau bin in dieser Gesellschaft gut klargekommen und habe mir immer gedacht, wie höflich und nett die Leute sind und dass sie stets »God bless you« sagen. Aber die Leute können kaum über den Tellerrand schauen. Als jemand mit anderer Hautfarbe oder sexueller Orientierung als die Mehrheit wäre es mir dort nicht so gut ergangen.

Das amerikanische Streben nach individueller Freiheit hat dazu geführt, dass ohne einen Gesellschaftsvertrag das Gemeinwesen kaum zusammenhält. Das begünstigt, dass einige Menschen heutzutage den Staat und die Justiz nicht mehr anerkennen und in ihrem Misstrauen eigene Wertmaßstäbe höherhängen. Und das führt letztendlich zu Gewalt, wenn Leute ihren Überzeugungen Ausdruck verleihen in dem Glauben, dass alle anderen im Unrecht sind. Das bezieht sich nicht nur auf die bekannte heutige Situation in den USA; erst vor wenigen Tagen hat sich das Massaker von Tulsa, Oklahoma, zum 100. Mal gejährt, wo

es nach einer angeblichen Vergewaltigung eines weißen Mädchens durch einen schwarzen Mann zu Ausschreitungen und Lynchmorden kam.

B W Dahinter steht derselbe Mechanismus wie in »La fanciulla del West«?

10

L S In der Gesellschaft von »La fanciulla« können wir sehen, wie stark in Kontrasten von Schwarz-Weiß, Gut-Böse, Sheriff-Bandit gedacht wird, wie gleichzeitig diese Zuweisung aber auch sehr subjektiv ist, und das ist gefährlich. Insofern hat sich die Gesellschaft seit den Zeiten von »La fanciulla« letztlich nicht wesentlich weiterentwickelt: Die Schicht von Kultiviertheit, die uns von dem Ausbrechen von Gewalt trennt, ist trügerisch und nur sehr dünn.

B W Wie hast du dich »La fanciulla« mit diesen Gedanken im Hintergrund angenähert? Puccinis Realismus und seine überbordenden Regieanweisungen geben ja viel vor ...

L S Das stimmt, damit muss man umgehen wollen, denn an dem Stil szenischer Darstellung, den Puccini im Sinn hatte, kommt man nicht vorbei. In einer Zeit, in der Regie quasi nicht existierte, ist es ja genial, wie Puccini seinen Darsteller:innen durch die vielen Details in seinen Stücken eine Inszenierung quasi aufzwingt. Auf Englisch würde man das als »director-proof« bezeichnen. Das betrifft die Solist:innen wie auch den Chor, der bei seinen Auftritten in den Wimmelbildern des ersten und dritten Akts viele kleine und feine Aktion und Reaktionen auszuführen hat.

Ich habe bereits »Butterfly« und »Turandot« inszeniert, aber ich muss sagen, dass »La fanciulla« szenisch tatsächlich noch mehr Aktionen in kurzer Zeit vorgibt. Die Oper bietet, rein von der Aktionsdichte her betrachtet, nur wenig Raum für eigene Interpretationen, um sie aus einer heutigen Sicht zu befragen.

B W Inwiefern konntest du trotzdem eingreifen?

L S Zunächst habe ich versucht, die Ecken und Kanten des Stücks zu schärfen, etwa in Bezug auf den erwähnten Dualismus von Kultiviertheit und Gewalt. Im ersten Akt sehen wir bereits, wie die Situation mehrfach kurz kippt; im dritten Akt aber steigert sich die Jagd auf Johnson, eigentlich als eine Art Mauerschau gestaltet, in einen wahren Blutausch, eine Orgie der Gewalt auf der Bühne.

Dann auf der ästhetischen Ebene: David Zinn und ich wollten keine historische Rekonstruktion des Wilden Westens auf die Bühne bringen, sondern vielmehr einen Traum davon. Ein Traumbild, das sich in einer langen Rezeptionsgeschichte gebildet hat. Hierzulande hat Karl May, im Übrigen nur kurz vor Puccini, ein idealisiertes, romantisiertes Bild vom Wilden Westen entworfen; in den USA prägt das Genre des Westerns die kollektive Vorstellung. Die Goldgräber der Oper hängen genauso einem Traumbild nach: Sie haben auf der Suche nach ein bisschen Glück und Reichtum ihre Heimat verlassen und sind aus allen möglichen Ländern nach Kalifornien gekommen, wo allerdings ihre Träume an der Realität zerbrechen. Genau dasselbe passiert auch mit Davids Bühnenbild.

11

Daneben haben uns auch etwa David Lynch oder die Serie »Breaking Bad« inspiriert. Letztere vor allem für einen Kniff, um mit den indigenen Figuren Billy Jackrabbit und Wowkle umzugehen. Ihre Darstellung durch Äußerungen mit grauslich falscher italienischer Grammatik und »Ugh«-Rufen kann man heute nur als rassistisch bezeichnen und daher nicht so bedienen. Daher werden sie bei uns zu einem Paar Heroinsüchtiger, die kaum mehr richtig sprechen können, weil sie so high sind.

B W Daneben hast du auch eine Rolle hinzugefügt, die von Wowkles Kind.

L S Es gibt drei Ebenen von zusätzlichen Charakteren, die die Inszenierung durchziehen: der gehängte Mann, der u. a. am Anfang der Inszenierung steht, die tanzenden Cowboys als brechendes, überzeichnendes Element und das Kind, das das ganze Geschehen beobachtet. Die Zuschauer:innen sehen die Oper gewissermaßen durch die Augen des Kindes. Es bleibt aber kein passiver Beobachter, sondern muss sich an einem Punkt für oder gegen den Weg der Gewalt entscheiden. Wir sehen natürlich nicht seine komplette Entwicklung, ich würde aber pessimistischerweise kaum erwarten, dass es dieses Kind schaffen wird, die Spirale der Gewalt zu durchbrechen.

B W All das bildet den Rahmen für eine Liebesdreiecksgeschichte von Minnie, Johnson und Rance, die auf den ersten Blick eher konventionell wirkt. Doch handelt es sich bei allen drei um Charaktere, die verschiedene, teilweise auch fast konträre Seiten haben. Das ist dem Stück häufig

als Inkonsequenz negativ angelastet worden. Wie siehst du die Zeichnung der Protagonisten?

L S Keine anderen Puccini-Figuren, die ja meist wie z. B. Butterfly sehr klar und präzise gezeichnet sind, reichen an die Widersprüchlichkeiten von Johnson, Rance und Minnie heran. Gerade Minnie verkörpert nicht nur ein Klischeebild einer operntypischen Femme fatale oder Femme fragile, sie vereint verschiedene Charakterzüge: Sie ist ganz naiv auf der Suche nach der großen Liebe, hat gegenüber dem bewunderten Johnson zunächst fast eine Art Minderwertigkeitskomplex. Trotzdem lebt sie selbstbestimmt und bewacht furchtlos die Ersparnisse der Goldgräber. Sie fungiert als deren große Schwester. Sie hat keine große Bildung, spricht aber in der Pokerszene mit Rance im Finale des zweiten Aktes die treffendste Beschreibung der Gemeinschaft aus: »Sprechen wir beide Klartext ... und bringen es zu Ende! Wer seid Ihr, Jack Rance? Ein Spielsüchtiger. Und Johnson? Ein Bandit. Ich? Wirtin einer Spelunke und Spielhölle, lebe von Whiskey und vom Gold. Wir sind alle gleich! Wir sind alle Banditen und Betrüger!«

Sie bringt es damit auf den Punkt: Wenn alle ihre moralischen Fehler haben, dann gibt es keine nur guten oder bösen Charaktere in diesem Stück. Auch nicht Sheriff Rance, erst recht nicht in der vielschichtigen Darstellung von Michael Volle. Alle drei Protagonisten sind komplexe Charaktere, wie ich sie in dieser Kombination aus keiner anderen Oper kenne. Ich bin froh, dass wir mit Anja Kampe, Marcelo Álvarez und Michael Volle drei Sängerdarsteller haben, die neben ihren mu-

sikalisch unglaublich anspruchsvollen Partien diese Komplexität und Zerrissenheit der Figuren durch ihre enttäuschten Wünsche und Begierden hervorragend umsetzen.

B W Noch ein Wort zum Schluss, der ja für Puccini untypischerweise keine tragische Sterbeszene bereithält. Trotzdem kann man aber nicht von einem richtigen Happy End sprechen, oder?

L S Zwar entkommen Minnie und Johnson, vordergründig scheint ihre Liebe zu siegen. Aber in den letzten Momenten der Oper richtet sich der Fokus auf die anderen, die dableiben und wie in einem Gefängnis nicht ausbrechen können. Mit Minnie verschwindet diejenige Instanz, die bislang immer mildernd und ausgleichend gewirkt hat. Vielleicht schwindet mit ihr ja der letzte Zusammenhalt dieser Gemeinschaft. Es scheint ebenfalls kaum vorstellbar, dass alle nach der beispiellosen Gewalteskalation zuvor, für die Minnies Weggang auch wie eine Art Bestrafung wirkt, nun wieder in ihren Alltag zurückfinden können.

B W Es liegt ja auch etwas Tragisches darin, dass mit Minnie und Johnson die einzigen gebürtigen Kalifornier inmitten eines Haufens von Heimatlosen nun auch ihre Heimat verlieren, also das Schicksal von allen anderen teilen.

L S Ich würde mir wünschen, dass sich die Zuschauer:innen in diesen letzten Momenten fragen, zu welcher Seite sie gehören würden: zu denen, die eine Chance auf einen Neubeginn verdient haben, oder zu denen, die im System gefangen bleiben?



»Dog House«
in Albuquerque, New Mexico,
einer der Schauplätze von
»Breaking Bad«

Tatsächlich trug Ramerrez nicht nur einen Einschlag von der Herkunft seiner Mutter in seinen Zügen und seiner Redeweise, sondern je mehr er gegen die Amerikaner kämpfte, desto mehr merkte er, dass er es ohne ein richtiges Gefühl von Feindseligkeit tat. Trotz seiner Prägung und trotz seines Schwurs teilte er nicht die Verbitterung seines Vaters. Es stimmte, die Gringos hatten das Vermögen seiner Familie vernichtet; es war ihnen zu verdanken, dass sein einziges Erbe der Name und das Anführertum eines Gesetzlosen war. Trotz all dem gab es eine andere Tatsache, die er nicht vergessen konnte: Die Tatsache, dass er selbst halber Gringo war, eine Hälfte derselben Ethnie wie das unvergessene Mädchen, das er auf der Straße nach Sacramento getroffen hatte. Es war tatsächlich unmöglich gewesen, sie zu vergessen, denn sie hatte ihn mit einer Tiefe berührt, deren Existenz er nie zuvor geahnt hatte. Er wurde vom Gedanken an ihr attraktives Gesicht verfolgt, an ihre blauen Augen und ihr fröhliches, ansteckendes Lachen. Das hundertste Mal rief er sich seine Gefühle an jenem prächtigen Tag in Erinnerung, als er ihr auf dem breiten Weg begegnete. Und mit dieser Erinnerung kam eine plötzliche Scham vor sich und seiner Tätigkeit – die Erkenntnis der Schranke, die er absichtlich zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufgebaut hatte. Bis zu der Stunde, als er sich von ihr getrennt hatte, verzaubert, an der Gabelung der Straße auf seinem Pferd sitzend, bis zuletzt der verschwindenden Kutsche nachblickend, war er noch ein spanischer Gentleman, noch ehrenwert – ungeachtet dessen, was sein Vater getan hatte –, um seine Liebe und Ergebenheit einem reinen und ehrlichen Mädchen darzubringen. Aber nun war er ein Gesetzloser, ein Straßenräuber, der von einem Raub zum nächsten zog, jederzeit Gefahr lief, sich die Hand mit dem Lebenssaft eines Gefolgsmannes zu beflecken. Und dieser Vorwand, dass er in gerechter Sache raube, dass er das Unrecht räche, das seinen Landsleuten angetan worden war – wieso, das war widerliche Scheinheiligkeit!

David Belasco

aus dem Roman THE GIRL OF THE GOLDEN WEST (1911)

KLISCHEES UND ERWARTUNGEN VOM WILDEN WESTEN

17

TEXT VON Benjamin Wäntig

»Sich erneuern oder sterben? ... Ich habe mir geschworen, wenn ich den richtigen Stoff finde, es immer noch besser zu machen auf dem Weg, den ich eingeschlagen habe, und sicher nicht zurückzubleiben.«

Giacomo Puccini 1911

in einem Brief an Carlo Clausetti

Angesichts der ungeheuren Popularität der Trias aus »La Bohème«, »Tosca« und – wenn auch nach anfänglichen Schwierigkeiten – »Madama Butterfly« oder der späteren »Turandot« mag es überraschen, dass andere Opern aus Puccinis Reifezeit diesbezüglich nicht mithalten können: »Il trittico« aus drei heterogenen Kurzopern, »La rondine«, Puccinis Ausflug auf das Gebiet der Operette, sowie seine Wildwest-Oper »La fanciulla del West«. Letztere hielt Puccini im Vorfeld der Uraufführung für die beste Oper, die er bis dato geschrieben hatte, und prognostizierte ihr einen

ähnlichen Erfolg wie »La Bohème«. Warum sollte er sich derart getäuscht haben?

Die Uraufführung von »La fanciulla del West« war Puccinis erste, die außerhalb von Italien stattfand: Die Oper wurde zum ersten Mal am 10. Dezember 1910 an der New Yorker Metropolitan Opera gegeben. Es handelte sich um die erste Uraufführung in der Geschichte des 1880 gegründeten Opernhauses überhaupt, noch dazu um das Werk des damals wahrscheinlich bekanntesten Opernkomponisten, was gerade den europäischen Opernschaffenden unmissverständlich demonstrieren sollte, dass die Met nun in der ersten Musiktheater-Liga angekommen war. Seit 1908 leiteten Arturo Toscanini (der bereits 1896 »La Bohème« in Turin zur Uraufführung gebracht hatte und nun also seine zweite Puccini-Uraufführung dirigierte) als Musikdirektor und Giulio Gatti-Casazza als Intendant, beide von der Scala über den Atlantik gewechselt, die Geschicke des Opernhauses. Ihnen oblag unter anderem, sowohl die italienisch- als auch die deutschstämmige Fraktion im New Yorker Publikum zufriedenzustellen. Parallel zu Toscanini kam so auch Gustav Mahler an das Haus, auch wenn dieses Engagement nicht von langer Dauer sein sollte; das Gegenstück zur Puccini-Uraufführung war in derselben Spielzeit die Erstaufführung der revidierten Fassung von Humperdincks »Königskinder«. In beiden Repertoirefeldern reüssierten Toscanini und Gatti-Casazza.

Genauso ein Erfolg war auch die Uraufführung von »La fanciulla«, der von riesigem Presserummel – Puccini wurde bereits bei seiner Ankunft am New Yorker Hafen von Journalisten belagert – begleitete musikalische Höhepunkt dieses Jahres. Erheblichen Anteil am Glanz der Aufführung hatte sicherlich die Top-Besetzung mit Emmy Destinn als Minnie, Enrico Caruso als Johnson und Pasquale Amato als Rance – nicht zu vergessen die etlichen

Pferde, die die finale Banditenjagd auf der Bühne auch zum optischen Spektakel geraten ließen.

Dennoch reagierte die kurzfristig sicherlich geblendete Kritik auf längere Sicht eher gespalten auf die Novität. So schrieb etwa der Puccini prinzipiell wohlgesinnte Kritiker der »New York Times«: »Es gelang Mr. Puccini, in »Madama Butterfly« etwas hineinzubekommen, was sich zumindest dem westlichen Zuhörer als japanisches Lokalkolorit einprägt und was er durch Gebrauch von japanischen Melodien und japanischen Instrumenten nicht nur gekonnt, sondern auch kunstvoll tat. Es mag stimmen, wie uns berichtet wurde, dass das Japan der »Madama Butterfly« ein komplett imaginäres Land ist, aber die Musik hinterlässt wenigstens Eindruck und umhüllt die Bühne mit Atmosphäre. Solch Eindruck und Atmosphäre fehlen in »La fanciulla del West.«

Dass die Amerikanismen des Stücks zur Schilderung des Wildwest-Ambientes Puccini nicht überzeugend gelungen seien, ist ein merkwürdiger Befund angesichts der Tatsache, dass die Oper auf dem populären Schauspiel »The Girl of the Golden West« des Amerikaners David Belasco basiert, der bei der »Fanciulla«-Produktion auch die Inszenierung verantwortete (und im Übrigen auch die Vorlage für »Madama Butterfly« geliefert hatte). 1905 war das Schauspiel zum ersten Mal an Belascos eigenen Theatern in Pittsburgh und New York mit Blanche Bates in der Titelrolle gespielt worden und hatte sich als Kassenschlager entpuppt. Dafür sorgte neben der realistischen Milieustudie in der Sprache des Stücks vor allem Belascos Detailversessenheit, die all seine Inszenierungen auszeichnete. Er schuf opulente, fast cineastisch anmutende Bilder, die mit spektakulären Effekten aufwarteten. Den Schneesturm im zweiten Akt illustrierten beispielsweise 32 Bühnenarbeiter durch Klopfen und Poltern hinter der Bühne.

Zumindest was den Stoff anging, hatte Puccini also auf einen Autor gesetzt, der Authentizität nicht nur als Amerikaner garantierte, sondern sogar selbst im Kalifornien des Goldrausches geboren worden war. Aber nicht nur das: Wie bei »Madama Butterfly« setzte Puccini durchaus originales Klangmaterial als Lokalkolorit ein: Als Basis für Jake Wallaces nostalgisches Lied kurz nach Beginn der Oper dient ein Lied, genauer gesagt ein Sonnentanz, des indigenen Volks der Zuñi (das allerdings nicht in Kalifornien, sondern in New Mexico lebt); zudem durchziehen mit synkopenreichen Ragtime- und Cakewalk-Rhythmen (vielleicht inspiriert durch Debussys Klavierstück »Golliwogg's Cakewalk«) nord-, aber mit dem Bolero auch lateinamerikanische Tänze die Partitur.

Die Debatte um »La fanciulla«, an der man nicht zuletzt das Aufeinanderprallen von amerikanischem Setting und italienischem Gesang monierte, war von Nationalismen nicht frei. Wurde Puccini, der sich den Tendenzen des heraufziehenden Faschismus in seinem Heimatland Italien verweigerte, dort im Verlauf seiner Karriere immer mehr der Vorwurf gemacht, ein Internationalist mit quasi kosmopolitisch verwässerter Musik zu sein, war hier das Gegenteil der Fall: nämlich musikalisch nicht amerikanisch genug zu sein. Denn worauf der »New York Times«-Rezensent richtig hinweist: Anders als »Madama Butterfly« wurde »La fanciulla« in dem Land uraufgeführt, in dem das Stück angesiedelt ist – wenn auch an der East Coast, wo man 60 Jahre nach Ausbruch des Goldrauschs am anderen Ende des Kontinents die Geschichte wahrscheinlich ähnlich romantisch verklärten konnte wie ein Komponist aus dem fernen Europa. Nicht zuletzt geriet Puccini in eine seit Dvořáks Amerika-Aufenthalt schwelende Auseinandersetzung um die Eigenständigkeit der amerikanischen Künste. Der impliziten Erwartungshaltung, eine italienische und gleichzeitig ame-

rikanische Nationaloper zu schreiben, konnte er einfach nicht gerecht werden.

Vor allem vermisste man aber in dem Stück das, wofür Puccini eigentlich bekannt war: herzzaerreißende Arien mit schönen Melodien. Doch bis auf Dick Johnsons fast wie eine Erinnerung an ferne (Opern-)Zeiten wirkendes »Ch'ella mi creda« gibt es in »La fanciulla« keine Arien, es herrscht ein Deklamationsstil mit nur kurzen lyrischen Episoden vor. Zudem ist die Oper vor allem harmonisch merklich an progressiven Partituren wie Debussys »Pelléas et Mélisande« und Strauss' »Salome« geschult. Das in musikalischen Dingen eher konservative New Yorker Publikum bot denkbar schlechte Voraussetzungen, Puccinis Wunsch zu goutieren, den Stil seiner Erfolgstrias weiter in Richtung einer gemäßigten Modernität zu entwickeln.

Puccini hatte Belascos Schauspiel selbst gesehen, als er im Januar und Februar 1907 in New York weilte, um Einstudierungen seiner »Manon Lescaut« und »Madama Butterfly« zu überwachen. Nach Fertigstellung von »Madama Butterfly« 1904 befand er sich ungewöhnlich lange auf der Suche nach einem neuen Stoff. Verschiedenes zog er in Betracht, teils sogar über längere Zeit (eine Oper über Marie Antoinette oder nach Pierre Louÿs' Roman »La Femme et le Pantin«, später als »Conchita« von Riccardo Zandonai vertont). Zu Puccinis Unentschlossenheit trug bei, dass sein favorisiertes Librettistengespann, das angesichts der ständigen Verbesserungsvorschläge des Komponisten sämtliche Nerven aufbieten musste, um die Libretti der Erfolgstrias zu verfassen, nicht mehr zur Verfügung stand. 1906 starb Giuseppe Giacosa, der vor allem für die dramaturgische Anlage der Libretti zuständig war. Infolge eines Zerwürfnisses kaum keine Weiterarbeit mit Luigi Illica allein infrage, der sich um die sprachliche Ausgestaltung gekümmert hatte. Stattdessen empfahl Verleger Giulio Ricordi für das »La fanciulla«-Projekt den Librettisten

Carlo Zangarini, der aufgrund einer amerikanischen Mutter gute sprachliche Voraussetzungen mitzubringen schien. Doch Puccini zeigte sich mit dessen Arbeit sehr unzufrieden, weswegen der Dichter und Journalist Guelfo Civinini hinzugezogen wurde. Auch diesen bezeichnete Puccini als »disastro«. Schließlich übernahm wieder Zangarini und konnte das Projekt zu einem Puccini letzten Endes doch zufriedenstellenden Abschluss bringen.

Puccini und seine Librettisten übernahmen die ersten zwei Akte des Belasco-Stücks ohne größere Änderungen (einzig die an späterer Stelle vorkommende Schulstunde/Bibelstunde wurde in den ersten Akt vorverlegt). Dagegen missfielen Puccini die letzten zwei Akte: Johnsons Verhaftung und Begnadigung, die bei Belasco wiederum im Polka-Saloon spielt, sowie der kurze Schlussakt, der Minnie und Johnson in der Prarie auf der Reise in einen Neuanfang zeigt. Stattdessen wünschte er sich ein spektakuläreres Setting für den Schlussakt; die Idee von der Hetzjagd auf Johnson in der Wildnis geht auf ihn selbst zurück.

So spielt die in den Regieanweisungen überall präsente Natur (selbst aus den Innenräumen soll sie immer durch die Fenster sichtbar sein) beinahe die Hauptrolle im Stück – die prächtige Sierra Nevada, schon damals durch Nationalparks geschützt und im kollektiven Gedächtnis der US-Amerikaner verankert. Doch steht sie hier nicht für ein reines Idyll, sondern für die Diskrepanz zur dort lebenden Gesellschaft, die Goldgier, Gewalt, Kriminalität und Lynchjustiz beherrscht. Zwar handelt es sich bei »La fanciulla« um die einzige Puccini-Oper (bis auf »La rondine«), die ohne Tote auskommt, aber als Happy End kann man den Schluss der Oper trotzdem nur schwerlich bezeichnen. Denn durch ihren Fortgang aus Kalifornien teilen Minnie und Johnson, die beide dort geboren sind, im Endeffekt das Schicksal der übrigen Goldgräber, die aus allen Teilen des Landes und der Welt stammen: das Gefühl des Entwur-

zeltseins, das Leben in einer unwirtlichen Fremde fern der Heimat unter miserablen Bedingungen, die getäuschten Erwartungen von Reichtum und einem besseren Leben. Nicht umsonst schlägt das Ende auch musikalisch einen Bogen zum Anfang der Oper: Sie schließt mit dem Thema von Jake Wallaces Lied, das zu Beginn Wehmut und Heimweh der Bergarbeiter in Töne fasst. Gleichzeitig durchkreuzt eine derartige Exposition der Goldgräber in ihrer Neigung zu hemmungsloser Sentimentalität alle Wildwest-Klischees von harten Kerlen – ungeachtet dessen sind sie wenige Augenblicke später sofort bereit, einen Kumpan wegen Falschspiels zu hängen. In diesen Menschen stecken zwei Seiten, das macht diese Partitur deutlich.

Am deutlichsten verkörpert dies Johnson/Rammerrez, der schon allein durch seinen Deck- und seinen realen Namen schizophren hin- und hergerissen ist zwischen einem Dasein als Gentleman und Bandit, zwischen Kultur/Bildung und Gewalt, zwischen Wasser und Whiskey, zwischen der Zugehörigkeit zu den Amerikanern (durch seine Mutter) und zu den spanisch-mexikanischen Californios (durch seinen Vater). Vor allem seine familiäre Vorgeschichte, die Belasco 1911 in einer Romanfassung seines Schauspiels ausführlicher (und nachvollziehbarer) ausbreitet, kommt in der Oper etwas kurz: Nämlich dass er erst am Sterbebett des Vaters von der Existenz der Räuberbande erfuhr und deren Leitung wider Willen »erbte«, um das Schicksal seiner Familie auch weiterhin zu rächen. Er ist ein Getriebener der Umstände, der sich aus eigener Kraft nicht daraus befreien kann.

Ähnlich widersprüchlich verhält sich Minnie, die, obwohl »fanciulla« oder »girl«, zusammen mit Tosca und Turandot zu Puccinis dramatischsten Sopranpartien gehört. Sie changiert zwischen schüchterner Jungfrau, resoluter und pistolenschwingender Barbetreiberin und mariengleicher Heiliger, die Johnsons Erlösungsbedürftigkeit

erkennt – ein Aspekt, der in der Oper weitaus deutlicher als im Schauspiel zum Tragen kommt. Auch Sheriff Rance, im Vergleich zu anderen Puccini-Baritonhelden wie Scarpia scheinbar blass gezeichnet, ist weit mehr als nur ein platter Bösewicht. Seine Treue zu dem Versprechen Minnie gegenüber, das Ergebnis des Pokerspiels um Johnson am Ende des zweiten Akts zu achten, führt dazu, dass er Ashby und den Goldgräbern seinen Rivalen eine Woche lang nicht preisgibt. Diese Widersprüchlichkeiten könnten auf den ersten Blick als Schwächen in der Figurenzeichnung ausgelegt werden. Doch die Vermeidung eindeutiger Zuschreibungen, eines eindeutigen Gut und Böse, das in der Gesetzlosigkeit der kalifornischen Wildnis schwimmt, macht sie zu komplexen Figuren.

Mehr als noch in der Dramaturgie des Handlungsaufbaus oder der alles in allem doch eher konventionellen Dreierkonstellation der Hauptfiguren entwickelte Puccini – dem anfangs wiedergegebenen Zitat entsprechend – seinen Stil vor allem in musikalischer Hinsicht weiter. »La fanciulla« nimmt in harmonischer Hinsicht die Schärfen der späteren »Turandot« voraus. Über längere Strecken lösen sich eindeutige tonale Beziehungen ganz auf wie etwa in den Folgen der massiven Ganztonakkorde zu Beginn der Oper oder in Minnies Thema mit seinen unaufgelösten Non- und Septvorhalten. Dazu kommen raffinierte Klangfarbenmischungen, Kopplungen einzelner Holzbläser mit solistischen Streichern und »Sonderinstrumenten« wie der Celesta, begünstigt durch die größte Orchesterbesetzung bei Puccini überhaupt. Vor allem agiert das Orchester weitgehend losgelöst von den Gesangsstimmen, viel eigenständiger als in seinen vorherigen Opern; ihm sind im Wesentlichen die Melodien vorbehalten und die bemerkenswerten, klangfarbigen Naturschilderungen.

Doch trotz all dieser Errungenschaften konnte »La fanciulla del West« auch nach den anschließenden

Erstaufführungen in Europa nicht dauerhaft an Puccinis frühere Erfolge anschließen. Zustimmung erfuhr das Stück jedoch auch von unerwarteter Seite. Anton Webern, sonst nicht gerade als Liebhaber italienischer Oper im Allgemeinen und Puccinis im Speziellen bekannt, schrieb 1918 nach dem Besuch einer »Fanciulla«-Vorstellung in Wien an Arnold Schönberg: »Eine Partitur von durchaus ganz originellem Klang. Prachtvoll. Jeder Takt überraschend. Ganz besondere Klänge. Keine Spur von Kitsch! Und ich habe den Eindruck aus erster Hand. Ich muss sagen, dass es mir sehr gefallen hat. Wie ist es nun? Irre ich mich so ganz und gar? Ich würde so gerne diese Partitur mit Dir zusammen ansehen. Ganz verhext hat mich diese Oper?«

Nach einer weiteren Minute konnten die beiden Männer, als sie die Pferde angebunden hatten, einen unverstellten Ausblick auf den Cloudy Mountain erhaschen.

Die Szenerie vor ihnen war von erhabener Größe. Der Tag wich der Nacht, Herbst dem Winter, und doch hielten zu dieser Stunde alle Winde inne. In der Entfernung schimmerte die schneebedeckte Sierra, Gebirgszug um Zug, soweit das Auge Richtung Nordwest reichte; in der entgegengesetzten Richtung zeichnete sich gegen den stahlblauen Himmel eine Folge bewaldeter Gipfel ab, die immer höher wurden, ehe sie in den fernen weißen Bergen des Südens ihren Höhepunkt fanden; und nach unten schauten sie auf eine Klamm, die grünbräunlich war, bis die Strahlen der untergehenden Sonne die Blätter mit matten Tönungen berührten.

Jetzt schleuderte die schnell sinkende Sonne ihr Banner aus prächtigen Farben über den Westhimmel. Sofort spielte ein wundervolles Licht auf den flauschigen Cumuluswolken, die im Osten aufzogen, und verwandelte sie von perlgrau in leuchtendes Scharlachrot. Für einen Moment wurden auch die violetten Hügel wundervolle Haufen aus mattem Gold und Kupfer; ein Moment später und die Pracht war vorbei.

Vor ihnen erhob sich nun dunkel, düster und bedrohlich der Cloudy Mountain, von dem das Bergarbeiterlager seinen Namen bekommen hatte; und auf einem Plateau in der Nähe des Fußes des Bergs konnte man das Lager klar ausmachen. Es bestand aus einer Gruppe von Hütten der Bergleute zwischen Kiefern, Tannen und Manzanita-Sträuchern mit zwei größeren Gebäuden aus Kiefernplatten und an verschiedenen Stellen herum lagen Schächte verstreut, deren grobe Hebezüge aus Holz bloß wie vage Umrisse im schnell verblassenden Licht erschienen. Die Entfernung zum Lager von dem Punkt, an dem sie standen, war nicht größer als drei Meilen Luftlinie, aber es schienen viel weniger in der dünnen Luft.

Als die zwei Banditen am Rand des Abgrunds standen und über die dazwischenliegende Schlucht oder Klamm sahen, blinkte hier und da ein Licht von den Hütten auf und sogleich schoss von einem der größeren und protzigeren Gebäude eine viel stärkere Licht hervor. Castro beeilte sich, die Aufmerksamkeit seines Anführers darauf zu lenken.

»Da – das Gebäude mit dem Licht ist das Hotel Palmetto!«, rief er aus. »Und dort drüben – das da mit dem größeren Licht ist der Polka-Saloon!«

David Belasco

aus dem Roman THE GIRL OF THE GOLDEN WEST (1911)

DIE ENTDECKUNG ELDORADOS

TEXT VON Stefan Zweig

DER EUROPAMÜDE

27

1834. Ein Amerikadampfer steuert von Le Havre nach Neuyork. Mitten unter den Desperados, einer unter Hunderten, Johann August Suter [Anm.: amtlicher Name, er selbst verwendete die Namensform Sutter], heimisch zu Rynenberg bei Basel, 31 Jahre alt und höchst eilig, das Weltmeer zwischen sich und den europäischen Gerichten zu haben, Bankerotteur, Dieb, Wechselfälscher, hat er seine Frau und drei Kinder einfach im Stich gelassen, in Paris sich mit einem betrügerischen Ausweis etwas Geld verschafft und ist nun auf der Suche nach neuer Existenz. Am 7. Juli landet er in Neuyork und treibt dort zwei Jahre lang alle möglichen und unmöglichen Geschäfte, wird Packer, Drogist, Zahnarzt, Arzneiverkäufer, Tavernenhälter. Schließlich, einigermaßen gesettlet, siedelt er sich in einem Wirtshaus an, verkauft es wieder und zieht, dem magischen Zug der Zeit folgend, nach Missouri. Dort wird er Landmann, schafft sich in kurzer Zeit ein kleines Eigentum und könnte ruhig leben. Aber immer hasten Menschen an seinem Hause vorbei, Pelzhändler, Jäger, Abenteurer und Soldaten, sie kommen vom Westen, sie ziehen nach Westen, und dieses Wort Westen bekommt allmählich einen magischen Klang. Zuerst, so weiß man, sind Steppen, Steppen mit ungeheuren Büffelherden, tageweit, wochenweit menschenleer, nur durchjagt von den Rothäuten, dann kommen Gebirge, hoch, unerstiegen, dann endlich jenes andere Land, von dem nie-

mand Genaueres weiß und dessen sagenhafter Reichtum gerühmt wird, Kalifornien, das noch unerforschte. Ein Land, wo Milch und Honig fließt, frei jedem, der es nehmen will – nur weit, unendlich weit und lebensgefährlich zu erreichen.

Aber Johann August Suter hat Abenteurerblut, ihn lockt es nicht, stillzusitzen und seinen guten Grund zu bebauen. Eines Tages, im Jahre 1837, verkauft er sein Hab und Gut, rüstet eine Expedition mit Wagen und Pferden und Büffelherden aus und zieht vom Fort Independence ins Unbekannte.

DER MARSCH NACH KALIFORNIEN

1838. Zwei Offiziere, fünf Missionare, drei Frauen ziehen aus in Büffelwagen ins unendliche Leere. Durch Steppen und Steppen, schließlich über die Berge, dem Pazifischen Ozean entgegen. Drei Monate lang reisen sie, um Ende Oktober in Fort Van Couver anzukommen. Die beiden Offiziere haben Suter schon vorher verlassen, die Missionare gehen nicht weiter, die drei Frauen sind unterwegs an den Entbehrungen gestorben.

Suter ist allein, vergebens sucht man ihn zurückzuhalten in Van Couver, bietet ihm eine Stellung an – er lehnt alles ab, die Lockung des magischen Namens sitzt ihm im Blut. Mit einem erbärmlichen Segler durchkreuzt er den Pazifik zuerst zu den Sandwichinseln und landet, nach unendlichen Schwierigkeiten an den Küsten von Alaska vorbei, an einem verlassenem Platz, namens San Franzisko. San Franzisko – nicht die Stadt von heute, nach dem Erdbeben mit verdoppeltem Wachstum zu Millionenzahlen emporgeschossen – nein, nur ein elendes Fischerdorf, so nach der Mission der Franziskaner genannt, nicht einmal Hauptstadt jener unbekanntem mexikanischen Provinz Kalifornien, die verwahrlost, ohne Zucht

und Blüte, in der üppigsten Zone des neuen Kontinents brachliegt.

Spanische Unordnung, gesteigert durch Abwesenheit jeder Autorität, Revolten, Mangel an Arbeitstieren und Menschen, Mangel an zupackender Energie. Suter mietet ein Pferd, treibt es hinab in das fruchtbare Tal des Sakramento: ein Tag genügt, um ihm zu zeigen, daß hier nicht nur Platz ist für eine Farm, für ein großes Gut, sondern Raum für ein Königreich. Am nächsten Tag reitet er nach Monte Rey, in die klägliche Hauptstadt, stellt sich dem Gouverneur Alverado vor, erklärt ihm seine Absicht, das Land urbar zu machen. Er hat Kanaken mitgebracht von den Inseln, will regelmäßig diese fleißigen und arbeitsamen Farbigen von dort sich nachkommen lassen und macht sich anheischig, Ansiedlungen zu bauen und ein kleines Reich, eine Kolonie, Neu-Helvetien, zu gründen. »Warum Neu-Helvetien?« fragt der Gouverneur. »Ich bin Schweizer und Republikaner«, antwortet Suter.

»Gut, tun Sie, was Sie wollen, ich gebe Ihnen eine Konzession auf zehn Jahre.«

Man sieht: Geschäfte werden dort rasch abgeschlossen. Tausend Meilen von jeder Zivilisation hat Energie eines einzelnen Menschen einen anderen Preis als zu Hause.

NEU-HELVETIEN

1839. Eine Karawane karrt langsam längs der Ufer des Sakramento hinauf. Voran Suter zu Pferd, das Gewehr umgeschnallt, hinter ihm zwei, drei Europäer, dann hundertfünfzig Kanaken in kurzem Hemd, dann dreißig Büffelwagen mit Lebensmitteln, Samen und Munition, fünfzig Pferde, fünfundsiebzig Maulesel, Kühe und Schafe, dann eine kurze Nachhut – das ist die ganze Armee, die sich Neu-Helvetien erobern will.

Vor ihnen rollt eine gigantische Feuerwoge. Sie zünden die Wälder an, bequemere Methode, als sie auszuroden. Und kaum, daß die riesige Lohe über das Land gerannt ist, noch auf den rauchenden Baumstrünken, beginnen sie ihre Arbeit. Magazine werden gebaut, Brunnen gegraben, der Boden, der keiner Pflügung bedarf, besät, Hürden geschaffen für die unendlichen Herden; allmählich strömt von den Nachbarorten Zuwachs aus den verlassenen Missionskolonien.

Der Erfolg ist gigantisch. Die Saaten tragen sofort fünfhundert Prozent. Die Scheuern bersten, bald zählen die Herden nach Tausenden, und ungeachtet der fortwährenden Schwierigkeiten im Lande, der Expeditionen gegen die Eingeborenen, die immer wieder Einbrüche in die aufblühende Kolonie wagen, entfaltet sich Neu-Helvetien zu tropisch gigantischer Größe. Kanäle, Mühlen, Faktoreien werden geschaffen, auf den Flüssen fahren Schiffe stromauf und stromab, Suter versorgt nicht nur Van Couver und die Sandwichinseln, sondern auch alle Segler, die in Kalifornien anlegen, er pflanzt Obst, das heute so berühmte und vielbewunderte Obst Kaliforniens. Er ist Herr von Neu-Helvetien, einer der reichsten Männer der Welt, und wird es bleiben. Endlich reißen auch die Vereinigten Staaten die verwahrloste Kolonie aus Mexikos Händen. Nun ist alles gesichert und geborgen. Ein paar Jahre noch, und Suter ist der reichste Mann der Welt.

DER VERHÄNGNISVOLLE SPATENSTICH

1848, im Januar. Plötzlich kommt James W. Marshall, sein Schreiner, aufgeregt zu Johann August Suter ins Haus gestürzt, er müsse ihn unbedingt sprechen. Suter ist erstaunt, hat er doch noch gestern Marshall hinauf geschickt in seine Farm nach Coloma, dort ein neues Säge-

werk anzulegen. Und nun ist der Mann ohne Erlaubnis zurückgekehrt, steht zitternd vor Aufregung vor ihm, drängt ihn in sein Zimmer, schließt die Tür ab und zieht aus der Tasche eine Handvoll Sand mit ein paar gelben Körnern darin. Gestern beim Graben sei ihm dieses sonderbare Metall aufgefallen, er glaube, es sei Gold, aber die anderen hätten ihn ausgelacht. Suter wird ernst, nimmt die Körner, macht die Scheideprobe: es ist Gold. Er entschließt sich, sofort am nächsten Tage mit Marshall zur Farm hinaufzureiten, aber der Zimmermeister ist als erster von dem furchtbaren Fieber ergriffen, das bald die Welt durchschütteln wird: noch in der Nacht, mitten im Sturm reitet er zurück, ungeduldig nach Gewißheit.

Am nächsten Morgen ist Colonel Suter in Coloma, sie dämmen den Kanal ab und untersuchen den Sand. Man braucht nur ein Sieb zu nehmen, ein wenig hin und her zu schütteln, und die Goldkörner bleiben blank auf dem schwarzen Geflecht. Suter versammelt die paar weißen Leute um sich, nimmt ihnen das Ehrenwort ab, zu schweigen, bis das Sägewerk vollendet sei, dann reitet er ernst und entschlossen wieder zu seiner Farm zurück. Ungeheure Gedanken bewegen ihn: soweit man sich entsinnen kann, hat niemals das Gold so leicht faßbar, so offen in der Erde gelegen, und diese Erde ist sein, ist Suters Eigentum. Ein Jahrzehnt scheint übersprungen in einer Nacht: Er ist der reichste Mann der Welt.

DER RUSH

Der reichste Mann? Nein – der ärmste, der jämmerlichste, der enttäuschteste Bettler dieser Erde. Nach acht Tagen ist das Geheimnis verraten, eine Frau – immer eine Frau! – hat es irgendeinem Vorübergehenden erzählt und ihm ein paar Goldkörner gegeben. Und was nun ge-

schieht, ist ohne Beispiel. Sofort lassen alle Männer Suters ihre Arbeit, die Schlosser laufen von der Schmiede, die Schäfer von den Herden, die Weinbauern von den Reben, die Soldaten lassen ihre Gewehre, alles ist wie besessen und rennt mit rasch geholten Sieben und Kasserollen hin zum Sägewerk, Gold aus dem Sand zu schütteln. Über Nacht ist das ganze Land verlassen, die Milchkühe, die niemand melkt, brüllen und verrecken, die Büffelherden zerreißen ihre Hürden, stampfen hinein in die Felder, wo die Frucht am Halme verfault, die Käsereien arbeiten nicht, die Scheunen stürzen ein, das ungeheure Räderwerk des gigantischen Betriebes steht still. Telegraphen sprühen die goldene Verheißung über Länder und Meere. Und schon kommen die Leute herauf von den Städten, von den Häfen, Matrosen verlassen ihre Schiffe, die Regierungsbeamten ihren Posten, in langen, unendlichen Kolonnen zieht es von Osten, von Westen, zu Fuß, zu Pferd und zu Wagen heran, der Rush, der menschliche Heuschreckenschwarm, die Goldgräber. Eine zügellose, brutale Horde, die kein Gesetz kennt als das der Faust, kein Gebot als das ihres Revolvers, ergießt sich über die blühende Kolonie. Alles ist für sie herrenlos, niemand wagt diesen Desperados entgegenzutreten. Sie schlachten Suters Kühe, sie reißen seine Scheuern ein, um sich Häuser zu bauen, sie zerstampfen seine Äcker, sie stehlen seine Maschinen – über Nacht ist Johann August Suter bettelarm geworden, wie König Midas, erstickt im eigenen Gold.

Und immer gewaltiger wird dieser beispiellose Sturm nach Gold; die Nachricht ist in die Welt gedrungen, von Neuyork allein gehen hundert Schiffe ab, aus Deutschland, aus England, aus Frankreich, aus Spanien kommen 1848, 1849, 1850, 1851 ungeheure Abenteurerhorden herübergezogen. Quer über den Kontinent ziehen riesige Karawanen, Menschen aller Rassen und Sprachen, und alle wühlen sie in Johann August Suters Eigentum wie auf eigenem Grunde. Auf der Erde von San Franzisko, die ihm

durch besiegelten Akt der Regierung zugehört, wächst in traumhafter Geschwindigkeit eine Stadt, fremde Menschen verkaufen sich gegenseitig seinen Grund und Boden, und der Name Neu-Helvetien, sein Reich, verschwindet hinter dem magischen Wort: Eldorado, Kalifornien.

Johann August Suter, noch einmal bankrott, starrt wie gelähmt auf diese gigantische Drachensaat. Zuerst versucht er mitzugraben und selbst mit seinen Dienern und Gefährten den Reichtum auszunützen, aber alle verlassen ihn. So zieht er sich ganz aus dem Golddistrikt zurück, in eine abgesonderte Farm, nahe dem Gebirge, weg von dem verfluchten Fluß und dem unheiligen Sand, in seine Farm Eremitage.

DER PROZESS

1850. Kalifornien ist in die Union der Vereinigten Staaten aufgenommen worden. Unter ihrer strengen Zucht kommt nach dem Reichtum endlich Ordnung in das goldbesessene Land. Die Anarchie ist gebändigt, das Gesetz gewinnt wieder sein Recht.

Und nun tritt Johann August Suter plötzlich vor mit seinen Ansprüchen. Der ganze Boden, so heischt er, auf dem die Stadt San Franzisko gebaut ist, gehört ihm nach Fug und Recht. Der Staat ist verpflichtet, den Schaden, den er durch Diebstahl seines Eigentums erlitten, gutzumachen, an allem aus seiner Erde geförderten Gold beansprucht er sein Teil. Ein Prozeß beginnt, in Dimensionen, wie sie die Menschheit vor ihm nie gekannt. Vier Jahre lang treibt er ihn durch alle Instanzen.

Am 15. März 1855 wird endlich das Urteil gefällt. Der unbestechliche Richter Thompson, der höchste Beamte Kaliforniens, erkennt die Rechte Johann August Suters auf den Boden als vollkommen berechtigt und unantastbar an.

An diesem Tage ist Johann August Suter am Ziel.
Er ist der reichste Mann der Welt.

DAS ENDE

34

Der reichste Mann der Welt? Nein, abermals nein, der ärmste Bettler, der unglücklichste, geschlagenste Mann. Wieder führt das Schicksal wider ihn einen jener mörderischen Streiche, nun aber einen, der ihn für immer zu Boden streckt. Auf die Nachricht von dem Urteil bricht ein Sturm in San Franzisko und im ganzen Lande los. Zehntausende rotten sich zusammen, alle die bedrohten Eigentümer, der Mob der Straße, das immer plünderungsfrohe Gesindel, sie stürmen den Justizpalast und brennen ihn nieder, sie suchen den Richter, um ihn zu lynchen, und sie machen sich auf, eine ungeheure Schar, um den ganzen Besitz Johann August Suters zu plündern. Sein ältester Sohn erschießt sich, von den Banditen bedrängt, der zweite wird ermordet, der dritte flieht und ertrinkt auf der Heimkehr. Eine Feuerwohle fährt über Neu-Helvetien hin, Suters Farmen werden niedergebrannt, seine Weinstöcke zertreten, sein Mobiliar, seine Sammlungen, sein Geld geraubt und mit erbarmungsloser Wut der ungeheure Besitz zur Wüstenei gemacht. Suter selbst rettet sich mit knapper Not. Von diesem Schlage hat sich Johann August Suter nie mehr erholt.

ZEITTADEL

1769

Vor der Ankunft der Europäer siedeln auf dem Gebiet des heutigen Kaliforniens über 70 indigene Stämme. Nachdem Entdecker wie Francis Drake immer nur kurzzeitig an der Pazifikküste Kaliforniens gelandet sind und das Land halbherzig für die europäischen Kolonialmächte beansprucht haben, beginnen nun die Spanier mit der dauerhaften Kolonialisierung von »Alta California« und gründen erste Missionsstationen.

1821

Mexiko erreicht die Unabhängigkeit von Spanien und die Abschaffung des Vizekönigreichs Neuspanien. Kalifornien wird so mexikanische Provinz, bleibt aber äußerst dünn besiedelt.

1845

Der New Yorker Journalist John O'Sullivan prägt in seinen Artikeln den Begriff des »Manifest Destiny«, demzufolge es den USA bestimmt sei, ihr Territorium über den gesamten Kontinent auszudehnen.

1846

Der Mexikanisch-Amerikanische Krieg bricht aus. Nachdem die Amerikaner temporär Mexiko-Stadt besetzt haben, sieht der Friedensvertrag zwei Jahre später vor, dass Mexiko den USA das riesige Gebiet der heutigen Bundesstaaten Texas, Arizona, Kalifornien, Nevada, Utah, Colorado, New Mexico und Wyoming abtritt.

35

1848

Am 24. Januar entdeckt ein Arbeiter bei Sutter's Mill in der Nähe des heutigen Sacramento ein Goldnugget. Erst Mitte des Jahres berichten Zeitungen an der Westküste, Ende des Jahres bestätigt Präsident James Polk den Fund. Es entwickelt sich (erst im Folgejahr) der kalifornische Goldrausch, dessen Teilnehmer aus allen Teilen der Welt kommen – aus Europa, aber auch aus China und Südamerika – und die als »Forty-Niners« bezeichnet werden. Schätzungsweise treffen bis 1855 über 300.000 Menschen in Kalifornien ein.

1850

Kalifornien wird als 31. Bundesstaat in die USA aufgenommen.

1853

In San Francisco, das in diesen Jahren in kürzester Zeit von einem Dorf zu einer mittleren Stadt

anwächst, wird David Belasco geboren.

1855

Die Hochphase des kalifornischen Goldrauschs findet ein Ende, als man Gold kaum noch offen in Flüssen finden kann, sondern nur noch in privaten Minen. Der Ruf des Goldes versiegt trotzdem nicht: Es setzen weitere Goldräusche in Colorado, Montana, South Dakota und Alaska ein.

1858

Giacomo Puccini wird im toskanischen Lucca geboren. Sein Vater ist Leiter der Stadtkapelle und Organist am dortigen Dom.

1869

Mit der Strecke von Omaha, Nebraska, nach Sacramento wird die erste transkontinentale Eisenbahnlinie Amerikas in Betrieb genommen.

1873

Nach ersten Theatererfahrungen in San Francisco geht Belasco nach Virginia City, Nevada, wo er am Piper's Opera House in verschiedenen Rollen auf und hinter der Bühne tätig ist. Die harschen Bedingungen in der rauen Bergarbeiterstadt beeindrucken ihn nachhaltig.

1880

Puccini nimmt am Mailänder Konservatorium ein Kompositionsstudium bei Amilcare Ponchielli auf. In New York wird die Metropolitan Opera gegründet.

1882

Belasco verlässt die Westküste und geht nach New York, wo er beginnt, eigene Stücke zu schreiben und zu inszenieren.

1884

Puccinis erste Oper »Le Villi« erringt in Mailand großen, aber nicht nachhaltigen Erfolg.

1886

Mit dem Sieg über den Apachenhäuptling Geronimo in Arizona beseitigen US-Truppen den letzten Widerstand der indigenen Bevölkerung Amerikas.

1889

Puccinis zweite Oper »Edgar« fällt an am Mailänder Teatro alla Scala durch.

1893

Mit »Manon Lescaut« macht Puccini erstmals auch international auf sich aufmerksam.

1896

Die Uraufführung von »La Bohème« unter Arturo Toscanini in Turin bedeutet Puccinis endgültigen Durchbruch. Das Libretto verfassen – wie für die nächsten

beiden Erfolgsopern – Giuseppe Giacosa und Luigi Illica.

1900

Am 14. Januar geht »Tosca« in Rom zum ersten Mal in Szene. Am Herald Square Theatre in New York erlebt Belascos Schauspiel »Madame Butterfly« seine Uraufführung.

1903

Mit Edwin S. Porters »The Great Train Robbery« erscheint der erste Westernfilm.

1904

Puccinis »Madama Butterfly« wird an der Scala zum Fiasko, kann sich aber in überarbeiteter Form wenig später in Brescia doch durchsetzen.

1905

Am Belasco Theatre in Pittsburgh wird »The Girl of the Golden West« mit Blanche Bates in der Titelrolle uraufgeführt, wo es über 200 Vorstellun-

gen erlebt. Wenig später wird es auch in New York gezeigt.

1906

Giuseppe Giacosa stirbt. Puccini zerstreitet sich mit Luigi Illica und muss sich daher nach neuen Librettisten umsehen.

1907

An der Berliner Hofoper findet die deutsche Erstaufführung von »Madama Butterfly« statt. An der Metropolitan Opera werden erstmals »Manon Lescaut« sowie »Madama Butterfly« gegeben. Puccini reist dazu selbst nach New York. Während seines zweimonatigen Aufenthalts sieht er mehrere Belasco-Stücke, darunter auch »The Girl of the Golden West«. Bald fällt die Wahl auf dieses Stück als Stoff für eine neue Oper für die Met. Das Libretto verfasst Carlo Zangarini, später wird noch Guelfo Civinini hinzugezogen.

1908

Da Puccini immer wieder etwas an der Arbeit seiner Librettisten auszusetzen hat, verzögert sich die Fertigstellung des »Fanciulla«-Librettos bis in den Herbst, ehe er mit der Komposition beginnt.

1909

Die Arbeiten an »La fanciulla del West« werden von einem dramatischen Fall überschattet: Puccinis stets – und häufig auch zu Recht – eifersüchtige Frau Elvira bezichtigt ihr Dienstmädchen Doria Manfredi öffentlich, eine Affäre mit ihrem Mann zu haben. Daraufhin vergiftet sich Doria und stirbt. Puccini nimmt das sowie der folgende Prozess gegen Elvira sehr mit, schließlich versöhnt er sich wieder mit seiner Frau.

1910

Am 6. August schließt Puccini die Partitur von »La fanciulla del West« ab. Am 16. November trifft

Puccini per Schiff in New York ein, um die Einstudierung seiner neuen Oper zu überwachen.

Am 10. Dezember erlebt die Oper an der Metropolitan Opera ihre Uraufführung. Es dirigiert Arturo Toscanini, Emmy Destinn (bis 1908 Primadonna der Berliner Hofoper) singt Minnie, Enrico Caruso den Banditen Johnson. Belasco führt selbst Regie.

1911

Der Erfolg der Oper veranlasst Belasco, »The Girl of the Golden West« zu einem Roman erweitert herauszubringen. Es folgen bis in die 30er Jahre außerdem noch vier Verfilmungen der Geschichte. Die europäische Erstaufführung von »La fanciulla del West« findet am 29. Mai am Londoner Opernhaus Covent Garden statt.

Bereits am 12. Juni folgt die italienische Erstaufführung unter Toscanini am Teatro Costanzi in Rom. Die dortige Kritik reagiert gespalten.

1913

Am 28. März erfährt »La fanciulla del West« ihre deutsche Erstaufführung am Deutschen Opernhaus im damals noch eigenständigen Charlottenburg. Die Kritik zeigt sich wie bei Puccinis letzten Opern wenig begeistert. Am 24. Oktober hat die Oper mit Maria Jeritza in der Titelpartie an der Wiener Hofoper mehr Erfolg.

1917

In Monte-Carlo gelangt »La rondine«, Puccinis Ausflug auf das Gebiet der Operette, zur Uraufführung.

1918

An der Metropolitan Opera kommt Puccinis »Il trittico«, bestehend aus den Einaktern »Il tabarro«, »Suor Angelica« und »Gianni Schicchi«, zur Uraufführung.

1924

Am 29. November stirbt Giacomo Puccini nach einer Operation in einer Brüsseler Klinik.

1926

Puccinis letzte und unvollendete Oper »Turandot« erlebt am Teatro alla Scala ihre posthume Uraufführung.

1931

Am 14. Mai stirbt David Belasco in Manhattan.

2021

Nachdem alle übrigen seiner reifen Opern längst und oft hier gespielt worden sind, erklingt »La fanciulla del West« am 13. Juni zum ersten Mal Unter den Linden.



Uraufführungsproduktion von »The Girl of the Golden West« 1905 mit Blanche Bates als Girl, Frank Keenan als Rance und Robert Hilliard als Johnson

»Es liegt etwas schrecklich Schönes darin, wie die Jungs durchhalten, bevor sie die Arbeit niederlegen, etwas schrecklich Schönes in den Flanken aus Felsen, Lehm und Alkali. Oh Gott, was ist das ohnehin für ein Leben! Sie fressen Dreck, sie schlafen im Dreck, sie atmen Dreck, bis ihre Rücken krumm sind, ihre Hände verdreht und verkrümmt. Sie sind alle trübäugig und vom Wind gezeichnet und manche von ihnen legen sich in ihrem Schweiß neben die Waschrinnen hin und sie stehen nicht wieder auf. Ich hab sie dort gesehen!« Sie hielt in ihren Erinnerungen inne; dann fuhr sie stockend fort, während sie auf das Fass deutete: »Ich hatte da etwas Geld von Old Brownie. Er lag vor zwei Wochen in der Sonne auf einem Lehmhaufen und ich schätze, das einzig saubere an ihm war seine Seele, und er verließ uns. Bevor er ging, sagte er zu mir: »Mädchen, gib das meiner alten Frau.««

Mit jedem Wort, das das Mädchen sprach, drang das Eisen tiefer in Johnsons Seele ein. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er versucht, seine Tätigkeit unter dem Blickwinkel zu betrachten, den er von seinem Vater geerbt hatte – wenn er sie überhaupt betrachtete. Es war nicht, auf Ehre und Gewissen, was er erwählt hätte; es war etwas, was er hin und wieder bedauerte; aber er hatte die Bergarbeiter beraubt mit nur wenigen Gewissensbissen. Aber nun begann er, die Dinge anders zu sehen. In kurzer Zeit hatte eine Frau ihn gezwungen, seine Handlungen im rechten Licht zu sehen; neue Begierden und Sehnsüchte erwachten und er senkte den Blick, als ob es unmöglich wäre, in ihr ehrliches Auge zu schauen.

»Und das ist, was einen schmerzt«, sagte das Mädchen nun. »Da gibt's keinen von den Männern, der nur für sich arbeitet – der Herr gab es niemals einem Männerherz ein, aus sich ein Lasttier oder einen Packesel zu machen, es sei denn für eine Frau oder ein Kind.« Wieder wartete sie, als ob sie erwarten würde, dass er ihre Worte bestätigte; aber er blieb seltsam still. Als er einen Augenblick später seinen beunruhigten Blick hob, sah er, dass ihre Augen trocken waren und funkelten. »Die Jungs nutzen mich als eine Art – eine Art weibliche Bank«, sagte sie daraufhin; und dann fügte sie mit einem jähen Umschwung des Ausdrucks und mit einer Stimme, die große Entschlossenheit zeigte, an: »Sie können Gift darauf nehmen, dass ich erst tot umfallen muss, bis irgendwer einen ihrer Dollars aus der Polka herausbekommt!«

David Belasco

aus dem Roman THE GIRL OF THE GOLDEN WEST (1911)

DAS GESETZ DES STÄRKEREN

TEXT VON Manfred Berg

43

Über alle historischen und kulturellen Grenzen hinweg findet sich ein auffällig gleichförmiger Legitimationsdiskurs, der »popular justice« als kollektive Selbstverteidigung rechtfertigt, wenn der Staat und die offizielle Strafjustiz entweder nicht fähig oder nicht willens sind, die Bevölkerung vor der Kriminalität zu schützen und Kriminelle ihrer »gerechten Strafe« zuzuführen. Diese Feststellung gilt für den »Wilden Westen« und den amerikanischen Süden ebenso wie für das russische Dorf und das ländliche Preußen im 19. Jahrhundert, wo die Landbevölkerung wenig Vertrauen in Polizei und Gerichte hatte und bisweilen angebliche Diebe und Räuber kurzerhand tötete. Sie gilt für das heutige Bolivien, das eine der höchsten Lynchraten weltweit aufweist und wo vielerorts Puppen an Laternenpfählen hängen, um Diebe abzuschrecken.

Über die Ursprünge des Wortes »lynchen« existieren zahlreiche Vermutungen. Eine davon führt seinen Gebrauch ins späte 15. Jahrhundert zurück, als ein Bürgermeister des irischen Ortes Galway namens James Lynch Fitz-Stephens angeblich seinen eigenen Sohn hinrichten ließ, weil dieser in rasender Eifersucht einen Nebenbuhler erschlagen hatte. Die meisten Historiker jedoch sehen in Colonel Charles Lynch aus Bedford County in Virginia den Namenspatron der Praxis gemeinschaftlicher Bestrafung ohne gesetzliche Grundlage und ordentliches Gerichtsverfahren. Während der Amerikanischen Revolution hielten Charles Lynch und seine Milizionäre eigenmächtig »Volks-

gerichte« gegen angebliche Gesetzesbrecher und Anhänger der britischen Krone ab. Der Colonel selbst nannte diese Veranstaltungen nachweislich einmal »Lynch's Law«. Obwohl Lynchs Volksgerichte einige Angeklagte zum Tode verurteilten und hinrichteten, beließen sie es zumeist bei körperlicher Züchtigung. Tatsächlich war das Wort »lynchen« bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts keineswegs gleichbedeutend mit tödlicher Gewalt. In den meisten Fällen beschrieb der Ausdruck ziemlich brutale Formen öffentlicher Demütigung wie gemeinschaftliches Auspeitschen oder das berühmt-berüchtigte Teeren und Federn.

Besonders wurden Vigilantentum und Lynchjustiz zum Bestandteil des Lebens an der sich immer weiter westwärts schiebenden Frontier. Wer den Bereich des geregelten staatlichen Lebens verließ, erklärte damit stillschweigend sein Einverständnis, sich den Gesetzen der Frontier zu unterwerfen, zu denen auch das Lynchen zählte. Das Prinzip der schnellen und harten Bestrafung von Gesetzesbrechern genoss unter den Männern des Westens breite Unterstützung. Ohne ein funktionierendes staatliches System der Strafverfolgung hatten alle Bürger die Pflicht, sich an Vigilantenverbänden zu beteiligen, die Kriminelle verfolgten, ihnen den Prozess machten und die Strafe vollstreckten. In den Augen der Beteiligten nahmen sie damit lediglich ihr Recht auf lokale Selbstregierung wahr. Tatsächlich erschien vielen Bürgern das Volksgericht sogar als die höhere Instanz der Gerechtigkeit, denn sie hatten nicht viel Vertrauen in die ordentliche Strafjustiz, die nach ihrer Auffassung zu oft nicht den wahren Willen des Volkes exekutierte. Doch so sehr die Vigilanten sich auch den Anschein geben mochten, die Grundregeln eines fairen Prozesses einzuhalten, so wenig lässt es sich leugnen, dass in ihren Tribunalen Ankläger, Richter und Henker meist identisch waren. Der Schuldspruch stand oft von vornherein fest und die Hinrichtung folgte auf dem Fuße.

Es war kein Zufall, dass die Selbstjustiz der Vigilanten bald allgemein »California Law« genannt wurde. Die frühere mexikanische Provinz, die die USA nach dem Krieg gegen Mexiko 1848 annektierten, war ein geradezu idealer Nährboden für Frontiergehalt und Lynchjustiz. Zwar stand Kalifornien bis 1848 formal unter mexikanischer Oberhoheit, aber die Zentralregierung war weit weg. Die Annexion durch die USA schuf ein Machtvakuum, das vermutlich auch dann zu Problemen geführt hätte, wenn nicht fast zeitgleich Gold in der Sierra Nevada gefunden worden wäre. Die allermeisten Neuankömmlinge waren Männer, die auf den großen Glücksfund hofften, um dann sofort wieder fortzugehen. Unter diesen Umständen konnte kaum ein geordnetes soziales Leben entstehen. Vor allem in der Sierra Nevada herrschte das Faustrecht. In den Goldgräberlagern Kaliforniens entwickelte sich daher eine eigene informelle Gerichtsbarkeit mit spontanen Geschworenengerichten, die angebliche Verbrecher rasch aburteilten. Da es dort keine Gefängnisse gab, lautete die Strafe im Falle eines Schuldspruchs entweder Auspeitschen oder Aufhängen. Kaum jemand bezweifelte die Notwendigkeit der Lynchjustiz, schien es doch, als werde der Staat vom kriminellen »Abschaum der Menschheit« überschwemmt.

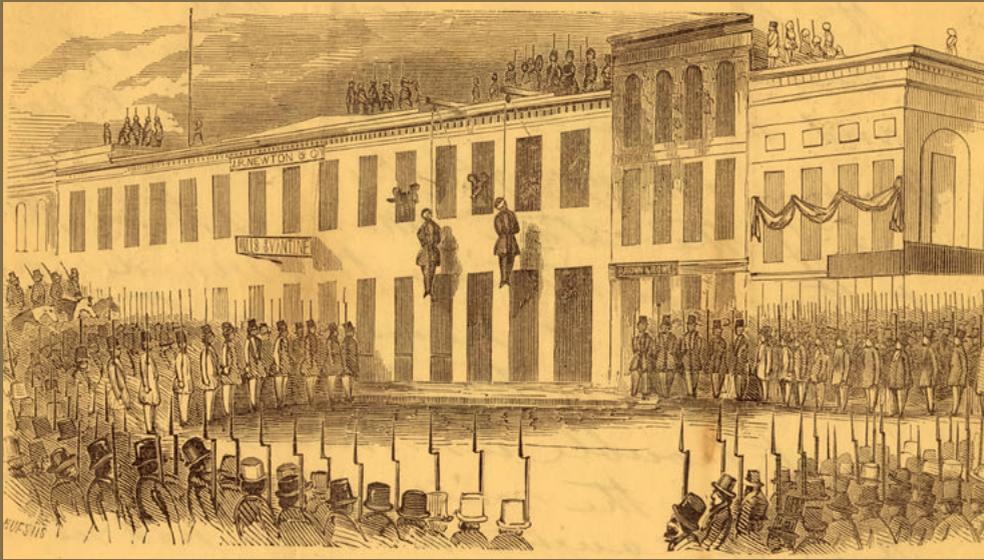
In Wirklichkeit war die Lynchjustiz auch Teil der anschwellenden Gewalt gegen Mexikaner und andere Lateinamerikaner, die oft einfach für Mexikaner gehalten wurden. Zwar hatte der Friedensvertrag ihnen gleiche Rechte versprochen, doch viele der euro-amerikanischen Neuankömmlinge fühlten sich als Eroberer. In den Jahren nach dem Krieg verloren viele mexikanische Landbesitzer durch neue diskriminierende Gesetze oder durch die Androhung von Gewalt ihr Eigentum; 1851 verabschiedete das von Angloamerikanern dominierte kalifornische Parlament ein Gesetz, das »ausländischen Bergleuten« eine hohe Sondersteuer auferlegte. In der Praxis traf die Steuer vor allem Nichtweiße, nämlich Chinesen, Mexikaner und Californios, also einhei-

mische Kalifornier mexikanischer Abstammung. Vier Jahre später erließ die Staatslegislative ein Gesetz gegen Landstreicherei, das die Inhaftierung derjenigen erlaubte, »die üblicherweise als ›Greaser‹ bekannt oder spanischen und indianischen Blutes sind und die bewaffnet und keine friedlichen und ruhigen Personen sind«, auch wenn kein konkreter Verdacht gegen sie vorlag.

Abgesehen davon, dass es Kriminalität offen rassistisch definierte, reagierte das Landstreicher-Gesetz darauf, dass sich die Mexikaner wehrten. In den Augen der »Anglos« stellten mexikanische »Banditen« die größte Gefahr für die öffentliche Sicherheit dar, der durch rasches und hartes Durchgreifen begegnet werden musste. In den Augen der Mexikaner waren diese »Banditen« Helden, die Rache für die Schandtaten der »Gringos« nahmen und in unzähligen Liedern und Legenden gefeiert wurden. Der berühmteste bzw., je nach Standpunkt, der berüchtigtste dieser mexikanischen Gesetzlosen war ein Mann namens Joaquín Murrieta, der in den Jahren des Goldrauschs Kalifornien unsicher machte. Murrieta hatte angeblich mit ansehen müssen, wie ein Anglo-Mob seinen Bruder gelyncht und seine Frau vergewaltigt hatte. Danach habe er gemeinsam mit seiner Bande einen Rachefeldzug begonnen, alle an der Tat Beteiligten aufgespürt und von Pferden zu Tode schleifen lassen. Schließlich tötete ihn 1853 ein Trupp in einem Feuergefecht, sein Kopf wurde angeblich öffentlich ausgestellt. Murrieta mag ein gewöhnlicher Bandit gewesen sein, den Folklore zum mexikanischen Robin Hood verklärte. Doch gibt es keinen Zweifel, dass die Californios mehr als genug Gründe hatten, sich über Gewalt und Diskriminierung durch die neuen Herren ihrer Heimat zu beschweren. Eine in Los Angeles erscheinende mexikanische Zeitung, die den programmatischen Namen »El Clamor Público« (»Der öffentliche Aufschrei«) trug, nannte die kalifornische Regierungsform sarkastisch eine »Lynchokratie«.

Den Bürgern von San Francisco ist ersichtlich geworden, dass es keine Sicherheit für Leben und Eigentum gibt, weder unter den Regeln der Gesellschaft, wie sie derzeit existiert, noch unter dem Gesetz, wie es jetzt ausgeübt wird. Deshalb vereinigen sich die Bürger, deren Namen nachfolgend beigefügt sind, in einer Gesellschaft für die Aufrechterhaltung des Friedens und der guten Ordnung der Gesellschaft. Wir sind entschlossen, dass kein Dieb, Räuber, Brandstifter oder Mörder seiner Bestrafung entgehen soll, weder durch die Streitbarkeiten des Gesetzes, die Unsicherheit von Gefängnissen, die Gleichgültigkeit oder Korruption der Polizei oder die Laschheit derer, die vorgeben, das Recht zu verwalten.

Daily Alta California, 13. Juni 1851



Charles B. Huestis:
Hinrichtung von James P. Casey und
Charles Cora 1856 durch das
Vigilance Committee
von San Francisco

Goldmine gefunden. In einem neu gebau-
ten Muhlgraben eines Sägewerks, das kürzlich
von Captain Sutter am American Fork errichtet
wurde, ist Gold in beträchtlichen Mengen ge-
funden worden. Eine Person brachte etwas im
Wert von 30 Dollar nach New Helvetia, das in
kurzer Zeit aufgesammelt wurde. Kein Zweifel:
Kalifornien ist reich an Bodenschätzen; groß-
artige Chance hier für wissenschaftliche Kapi-
talisten. Gold ist in jedem Teil des Landes ge-
funden worden.

The Californian, 15. März 1848

Im Lauf des Goldrauschs von 1848 bis in die frü-
hen 1850er entstanden über 500 Lager und Siedlungen in
kalifornischen Bergbaugebieten. Eine amtliche Bekannt-
machung der California Division of Mines and Geology von
1970 zählt 337 Lager, die lange genug bestanden, um eine si-
gnifikante Menge an Gold zu fördern. Wenigstens 200 an-
dere verschwanden so vollständig, dass ihre genauen Lagen
heute umstritten sind. Die meisten wurden verlassen, nach-
dem die Goldvorkommen erschöpft waren; ihre Bewohner
packten ihre Zelte, Spitzhacken und Schaufeln und zogen
zu den nächsten Brennpunkten weiter. Viele der provisori-
schen Siedlungen wurden weggeschwemmt – ausgelöscht
von Wasserwerfern im hydromechanischen Bergbau; eine
Handvoll entwickelte sich zu Städten, einige existierten als
dauerhafte, wenn auch verschlafene Dörfer weiter.

Auf dem Höhepunkt seines verlockenden, chao-
tischen Lebens bestand das goldene Land aus Städten,
Kleinstädten, Gräben, Schluchten, Hügeln, Camps, Ebenen,

Anhöhen, Aushüben, Senken, Canyons und Verwerfungen – ein Füllhorn von Bezeichnungen, von denen H. H. Bancroft meinte, sie seien »in der Regel sowohl passend als auch aussagekräftig, obwohl stark gefärbt von der Lockerheit und dem verrückten Leichtsinn dieser rasanten Zeit mit ihrer charakteristischen Lossagung von Eleganz«.

Viele Namen der Lager spiegeln die Frustrationen und Misserfolge ihrer Bergarbeiter wider: Mud, Humbug und Graveyard Canyons; Bogus Thunder, Quack Hill, Helltown, Hell's Delight, Condemned Bar, Murderer's Bar, Poverty Bar (es gab vier dieses Namens), Cut Throat, Loafer Hill, Liar's Flat, Poverty Flat, Chucklehead Diggings, Dead Man's Gulch, Poor Man's Creek, Squabbletown und Growlersburg. Weitaus weniger Namen waren optimistisch: Rich Bar, Rich Gulch, You Bet, Confidence, Diamond Springs, Fine Gold, Fair Play, Mount Bullion und Pleasant Valley.

Dale L. Walker

Geh auf gar keinen Fall zu den Minen ... Sie sind bis zum Anschlag voll mit Vagabunden aus jeder Ecke des Globus, Schurken von nirgendwoher, Gauner aus Oregon, Taschendiebe aus New York, vollendete Gentleman aus Europa, Eindringlinge aus Lima und Chile, mexikanische Diebe, Spieler aus keinem besonderen Ort und Mörder aus der Hölle zum ausdrücklichen Zweck, die Straßen und Nebenwege in blutige Spektakel zu verwandeln; und last but not least der Richter Lynch mit seinen tausend Armen, tausend blinden Augen und fünfhundert lügenden Zungen, der bereit steht, unter der Fahne der Justiz jedes Individuum zu hängen, zweizuteilen, vierzuteilen, das seine Missbilligung trifft.

Hugh Reid, kalifornischer Farmer schottischen Ursprungs,
1848 in einem Brief an einem Freund



Verlassene Bergarbeiterstadt
Rhyolite, Nevada



Portsmouth Square
in San Francisco 1851

GLOSSAR

JAKE WALLACE Der fahrende Sänger ist die einzige historisch verbürgte Figur der Oper. Wallace, unter bürgerlichem Namen Jacob Lynn Jr., wurde 1836 in New York geboren und kam 1852 nach Kalifornien. Ab 1855 tourte er mit Banjo-begleiteten Volksliedern durch die Minencamps, später gastierte er gemeinsam mit der Schauspielerin und Entertainerin Lotta Crabtree in Theatern und Tanzhallen der Gegend. David Belasco, der bereits als Jugendlicher an Theatern in San Francisco und Virginia City, Nevada, arbeitete, lernte Jacob Lynn persönlich kennen und setzte ihm in »The Girl of the Golden West« ein literarisches Denkmal. Lynn starb 1917.

MONTEREY Ziel von Minnies Reise, auf der sie Johnson zum ersten Mal traf. Die südlich von San Francisco und San José an der Pazifikküste gelegene Kleinstadt wurde 1777 zur Hauptstadt der spanischen, ab 1821 mexikanischen Provinzen Alta und Baja California und zählt damit zu den ältesten kalifornischen Städten. Kurz nachdem das Gebiet US-amerikanisch wurde, verlor die Stadt diesen Status.

PONY EXPRESS Der kurze Auftritt des Postillons verweist auf den berittenen Postdienst, der im April 1860 auf der 3000 km langen Strecke von St Joseph, Missouri, nach Sacramento in Betrieb ging. Nur anderthalb Jahre später wurde das Unternehmen infolge der Konkurrenz durch Telegraphenleitungen eingestellt. Berühmtester Reiter des Pony Express war William Cody alias Buffalo Bill, der später mit der »Buffalo Bill's Wild West Show« das Publikum in den USA und auch in Europa mitriss. Auch Puccini sah 1890 begeistert eine Vorstellung von Codys Truppe in Mailand.

SACRAMENTO Johnsons angebliche Heimatstadt, nordöstlich von San Francisco gelegen, entstand 1848 auf dem Gebiet der Kolonie New Helvetia des Schweizer John Sutter und wurde ein Zentrum des Goldrauschs. Benannt wurde sie nach dem von den Spaniern entdeckten Sacramento River, der in der Frühzeit der Stadtgeschichte zu einigen Überschwemmungskatastrophen führte. Seit 1854 ist Sacramento die Hauptstadt des Bundesstaates Kalifornien.

SIERRA NEVADA Das Goldgräberlager der Oper befindet sich in Kaliforniens berühmtestem Gebirge, das sich an seinem südlichen Ende mit dem Mt Whitney auf bis zu 4421 m hoch erhebt. An den Westhängen finden sich die weltweit einzigen Vorkommen der Riesenmammutbäume. Im Zuge des Goldrauschs kam es zu extremer Abholzung, die bereits in den 1890er Jahren mit der Gründung u. a. des Yosemite- und des Sequoia-Nationalparks gestoppt wurde, die somit zu den ältesten Naturschutzgebieten zählen.

SOLEDAD Minnies Heimatstadt. Die gut 50 km östlich von Monterey gelegene Kleinstadt entwickelte sich um eine 1791 gegründete Mission der Spanier. Das fruchtbare Tal des Salinas River begünstigte die Errichtung verschiedener landwirtschaftlich tätiger Ranches.

WELLS FARGO Agent Ashby aus der Oper repräsentiert einen der historisch prägendsten Konzerne, die bis heute in San Francisco ansässige Bank Wells Fargo. Nach der Gründung 1852 in Des Moines, Iowa, weitete das Unternehmen seine Aktivitäten auf den neuen Westen aus. Dort bot es lange Zeit fast konkurrenzlos neben Finanz- vor allem Post-, Transportdienste und Personenverkehrsverbindungen mit Kutschen an – also plausibel, dass es auch Agenten beschäftigte, die für die Sicherheit der Strecken sorgen sollten.



Terminal des Pony Express
in Sacramento



Piper's Opera House
in Virginia City, Nevada

IN AMERIKA

TEXT VON Susan Sontag

Gegen Mitternacht, nach der letzten Vorstellung, verließen Maryna, Ryszard und Miss Collingridge durch den Bühneneingang das Piper's und gesellten sich zu rund zweitausend Menschen, die beim hellen Schein des Mondes und einiger Lagerfeuer zu einer Frau in kurzem Röckchen und Strumpfhose hinaufsahen, die von der schmiedeeisernen Balustrade oberhalb des Theatergebäudes in die Luft trat; folgten mit der Menge der Union Street, während auch die Frau, hoch über ihren Köpfen, die stark abschüssige Straße hinabbalancierte; und applaudierten mit der Menge. Dann schlenderten sie auf der Suche nach weiterer Zerstreuung die C Street hinauf und gingen durch die doppelt verglasten Türen in den Polka Saloon.

In den Minen wurde durchgehend gearbeitet, daher waren auch die Saloons durchgehend geöffnet. Bergleute kamen von der Schicht, um ihren Verdienst beim Faro, Monte und Poker einzusetzen. Maryna forderte ihre Begleiter auf, sich zu amüsieren, während sie selbst sich setzte und das Spektakel beobachtete.

Maryna blieb mit ihrem Glas Champagner eine volle Viertelstunde ungestört, bis ein bärtiger Riese in einem rotkarierten Hemd sich von einem der Tische in der Nähe erhob und, in der einen Hand eine Flasche, in der anderen eine rote Geranie, auf sie zuschlurfte und dabei johlte: »O Dschuuli-ette, Dschuuli-ette, warum bist du Dschuuli-ette!« Sie sah sich schutzsuchend nach Ryszard um, doch schon stand eine Frau hinter dem Störenfried und verscheuchte ihn mit den Worten: »Nun geh weiter, Nate. Stör die Dame nicht. Sie hat auch hart gearbeitet

und hat das Recht, friedlich hier in meinem Saloon zu sitzen und ein Glas zu trinken, ohne von ihren Verehrern belästigt zu werden.«

Ihre Retterin blieb an ihrem Tisch stehen. Dick, in ein straffes Korsett gezwängt, mit Bändern geschmückt, ein wenig angetrunken, fünfundvierzig oder fünfzig, wie Maryna schätzte. »Ich wollte Ihnen nur sagen, welche Ehre es ist, Sie in meinem Saloon zu haben.« Sie lächelte, und Maryna sah, dass sie einmal sehr hübsch gewesen war. »Ich kann es einfach nicht fassen, dass Sie hier sitzen. Als wäre eine Königin gekommen. Eine Königin! Hier im Polka!«

»Die wir in Polen tanzen«, sagte Maryna fröhlich.

»Ehrlich?«, sagte die Frau. »Und ich hab gedacht, die ist hundert Prozent amerikanisch!«

[...]

Die Frau fing an zu weinen.

»Ist ja gut, Mrs. ... Mrs. ..., leider haben Sie mir nicht Ihren Namen gesagt«, sagte Maryna und reichte ihr ein Taschentuch.

»Minnie«, sagte die Frau. »Woher haben Sie gewusst, dass ich mal verheiratet war?«

»Das wusste ich natürlich nicht. Es war nur eine Vermutung.«

»Na, Sie haben ja recht. Ich bin verheiratet.« Sie betupfte sich die Augen. »Aber Sie wissen ja, wie das ist.« Unsicher kippelte sie auf ihrem Stuhl. »Man heiratet nicht den Mann, den man liebt.«

»Das tut mir leid zu hören«, sagte Maryna.

Die Frau gab einem der Kellner ein Zeichen, worauf der ihr einen Sazerac brachte. »Diese ausgefallenen Drinks aus San Francisco hab ich mir erst in meinen späteren Jahren angewöhnt. Als ich noch jung war, war mir ein Whiskey pur genug. Möchten Sie noch was? Mein Barman macht einen richtig guten Brandy Smash.«

»Nein, danke. Meine Freunde sind gleich wieder da, und dann muss ich gehen.«

»Ich hoffe, Sie finden mich nicht zu aufdringlich. Aber Sie sehen mir wie eine Frau aus, der ich mich anvertrauen kann. Sie sind Schauspielerin, Sie verstehen alles ...«

»Wohl kaum.«

»Ich möchte Ihnen erzählen, warum ich das gesagt habe, über die Ehe und so weiter, am Anfang ist es eine gute Geschichte, aber ich glaube nicht, dass Sie daraus ein Stück machen könnten, nicht mit dem Ende, das sie genommen hat.«

»Ich bin nicht auf der Suche nach einer anderen Rolle«, sagte Maryna freundlich. »Aber ich höre mir gern Ihre Geschichte an. Ich mag Geschichten.«

Und so begann Minnie.

»Es ist jetzt fünfundzwanzig Jahre her, nein, länger ... da hab ich in Kalifornien gelebt, in Cloudy Mountain. Ich weiß nicht, ob Sie davon schon gehört haben. Da gab's einen, der war hinter mir her, er war der Sheriff, aber auch ein großer Spieler, trotzdem auf seine Weise kein schlechter Kerl, das war mir klar, und als er sagte, er liebt mich, wusste ich, dass er's auch so meinte, dass er nicht nur versuchte, mir untern Rock zu fassen. Immerzu sagte er, heirate mich, Mädchen, heirate mich, so hat er mich immer genannt, Mädchen, und als ich ihn erinnerte, dass er in New Orleans eine Frau hatte, sagte er, das macht nichts, denn ich wär die Frau, die er wollte. Und vielleicht glauben Sie mir das nicht, wenn Sie mich jetzt so sehen, aber ich hab nicht schlecht ausgesehen, und ich hatte ein reines Herz, ich war ja noch ein junges Ding, obwohl ich da schon einen Saloon hatte, wo die ganzen Bergarbeiter hinkamen, das Polka, ich nenne alle meine Saloons Polka, und die meisten behandelten mich richtig mit Respekt, als wär ich ihre kleine Schwester, auch wenn manche das nicht taten und ich nicht viel daran ändern konnte, also, sie waren gute Gäste. Aber das hat mir an meiner Arbeit nicht gefallen, es machte mich traurig, aber

das hab ich mir nicht anmerken lassen, hab immer bloß gesungen und gelacht, und ich hab überlegt, ob es einen Ausweg aus diesem Leben gibt, aber es hat keinen gegeben. Und dann hab ich gedacht, der Sheriff ist kein schlechter Kerl, wenigstens liebt er mich, und hab's mir irgendwie überlegt, hab aber den Mund gehalten.

60 Und dann hab ich einen anderen kennengelernt, der hat's mir wirklich angetan, der war so romantisch, hat mir gesagt, ich hätt ein Gesicht wie ein Engel, ich mit meinem Saloon. Das Engelsgesicht aber hatte er, ich hab noch keinen gesehen, der so aussah. Sein Gesicht war ganz knochig, aber auch weich, man wollte ihm über die Wange streichen, und er hatte eine hohe Stirn, und manchmal sind ihm die Haare in die Augen gefallen, große dunkle Augen mit schönen Wimpern, die wurden ganz runzlig, wenn er gelächelt hat, ein langsames Lächeln war das, richtig langsam, dann war's, als würd er einen küssen mit seinem Lächeln. Allein schon wenn ich ihn ansah, ging es mir durch und durch, und ich hab weiche Knie gekriegt. Das Dumme war, er war ein Bandit, das war eben sein Leben, wahrscheinlich ist er da einfach so reingerutscht, und dann war als Bandit bekannt und wegen Mordes gesucht, als hat er gemeint, er muss damit weitermachen. Wenn er Bandit war, war er als Mexikaner verkleidet, hat sich Ramerrez genannt, weil jeder weiß, dass eine Menge Mexikaner Banditen sind. Aber wenn er sich nach Cloudy reingeschlichen hat, war er aufgetakelt wie einer von diesen geckenhaften Knirpsen aus Sacramento und benutzte seinen richtigen Namen, Dick Johnson. Und dann hat er mir erzählt, er wär dieser Ramerrez, hinter dem sie alle her waren, aber seit er mich kennt, wollte er nicht mehr Ramerrez sein, und er hat mir versprochen, sich zu bessern, und ich hab gewusst, er meint's ernst. Und auch ich hab mit ihm geredet, und ihm alle meine Geheimnisse erzählt, und er hat zugehört, das war so nett, so einen hatt ich noch nie erlebt, einen, mit dem man reden kann, einen, dem

man sein Herz ausschütten kann. Fast hab ich dabei vergessen, wer ich war! Und die ganze Zeit hat der Sheriff alles nach Ramerrez abgesucht, und keiner hat gewusst, dass Ramerrez in Wirklichkeit Dick war. Aber der Sheriff, Jack, wenn's um mich ging, war der nie um einen Trick verlegen. Hat gesehen, dass ich mich für diesen Burschen aus Sacramento interessierte, der ja Ramerrez war, was er nicht wusste. Interessierte! Ich war verrückt nach ihm! Und welche Frau, welche echte Frau, liebt nicht einen Banditen mehr als einen Sheriff, das wissen Sie doch, Sie sind eine Frau, und Sie sind eine Schauspielerin, also können Sie auch alle Frauen spielen, die Engel und die Sünderinnen ...

61 Und jetzt raten Sie mal, wen ich dann genommen hab. Den da drüben beim Tresor mit dem Schießisen im Gürtel, uns beiden gehört der Laden. Den Sheriff. Aber damit hat er dann Schluss gemacht, als er gesehen hat, dass mit Saloons mehr Geld zu machen ist, und zehn Jahre später, als sie die Comstock Lode [Erzlagerstätte in Virginia City, Nevada] fanden, sind wir hierhergekommen, weil man nicht besonders schlau sein musste, um zu wissen, dass man an durstigen Bergleuten, die von der Schicht kommen, viel Geld verdienen kann. Aber warum ich mich für ihn entschieden hab, das frag ich mich, wo ich doch Dick so sehr geliebt hab und meinen ganzen Mut zusammengenommen hab und mit ihm davon bin, den Kopf voller Träume. Wir mussten Kalifornien verlassen, was ich so geliebt hab, weil er überall wegen Mordes gesucht war, die hätten ihn aufgeknüpft, wenn sie ihn erwischt hätten, schließlich sind wir dann nach Nevada gekommen, was damals noch kein Staat war, nicht mal ein Territorium, als noch keiner wusste, was da unter diesem Berg lag, war das alles bloß ein Bezirk von Utah, und eine Zeitlang sind wir rumgezogen, ohne Geld, und der Hunger wurde immer größer. Und dann ist Dick wieder Ramerrez geworden, und ich hab es mit der Angst gekriegt bei dem Gedanken, was für ein Leben vor mir liegt,

immer verstecken und weglaufen und Angst haben, und da hab ich ihn verlassen und bin wieder zurück nach Kalifornien gekrochen, und Jack, der hat mir verziehen, und ich hab gesehen, dass er mich richtig liebt, weil er gewusst hat, dass ich ihn nicht richtig liebe, nicht so wie Dick, und trotzdem hat er mich geliebt, also musste ich ihn in einem besseren Licht sehen, aber das hieß nicht, dass ich ihn auch heiratete. Aber dann hab ich's doch getan. Erst hat uns dort in Cloudy der Friedensrichter getraut, ein echter war das, obwohl Jack noch immer eine Frau in New Orleans hatte, aber ich hab gedacht, machen wir's eben ganz seriös, und schließlich ist sie dann gestorben, ich bin also wirklich Mrs. Rance, schon seit langem. Und dann bin ich doch wieder in Nevada gelandet, fünfzehn Jahre ist das jetzt her. Und manchmal lieg ich nachts neben Jack wach, oben laufen die Ziegen auf den flachen Blechdächern rum, auch auf unserem Haus, und ihre Hufe lassen mich nicht schlafen, und dann muss ich denken, ich hätt bei Dick bleiben sollen, obwohl er wieder sein Banditenleben angefangen hat. Vielleicht hab ich zu wenig an mich gedacht. Oder vielleicht war ich einfach nicht mutig genug. Dick hat immer gesagt, das war so ein Gedicht, das er immer aufgesagt hat: ›Kein Stern ist je verloren, den wir einmal gesehn, / Was wir vielleicht gewesen, kann immer noch entstehn.‹ Das sag ich mir jetzt oft.« Sie nahm Marynas Hand und drückte sie fest. »Aber es stimmt nicht.«

»Maryna?«, sagte Ryszard.

Nachdem Maryna ihm mit einem Blick bedeutet hatte, dass es keine »Szene« gab, vor der er sie retten musste, stellte sie die beiden einander vor.

»Ist das Ihr Mann?«, fragte Minnie. »Ich hab Sie mit ihm aus dem Hotel kommen sehen.«

»Mein Bandit.«

»A-ha!«, sagte Minnie.



D
A
N
C
I
N
G



POLKA



POLKA



D
A
N
C
I
N
G





POLKA









Paradise



Goaded beyond endurance by Rance's taunting of the unconscious man, the Girl, fumbling in her bosom for her pistol, turned upon him in a sudden, cold fury:

"You better stop that laughin', Jack Rance, or I'll send you to finish it in some place where things ain't so funny."

Something in the Girl's altered tone so struck the Sheriff that he obeyed her. He said nothing, but on his lips were the words, "By Heaven, the Girl means it!" and his eyes showed a smouldering admiration.

"He doesn't hear you,—he's out of it. But me—me—I hear you—I ain't out of it," the Girl went on in compelling tones. "You're a gambler; he was, too; well, so am I." She crossed deliberately to the bureau, and laid her pistol away in the drawer, Rance meanwhile eyeing her with puzzled interest. Returning, she went on, incisively as a whip lash:

"I live on chance money, drink money, card money, saloon money. We're gamblers,—we're all gamblers!" She paused, an odd expression coming over her face,—an expression that baffled Rance's power to read. Presently she resumed: "Now, you asked me to-night if my answer was final,—well, here's your chance. I'll play you the game,—straight poker. It's two out o' three for me. Hatin' the sight o' you, it's the nearest chance you'll ever get for me."

"Do you mean—" began Rance, his hands resting on the table, his hawk-like glance burning into her very thoughts.

"Yes, with a wife in Noo Orleans all right," she interrupted him feverishly. "If you're lucky,—you'll git 'im an' me. But if you lose,—this man settin' between us is mine—mine to do with as I please, an' you shut up an' lose like a gentleman."

"You must be crazy about him!" The words seemed wrung from the Sheriff against his will.

"That's my business!" came like a knife-cut from the Girl.

"Do you know you're talkin' to the Sheriff?"

"I'm talkin' to Jack Rance, the gambler," she amended evenly.

David Belasco

from the novel THE GIRL OF THE GOLDEN WEST (1911)

SYNOPSIS

ACT ONE

82 A remote goldmining camp in California during the Gold Rush: the goldminers spend their evenings drinking and playing cards at the Polka Saloon. A nostalgic song performed by the wandering minstrel Jake Wallace puts everyone in a melancholic mood, especially Larkens, who is particularly homesick. The men collect money to enable him to return home. The Wells Fargo agent Ashby reports to Sheriff Jack Rance that there are Mexican bandits in the area with their notorious leader Ramerrez, whom he wants to put a stop to once and for all. In the meantime, a fight ensues: Sid is caught cheating; Sonora gets in a fight with the sheriff when he announces that he is willing to marry the owner of the Polka, Minnie, beloved by all, the only woman at the camp. The arrival of the resolute Minnie puts an end to the fight.

Minnie interrupts the drunkenness for a moment and gives the men a bible hour. A messenger arrives and brings Ashby the news that a prostitute named Nina Micheltoarena wanted to reveal Ramerrez's whereabouts. Now left alone with Minnie, Rance announces his intention to marry her. Minnie declines, mentioning the fact that Rance has a wife still alive and well in New Orleans: in addition, she was waiting for a true love like the one she saw between her parents at home.

The waiter Nick announces the arrival of a stranger who introduces himself to the dismissive sheriff as Johnson from Sacramento. Minnie and the new guest recognize one another immediately: they had seen one another a while ago on the way to Monterey and exchanged a few words there. Johnson ultimately asks Minnie to dance.

In the meantime, Ashby has arrested José Castro, a bandit loitering outside the saloon, and takes him to questioning with Rance. Castro says he knows where Ramerrez is hiding and wants to lead the men there. In an unobserved moment, Castro whispers to Johnson that everything is ready for an attack and that the gang is only waiting for Johnson's start signal. Ashby, Rance, and the men set off with Castro.

83 Minnie is left alone with Johnson and shows him the gold gained from the men's hard labor, which she keeps for them in safety. Johnson is impressed by her intrepidity. He promises to visit her later that evening at her cabin on the mountain. Minnie is left behind, deeply moved.

ACT TWO

Minnie hectically prepares for Johnson's visit. He finally appears and carefully listens to her descriptions of her simple life on the mountain and in the camp. After Minnie sends off her servant Wowkle, she and Johnson are quickly lying passionately in one another's arms. Shots from a distance frighten Johnson, but in light of a snowstorm that makes a descent impossible, Minnie convinces him to spend the night with her.

Rance, Ashby, Nick and Sonora arrive, forcing Johnson to hide. They warn Minnie, for Nina Micheltoarena has revealed Johnson's true identity: he is Ramerrez. Minnie convinces the men that she can take care of herself. After they have left, Johnson tries to explain by saying he was reluctantly forced to take over leadership of the bandit gang from his father. Minnie makes her disgust clear to him and throws him out. A shot falls, Johnson collapses wounded in front of the door. Minnie hides him in the attic. Rance returns and searches the cabin for Johnson in a jealous rage.

A drop of blood from the attic betrays the presence of the bandit. To save him, Minnie proposes a round of poker, with Johnson and herself as the prize. The passionate poker player Rance agrees. When she is about to lose, she saves herself by cheating. Rance accepts his loss and Johnson now belongs to her.

84

ACT THREE

A few days later, Ashby and the goldminers are on the prowl to face Johnson when he tries to flee. Rance has kept his promise and has revealed nothing. He and Nick wonder what draws Minnie to Johnson. Calls from a distance announce that Johnson has been discovered. A wild chase ensues. Finally, the men corner Johnson. Ashby hands him over to the sheriff for punishment. The goldminers want to see him hang, and Nick goes off to get Minnie. During all of this, Johnson only requests that Minnie never be informed of the true nature of his death.

At the very last moment, Minnie blocks the execution. She appeals to the men's empathy and reminds them of everything she has done for them. Gradually, she convinces the goldminers and they release Johnson. Minnie and Johnson leave California. The goldminers remain behind, broken men.

THE MINER'S TEN COMMANDMENTS

Thou shalt have no other claim than one.

Thou shalt not make unto thyself any false claim, nor any likeness to a mean man, by jumping one.

Thou shalt not go prospecting before thy claim gives out. Neither shalt thou take thy money, nor thy gold dust, nor thy good name, to the gaming table in vain; for monte, twenty-one, roulette, faro, lansquenet, and poker will prove to thee that the more thou puttest down the less thou shalt take up; and when thou thinkest of thy wife and children, thou shalt not hold thyself guiltless—but insane.

Thou shalt not remember what thy friends do at home on the Sabbath day, lest the remembrance may not compare favorably with what thou doest here.

Thou shalt not think more of all thy gold, and how thou canst make it fastest, than how thou wilt enjoy it, after thou hast ridden rough-shod over thy good old parents' precepts and examples ...

Thou shalt not grow discouraged, nor think of going home before thou hast made thy "pile."

James E. Hutchings

CLICHÉS AND EXPECTATIONS ABOUT THE WILD WEST

TEXT BY Benjamin Wäntig

“Renew oneself or die? ...
As long as I find the right material, I
have sworn to try better and better
along the path that I have chosen and
not to remain behind.”

Giacomo Puccini

in a letter to Carlo Clausetti, 1911

In the face of the immense popularity of his three operas “*La Bohème*,” “*Tosca*,” and—despite initial difficulties—“*Madama Butterfly*” or the late “*Turandot*,” it might be surprising that other operas from Puccini’s mature phase were much less successful: for example “*Il trittico*” of three heterogeneous brief operas, “*La rondine*,” Puccini’s excursion to the realm of operetta, and the wild-west opera “*La fanciulla del West*,” or “*The Girl of the Golden West*.” In the run up to the premiere, Puccini considered the latter the

best opera that he had composed to date and foresaw a success similar to that enjoyed by “*La Bohème*.” Why was he so utterly mistaken?

The premiere of “*La fanciulla del West*” was Puccini’s first outside of Italy: the opera was performed for the very first time at New York’s Metropolitan Opera on December 10, 1910. This was actually the first-ever world premiere of an opera to be held in the history of that opera house, founded in 1880, and, on top of that, it was a work by probably the most well-known opera composer. With this premiere, the New York opera house hoped to demonstrate to other European opera institutions unmistakably that the Met had now finally arrived in the first league of the opera world.

Arturo Toscanini, who had already conducted the premiere performance of “*La Bohème*” in Turin in 1896 and was now conducting his second Puccini premiere, had served as the Met’s musical director since 1908 while Giulio Gatti-Casazza served as artistic director, both having transferred from the Scala across the Atlantic and now determined the fate of the opera house. They were responsible with satisfying both the Italian and the German fractions—among others—in the New York audience. Parallel to Toscanini, Gustav Mahler also came to the opera house, even if that commitment was not long lasting; the counterpart to the Puccini premiere was a premiere of the revised version of Humperdinck’s “*Königskinder*” that same season. Toscanini and Gatti-Casazza ultimately triumphed in both fields of the repertoire.

The premiere of “*La fanciulla*” was just as much a success: the musical highlight of the year was accompanied by a huge hype in the press—Puccini was already besieged by journalists upon his arrival at New York Harbor. The top-notch cast certainly contributed to the splendor of the premiere, with Emmy Destinn as Minnie, Enrico Caruso as

Johnson, and Pasquale Amato as Rance—not to mention the several horses that made the final bandit chase a thrilling visual spectacle on stage.

Over the long term, nevertheless, the critics, despite their initially being swept up in the hype, were rather divided in their reception of the new work. The critic in the “New York Times,” otherwise favorable of Puccini, wrote as follows: “There seem to be few who heard ‘La fanciulla del West’ who think that Mr. Puccini succeeded in injecting into it any ‘American local color.’ He did succeed in getting into ‘Madama Butterfly’ what at least impresses the Occidental as Japanese local color, and in doing it, by the use of Japanese melodies and Japanese instruments, not only skillfully, but also artistically. It may be true, as we have been told, that the Japan of ‘Madama Butterfly’ is a wholly imaginary country, as unreal as the Japan of Gilbert and Sullivan’s ‘Mikado;’ but the music at least gives an impression and envelops the stage with an atmosphere. Such an impression and such an atmosphere are lacking in ‘La fanciulla del West.’”

The accusation that Puccini had not successfully rendered the piece American enough to generate a Wild West feeling is quite odd considering that the opera was actually based on the popular play “The Girl of the Golden West” by the American dramatist David Belasco, who was also responsible for the staging at the “La fanciulla” premiere (and who also wrote the play on which “Madama Butterfly” was based). In 1905, the play premiered at Belasco’s own theaters in Pittsburgh and New York with Blanche Bates in the title role and turned out to be a box-office hit, the result not only of a realistic study of the language of the Wild West, but especially Belasco’s obsessive attention to detail, a characteristic of all his productions. He created opulent, almost cinematic scenes that used spectacular special effects. The snow storm in the second act, for exam-

ple, was illustrated by thirty-two stage hands making a ruckus backstage.

At least as far as the subject was concerned, Puccini had turned to an author who guaranteed authenticity not merely as an American, but even as someone born in California during the Gold Rush. But not only that: as in “Madama Butterfly,” Puccini did actually use original sound material to provide local color. The basis for Jake Wallace’s nostalgic song just after the start of the opera was a song, or rather a sun dance, taken from the indigenous Zuñi (not from California, but New Mexico). In addition, Northern and Latin American dances pervade the score, which features ragtime and cakewalk rhythms rich in syncopation (perhaps inspired by Debussy’s piano piece “Golliwogg’s Cakewalk”) and the bolero.

So the debate over “La fanciulla,” which complained not least about the collision of an American setting and Italian singing, was not entirely free of nationalism. While Puccini, who opposed the trends toward rising fascism in his home country of Italy, was repeatedly accused over the course of his career of being an internationalist purveyor of quasi-cosmopolitan watered-down music, here the opposite was the case: he was not American enough when it came to the music. Indeed, as the “New York Times” correctly points out: unlike “Madama Butterfly,” “La fanciulla” premiered in the country where the plot is set, albeit on the East Coast, where, sixty years after the outbreak of the Gold Rush on the other side of the continent, the history would be just as easily romanticized by a native as by a composer from distant Europe. On top of all of this, in the wake of Dvořák’s stay in America Puccini found himself embroiled in a growing controversy about the independence of the American arts. The implicit expectation to compose both an Italian and an American national opera was something he was unable to do justice to.

But what the critics really missed in the opera was what Puccini was best-known for: heartbreaking arias with beautiful melodies. Except for “Ch’ella mi creda,” Dick Johnson’s aria almost reminiscent of old opera, there are no other arias in “La fanciulla,” the opera is dominated by a declamatory style with brief lyric episodes. In addition, the opera was notably influenced by progressive scores like Debussy’s “Pelléas et Mélisande” and Strauss’ “Salome.” The New York audience, which was rather conservative in musical questions, offered the worst possible conditions for appreciating Puccini’s wish to develop the style of his successful trio of operas further in the direction of moderate modernism.

Puccini had seen Belasco’s play himself when he spent January and February 1907 in New York to monitor rehearsals for his “Manon Lescaut” and “Madama Butterfly.” After completing “Madama Butterfly” in 1904, he spent an unusually long time in search of a new subject. He considered several, some actually for quite some time (an opera about Marie Antoinette and one based on Pierre Louÿs’ novel “La Femme et le Pantin,” which was later set to music as “Conchita” by Riccardo Zandonai). One thing that contributed to Puccini’s indecisiveness was that his favored team of librettists, which had required all their nerves while writing the libretti for the successful three operas in light of the constant suggestions that came from the composer, was no longer available. Giuseppe Giacosa, who was primarily responsible for the dramaturgical structure of the libretti, died in 1906. A continued collaboration with Luigi Illica, who had taken care of the language details, was impossible because of a fall out between the composer and the librettist. His publisher Giulio Ricordi instead suggested for the “La fanciulla” project the librettist Carlo Zangarini, who due to his American mother seemed to have just the right linguistic prerequisites. But Puccini seemed very unsatis-

fied with his work, which is why the poet and journalist Guelfo Civinini came onto the project. Puccini also described Civinini as a “disastro.” Ultimately, Zangarini returned and was able to provide a version that satisfied the composer.

Puccini and his librettists took the first two acts of the Belasco play without major changes (only the school scene/Bible study was moved to the first act). But Puccini did not like the last two acts: Johnson’s arrest and pardon, which in Belasco’s version take place in the Polka Saloon, and the brief final act, which shows Minnie and Johnson on the prairie travelling towards a new beginning. Instead, he was looking for a spectacular setting for the final act: the idea of hunting Johnson down in the wilderness was his idea.

Nature, which is present throughout the play in the stage directions—even in the interior scenes it was always to be visible through a window—almost plays the main role in the play: the magnificent Sierra Nevada, which was already protected by National Park status and anchored in the American collective memory. But here it does not represent a pure idyll, but stands for the discrepancy between the society living there, dominated by a greed for gold, the violence, criminality, and lynch mob justice, and the beauty of nature. While “La fanciulla” is the only Puccini opera (except for “La rondine”) that does without deaths, the conclusion can hardly be called a happy end. For with their departure from California, Minnie and Johnson, who had both been born there, ultimately share the fate of the other gold miners from all parts of the country and the world: the feeling of being unrooted, life in hostile unfamiliar terrain far from the homeland under miserable conditions, disappointed expectations of wealth and a better life. It was no accident that the end of the opera bridges back to its start: it closes with the theme of Jake Wallace’s song, which at the start

captures the wistfulness and homesickness of the miners in sound. At the same time, this exposition of the goldminers' penchant for uninhibited sentimentality contradicts all clichés about the gold miners as tough guys—despite all that, just a few moments later they are ready to hang a fellow miner for cheating at cards. There are two sides to these figures, as the score makes clear.

92 This is embodied most clearly by Johnson/Ramerrez: already simply due to his pseudonym and his real name, he is schizophrenically torn between an existence as a gentleman and a bandit, between culture/education and violence, between water and whiskey, between belonging to the Americans (through his mother) and to the Spanish-Mexican Californios (through his father). In the opera, his prior family history, which was explored extensively in the novelized version of his play (and more understandably), is dealt short shrift in the opera: having learned of the gang of bandits at his father's deathbed, he "inherits" its leadership to avenge the fate of his family. He is someone driven by circumstances from which he cannot escape on his own.

Minnie behaves in a similarly contradictory way, although a "fanciulla" or "girl," the role is among Puccini's most dramatic soprano solo parts together with Tosca and Turandot. She oscillates between a shy virgin, a resolute gun-swinging bar owner, and a Mary-like saint who recognizes Johnson's need for redemption, an aspect that comes much more to the forefront in the opera than in the play. Sheriff Rance, too, seemingly pale in comparison to other Puccini baritone figures like Scarpia, is far more than merely the bad guy. His faithfulness to his promise to Minnie to respect the result of the poker game over Johnson at the end of Act Two means that he does not release his rival to Ashby and the goldminers for a whole week. At first glance, these contradictions might be considered weaknesses in the way the characters are presented. But the avoidance of overly

clear attributions, the clear definition of good and evil that blurs in the lawlessness of the Californian wilderness, makes them into complex figures.

But more than in the dramaturgy of the plot structure or the rather conventional three-way constellation of the main figures, Puccini—as seen in the quotation I began with—developed his style further in musical terms. In terms of harmony, "La fanciulla" anticipates the harshness of the later "Turandot." Over extended sequences, a clear sense of tonality dissolves entirely, as in the aftermath of the massive whole-tone chords at the beginning of the opera or in Minnie's theme with its unresolved suspended ninths and sevenths. Puccini also uses inventive combinations of timbre, coupling individual woodwinds with solo strings or "special instruments" like the celesta: this is favored by the opera's being scored for the largest orchestra of all Puccini's operas. In general, the orchestra acts largely divorced from the vocal lines, and is much more independent than in his previous operas: the melodies and notable depictions of nature, rich in timber, are primarily reserved for the orchestra.

93 And yet, despite all these achievements "La fanciulla del West" was unable to join Puccini's earlier successes even after the subsequent premieres in Europe. But the piece met with approval from an unexpected source: Anton Webern, otherwise not exactly a lover of Italian opera in general and Puccini in particular, wrote to Arnold Schönberg after attending a performance of "La fanciulla" in Vienna in 1918: "A score with a thoroughly original sound. Splendid. Every measure a surprise. Very special sounds. No trace of kitsch! And I have the impression first hand. I have to say, I like it a lot. And what does that mean? Am I entirely mistaken? I would so much like to study the score together with you. Or has the opera bewitched me entirely?"

Every night previous to the one just passed they had encamped in the great forests; but now they looked upon a vast expanse of level plain which to the north and east, stretched trackless and unbroken by mountain or ravine to an infinitude—the boundless prairies soon to be mellowed and turned to a golden brown by the shafts of a burning sun already just below the edge of an horizon aglow with opaline tints.

The Girl had ever been a lover of nature. All her life the mystery and silences of the high mountains had appealed to her soul; but never until now had she realised the marvellous beauty and glory of the great plains. And yet, though her eyes shone with the wonder of it all, there was an unmistakably sad and reminiscent note in the voice that presently murmured: “Another day.”

After a while, and as if under the spell of some unseen power, she slowly turned and faced the west where she gazed long and earnestly at the panorama of the snow-capped peaks, rising range after range, all tipped with dazzling light.

“Oh, Dick, look back!” she cried in distress. “The foothills are growin’ fainter.” She paused, but suddenly with a far-off look in her eyes she went on: “Every dawn—every dawn they’ll be farther away. Some night when I’m goin’ to sleep I’ll turn an’ they won’t be there—red an’ shinin’.” Again she paused as if almost overwhelmed with emotion, saying at length with a deep sigh: “Oh, that was indeed the promised land!”

Johnson was greatly moved. It was some time before he found his voice. At length he chided her softly: “We must always look ahead, Girl—not backwards. The promised land is always ahead.”

David Belasco

from the novel THE GIRL OF THE GOLDEN WEST (1911)

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG	Antonio Pappano
INSZENIERUNG	Lydia Steier
BÜHNENBILD, KOSTÜME	David Zinn
LICHT	Olaf Freese
VIDEO	Momme Hinrichs
STUNT-KOORDINATOR	Ran Arthur Braun
EINSTUDIERTUNG CHOR	Martin Wright
DRAMATURGIE	Benjamin Wäntig

95

PREMIERENBESETZUNG

MINNIE	Anja Kampe
DICK JOHNSON	Marcelo Álvarez
JACK RANCE	Michael Volle
NICK	Stephan Rügamer
SONORA	Lukasz Goliński
ASHBY	Jan Martinik
JAKE WALLACE	Grigory Shkarupa
TRIN	Siyabonga Maqungo
SID	Jaka Mihelač
BELLO	Adam Kutny
HARRY	Florian Hoffmann
JOE	Andrés Moreno García
HAPPY	Viktor Rud
LARKENS	David Oštrek
BILLY JACKRABBIT	Žilvinas Miškinis
WOWKLE	Natalia Skrycka
JOSÉ CASTRO	Frederic Jost
EIN POSTILLON	Spencer Britten

HERREN DES STAATSOPERNCHORES

STAATSKAPELLE BERLIN

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

96

REDAKTION Benjamin Wöntig /

Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Das Interview mit Lydia Steier, der Text von Benjamin Wöntig sowie die Texttafel und das Glossar sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Die Übersetzungen ins Englische stammen von Brian Currid. Die übrigen Texte und Zitate sind entnommen aus: David Belasco: *The Girl of the Golden West*, novelized from the play, New York 1911, Übersetzung der deutschen Passagen von Benjamin Wöntig. Stefan Zweig: *Sternstunden der Menschheit. Vierzehn historische Miniaturen*, Frankfurt am Main 2010. Manfred Berg, *Lynchjustiz in den USA*, Hamburg 2014. S. 47–50 und 85 zit. nach: Dale L. Walker: *Eldorado. The California Gold Rush*, New York 2003. Susan Sontag: *In Amerika*, übers. v. Eike Schönfeld, Frankfurt a. M. 2005.

BILDNACHWEISE S. 2: Lydia Steier. commons.wikimedia.org: S. 41 (Stage Publishing Company Inc./Byron Company), 48 (UC Berkeley Bancroft Library), 52 (Library of Congress), 55 (Sharon Gulliford), 56 (Vivaverdi); flickr.com: S. 15 (Simone Anne), S. 51 (Graeme Morgan). Fotos von den Hauptproben am 2., 8. und 10. Juni 2021 von Martin Sigmund.

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

REDAKTIONSSCHLUSS 11. Juni 2021

GESTALTUNG Herburg Weiland, München



WILCO The
Foundation.

Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**