

WIENER
STAATSOPER



GIACOMO PUCCINI

TURANDOT

INHALT

- s. 4
DIE HANDLUNG
- s. 6
ÜBER DIESES PROGRAMMBUCH
- s. 10
PUCCINI SCHAUT IN DEN SPIEGEL
MARCO ARMILIATO
- s. 17
EINE PARABEL ÜBER DIE LIEBE
CLAUS GUTH IM GESPRÄCH
MIT KONRAD KUHN
- s. 26
**TURANDOT UND DAS RÄTSEL
DER VERWANDLUNG**
VERA KING
- s. 36
VOR DEM GESETZ
FRANZ KAFKA
- s. 39
**EINE TURANDOT
AUS MODERNEM GEIST**
RICHARD ERKENS
- s. 48
**DIE RÄTSEL DES MUSIKALISCHEN
EXOTISMUS IN PUCCINIS *TURANDOT***
W. ANTHONY SHEPPARD
- s. 56
FREUDS TÜR
PETER MAYR
- s. 62
**RINGEN UM
GLAUBWÜRDIGKEIT**
KONRAD KUHN
- s. 72
ER LÖST
ANA MARWAN
- s. 78
CALAFS LEKTÜREN
NIKOLAUS STENITZER
- s. 84
DIE PRÜFUNG
FRANZ KAFKA
- s. 88
**AUCH DAS FINANZ-
MINISTERIUM SPIELTE MIT**
OLIVER LÁNG
- s. 92
IMPRESSUM

»UNA TURANDOT
ATTRAVERSO
IL CERVELLO
MODERNO, IL TUO,
D'ADAMI E MIO.«

»*EINE TURANDOT
AUS MODERNEM GEIST,
AUS DEINEM,
AUS ADAMIS
UND MEINEM.*«

GIACOMO PUCCINI an RENATO SIMONI, 18. März 1920

GIACOMO PUCCINI

TURANDOT

DRAMMA LIRICO in drei Akten
und fünf Bildern

Text GIUSEPPE ADAMI
und RENATO SIMONI

ORCHESTERBESETZUNG 3 Flöten (3. auch Piccolo)
2 Oboen / Englischhorn
2 Klarinetten / Bassklarinette
2 Fagotte / Kontrafagott
4 Hörner / 3 Trompeten
3 Posaunen / Bassposaune
Pauken / Schlagwerk
(große Trommel / kleine Trommel / Triangel /
Becken / Tamtam / chinesisches Gongspiel / Glockenspiel /
Xylophon / Bassxylophon / Röhrenglocken)
Celesta / 2 Harfen
Orgel / Streicher

BÜHNENMUSIK 2 Altsaxophone
6 Trompeten / 3 Posaunen
Cimbasso / Schlagwerk
(2 Holztrommeln / Tamtam)

AUTOGRAPH Archivio Storico Ricordi, Mailand
URAUFFÜHRUNG 25. APRIL 1926
Teatro alla Scala, Mailand (unvollendete Version)

WIENER ERSTAUFFÜHRUNG 14. OKTOBER 1926
Wiener Staatsoper

SPIELDAUER 2 H 45 MIN **INKL. 1 PAUSE**





DIE HANDLUNG

1. AKT

Der Mandarin verkündet das Gesetz: Die Prinzessin Turandot wird Gemahlin desjenigen Prinzen, der drei Rätsel lösen kann, die sie ihm stellt. Gelingt es ihm nicht, wird er hingerichtet. Gerade hat der Prinz von Persien sein Glück versucht und ist gescheitert. Die Menge schreit nach dem Henker. Vor diesem Hintergrund trifft Calaf auf seinen Vater Timur, den entthronten König der Tataren. Der totgeglaubte Timur wurde nach seinem Sturz von der Sklavin Liù in Sicherheit gebracht, die sich seitdem um ihn kümmert. Als Calaf nach den Gründen für dieses Opfer fragt, erklärt Liù, dass Calaf ihr im Palast einmal zugelächelt habe. Der Prinz von Persien wird zur Hinrichtung geführt. Bei seinem Anblick bittet die zuvor blutrünstige Menge um Gnade für ihn. Auch Calaf stimmt in diese Rufe ein. Als er aber Turandot erblickt, verliebt er sich augenblicklich in sie und will sich nun selbst ihren Rätseln stellen. Die Minister Ping, Pang und Pong versuchen, ihn von seinem Vorhaben abzubringen. Liù und Timur flehen ihn an, sich zu besinnen. Doch Calaf hat sich entschieden, er wird die Herausforderung annehmen.

2. AKT

Ping, Pang und Pong rasonieren über die vielen Prinzen, die bereits bei dem Versuch, Turandot zu gewinnen, ihr Leben gelassen haben, und träumen von ihrem eigenen, privaten Glück. Die Prüfung beginnt. Altoum, Kaiser von China und Turandots Vater, ist des Schlachtens müde. Er fordert Calaf auf, aufzugeben und fortzugehen. Calaf beharrt auf der Prüfung. Erneut verkündet der Mandarin das Gesetz. Turandot erklärt den Hintergrund: Vor Tausenden von Jahren sei ihre Ahnin Lo-u-ling von einem Mann verschleppt, vergewaltigt und getötet worden. Nun rächt sie sich an den Prinzen, die sich um sie bewerben. Niemand werde sie je besitzen. Calaf fordert sie auf, die Rätsel zu stellen. Zu Turandots Entsetzen findet er dreimal die richtige Antwort. Die Prinzessin fleht ihren Vater an, sie dem fremden Prinzen nicht auszuliefern, doch er lehnt ab: Heilig sei der Eid, den er geschworen hat. Als

Vorherige Seiten:
JONAS KAUFMANN
als CALAF
ASMIK GRIGORIAN
als TURANDOT
TANZENSEMBLE

DIE HANDLUNG

Turandot Calaf aber fragt, ob er sie mit Gewalt zu seiner Frau machen wolle, verneint er; er will von ihr geliebt werden. Er bietet einen Ausweg an: Wenn es ihr gelingt, vor Tagesanbruch seinen Namen herauszufinden, werde er sich in sein Schicksal fügen.

3. AKT

Die ganze Stadt ist fieberhaft bemüht, Calafs Namen herauszufinden. Turandot hat Hinrichtungen angekündigt, sollte es nicht gelingen. Ping, Pang und Pong versuchen, Calaf zu bestechen, dann appellieren sie an sein Mitleid; alles vergebens. Als die Menge schon Gewalt anzuwenden bereit ist, zerren die Häscher Timur und Liù herbei. Calaf leugnet sofort jede Verbindung, doch die Minister wissen, dass die beiden Calaf kennen und seinen Namen nennen können. Turandot setzt alles daran, Timur zum Sprechen zu bringen. Um ihn zu schützen, erklärt Liù, sie allein kenne den Namen des Prinzen – doch sie weigert sich selbst unter der Androhung von Folter, ihn preiszugeben. Als Turandot nach der Wurzel ihrer Stärke fragt, antwortet sie, es sei die Liebe. Sie prophezeit Turandot, auch sie werde lieben, und nimmt sich dann selbst das Leben. In der allgemeinen Betroffenheit bleiben Calaf und Turandot allein zurück. Weiterhin will sie sich Calaf nicht unterwerfen. Der Kuss, den er ihr raubt, ändert die Situation. Sie weint ihre ersten Tränen und gesteht, dass sie ihn gefürchtet, aber auch geliebt habe. Damit solle er sich zufriedengeben und mit seinem Geheimnis fortgehen. Er hingegen legt sein Leben in ihre Hände, indem er ihr freiwillig seinen Namen verrät: Calaf, Sohn des Timur. Bei der folgenden, alles entscheidenden Zeremonie erklärt Turandot ihrem Vater, dem Kaiser, nun den Namen des Fremden zu kennen; er sei »Liebe«.

ÜBER DIESES PROGRAMM- BUCH

Eine Turandot »aus modernem Geiste« sollte entstehen, schrieb Giacomo Puccini 1920 an Renato Simoni. Oder auch: eine Turandot, die »durch das moderne Gehirn hindurchgegangen« wäre, genauer durch die Gehirne Simonis, Giuseppe Adamis, des zweiten Librettisten, und Puccinis selbst. Renato Simoni war auch derjenige gewesen, der Puccini Carlo Gozzis »Fiaba teatrale« *Turandot* als Stoff für die Oper ans Herz gelegt hatte, die seine letzte werden und unvollendet bleiben sollte. Gozzi hatte der Geschichte, deren älteste verschriftlichte Wurzeln sich in persischen Erzählungen bis in das späte 12. Jahrhundert zurückverfolgen lassen, mit seiner Neudichtung im Stil der *Commedia dell'arte* zu großer Popularität verholfen. Für den Komponisten erscheint der Märchenstoff um die scheinbar kaltblütig Hinrichtungen befehlende Rätselprinzessin als eine ungewöhnliche Wahl; seit *Le Villi* (1835) hatten seine sämtlichen Opern in realistischen, teils zeitgenössischen Szenarien gespielt, meist mit genauen Angaben der Zeit und der Handlung. Aber auch diese in der »Märchenzeit« verortete

Geschichte sollte nun also im Zeichen der Moderne stehen. Die Einlösung dieses Anspruchs kann für *Turandot* in unterschiedlicher Weise festgestellt werden, wie viele der Beiträge in diesem Programmbuch zeigen.

Eine der Besonderheiten in Puccinis *Turandot* ist die Begründung, die die Prinzessin für das Rätselzeremoniell gibt, das bisher sämtliche Bewerber den Kopf gekostet hat: Sie rächt sich damit an der Gewalt, die ihrer Vorfahrin Lo-u-ling »vor tausenden von Jahren« angetan wurde. Für den Regisseur Claus Guth ist eindeutig, dass Turandot mit dieser Geschichte tatsächlich eigenes Erleben beschreibt, wodurch er die Perspektive auf die scheinbar kaltblütige Prinzessin radikal ändert: »Entscheidend ist: Wir sehen einen verstörten, verletzten Menschen«, so Guth im Gespräch mit dem Dramaturgen Konrad Kuhn (S. 17). Verletzung und Verstörung, die sich in einer »namenlosen Angst« manifestieren, wie Vera King ausführt. Die Professorin für Soziologie und psychoanalytische Sozialpsychologie und Leiterin des Frankfurter Sigmund-Freud-Instituts

weist in ihrem Beitrag (ab S. 26) auch auf die Schwierigkeiten hin, aus einer »Begegnung in hochgerüsteter Form«, wie sie Calaf und Turandot erleben, zu der Möglichkeit zu finden, »je an ihre ›Seele zu reichen«, ohne sich zerstört und bedroht zu sehen«.

Die Komposition dieses Zueinanderfindens konnte Giacomo Puccini nicht mehr beenden. Die Ereignisse um die und in Folge der Komposition des *Turandot*-Schlusses unter Verwendung von Puccinis Originalskizzen durch Franco Alfano sind so aufregend wie erhellend – Konrad Kuhn stellt sie in seinem Beitrag dar (ab S. 62) und argumentiert, warum die ursprüngliche Fassung von Alfanos Komposition der komplexen Psychologie Turandots von allen Schlussversionen am besten Rechnung trägt.

Die Schlüssigkeit dieser Fassung betont auch Marco Armiliato in seinem Beitrag ab S. 10. Der Dirigent beschreibt auch die besonderen Herausforderungen für die Sängerinnen und Sänger: Turandot sei etwa innerhalb des Puccini-Kosmos mit Tosca verwandt, reiche aber vokal weiter »ins Extreme« – gerade darum sei es wichtig, diese Partie auch in den hohen Registern sängerisch zu interpretieren – und nicht zu »schreien«. Während Armiliato darauf hinweist, dass Puccini in Werken wie *La fanciulla del West* »moderner« instrumentierte als in *Turandot*, bemerkt der Musikwissenschaftler Richard Erkens (ab S. 39), der auch die Geschichte des Stoffes nachvollzieht, sehr zeitgemäße Züge in der speziellen Interpretation der Turandot-Erzählung durch Puccini und seine Librettisten. Modernität im Sinne der musikalischen Moderne zählt zu den Themen von W. Anthony

Sheppards Beitrag. Der amerikanische Musikwissenschaftler hat wichtige Forschungsarbeiten zur Frage nach dem Anspruch einer »authentischen« Wiedergabe chinesischer Musik in *Turandot* vorgelegt. In seinem Beitrag erläutert er die verschiedenen Quellen dieser Klänge und stellt zur Disposition, dass es sich bei der Hörerfahrung der »Fremdheit« gerade des Publikums der ersten *Turandot*-Aufführungen auch um die Fremdheit bei der Begegnung mit der Modernität in den Klangwelten handeln können (ab S. 48).

Ana Marwan begibt sich in ihrem Beitrag (ab S. 72) philosophierend auf die Spur von Turandots drittem Rätsel: Die Schriftstellerin betont die Merkwürdigkeit dieses Rätsels, durch dessen nie zuvor ausgesprochene Antwort sich die Prinzessin erst ihrer Macht bewusst wird und schließlich für sich und Calaf einen Ausweg finden kann. Dieser Ausweg ist auch Thema des Beitrags von Nikolaus Stenitzer (S. 78). In diesem Fall führt er über Franz Kafka. Der Einfluss, den einige Werke Kafkas auf Claus Guths Überlegungen zur *Turandot*-Inszenierung hatten, drückt sich in diesem Programmbuch im Abdruck von zwei kurzen Erzählungen Kafkas aus (S. 36, S. 84). Ein weiterer Einfluss ist Thema der Bildstrecke von Peter Mayr (S. 56-61): Die Tür zu Sigmund Freuds Behandlungsräumen in der Berggasse 19, die in transformierter Form Eingang in das Bühnenbild von Etienne Pluss gefunden hat, wird darin fotografisch untersucht. Oliver Láng begibt sich schließlich auf Spurensuche im Wien des Jahres 1926, als die Staatsoper ein halbes Jahr nach der Uraufführung in Mailand eine prachtvolle *Turandot* zur Aufführung brachte (ab S. 88).





PUCCINI SCHAUT IN DEN SPIEGEL

Turandot ist eine Wegscheide. Es handelt sich nicht nur um die letzte Oper Puccinis, mit diesem Werk endete ein großes Kapitel der italienischen Oper an sich: Es begann ein neues Zeitalter, Oper als Form und Gattung wurde von vielen fortan anders gedacht. Mit *Turandot* widmete sich Puccini noch einmal mit leidenschaftlicher Hingabe den zentralen Themen seines Lebens, darunter die Auseinandersetzung mit dem Wesen und den Fragen der Liebe. Ein grandioses, charismatisches Werk, und besonders auch eines, das große Gegensätze zeigt. In den imposanten Chorstellen, mit beeindruckender Orchesterbreite, sehr laut und hochgesteigert, erleben wir das Monumentale: wenn etwa ganz am Ende des zweiten Aktes der Chor dem Kaiser huldigt, setzt Puccini sogar die Orgel ein, um noch mehr Effekt zu erzeugen. Auf der anderen Seite zeichnet er feine und intime Momente wie zum Beispiel im ersten Akt, wenn Liù («Signora, ascolta!») Calaf ihre Liebe gesteht. Interessant ist, dass Puccini mit *Turandot* aber letztlich einen Rückschritt macht, denn analysiert man die Orchesterbehandlung, so wird ersichtlich, um wie viel stärker *Turandot* in diesem Aspekt der mehr als 30 Jahre zuvor uraufgeführten *Manon Lescaut* ähnelt als seinen späteren Opern. Ja, ganz allgemein sind Werke wie *La rondine* (uraufgeführt 1917) und *Turandot* weniger modern als etwa die Jahre früher zur Uraufführung gebrachte *La fanciulla del West*.

Wie in seinen anderen Werken verzichtet Puccini auch in *Turandot* auf eine Ouvertüre oder ein Vorspiel und steigt mit wenigen Takten direkt in die Handlung ein. Dabei versteht er es – und das war bei *Tosca*, *La bohème* oder *Fanciulla del West* nicht anders –, gleich eine Atmosphäre zu erzeugen, die den Zuhörerinnen und Zuhö-

Vorherige Seiten:

ASMIK GRIGORIAN

als TURANDOT

JONAS KAUFMANN

als CALAF

TANZENSEMBLE

rern unmittelbar die aktuelle Opernsituation vermittelt. Man hört einige Sekunden und weiß genau, wo man sich befindet – Puccini will keine Zeit verlieren! Wenn wir nun die drei zentralen Rollen betrachten, also die Titelfigur, Calaf und Liù, sticht zunächst ins Auge, dass es auch hier Parallelen zu anderen Puccini-Opern gibt – und zwar sowohl stimmlich als auch in der Figurenzeichnung. Die Titelfigur könnte man in ihrer charakterlichen Bestimmtheit mit Tosca vergleichen, und auch vokal sind die beiden verwandt, wenn auch Turandot stärker ins Extreme reicht. Calaf wiederum befindet sich in der Nähe von Caradossi, die beiden zentralen Arien »E lucevan le stelle« (*Tosca*) und »Nessun dorma« (*Turandot*) weisen vokal in eine Richtung; Liù wiederum findet ihre Entsprechung in der Rolle der Mimì in *La bohème*. Wichtig ist aber, dass die Interpretin der Turandot bei all den vokalen Anforderungen und den Lautstärken, die in der Partitur zu finden sind, das eigentliche *Singen* nicht vergisst und nicht in ein übersteigertes Forcieren verfällt. Wir müssen immer daran denken, dass die erste Turandot der Geschichte Rosa Raisa war, eine Sopranistin, die sang – und nicht schrie. Welche aber sind für den musikalischen Leiter die besonderen Herausforderungen? Sicherlich die richtige Balance der Lautstärken zu finden. Nur laut: das ist einfach. Ein Effekt, der jedoch keine Substanz bietet. Zu leise – das ist auch nicht das Wahre, denn vieles ist von Puccini in Forte gedacht. Dieses Forte muss allerdings eine Qualität des Klanges bedeuten, nicht bloße Lautstärke. Also Forte ja – aber eben nicht *nur* laut! In gleichem Maße stellen sich dem Dirigenten oder der Dirigentin Fragen über das richtige Tempo. Wir haben zwar Metronomzahlen, diese sind jedoch stets

nur Referenzwerte, keine absoluten Bezugspunkte. Denn hielt man sich an die Angaben, wäre schlichtweg alles viel zu langsam. Hier geht es also tatsächlich um die Interpretation der Informationen, wobei wir in einer Interpretationstradition des Uraufführungsdirigenten Arturo Toscanini stehen. Aus meiner eigenen musikalischen *Turandot*-Geschichte kann ich berichten, dass ich das Werk am Anfang meiner Karriere schneller dirigierte und im Laufe der Jahre und Jahrzehnte nach und nach langsamer geworden bin. Oder anders gesagt: Ich habe genauer verstanden, wo es ein höheres Tempo und wo es mehr Ruhe braucht.

Ein besonderer Fall sind die drei Minister, deren Musik – und ich denke besonders an den Beginn des zweiten Aktes – für mich zum Besten der gesamten Oper gehört. Musikalisch ungemein klug behandelt, erinnern sie uns an die Commedia dell'arte-Figuren aus Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos* oder die Diener in dessen *Capriccio*, sie bilden eine ganz eigene Welt, die auch Neues bietet: Puccini setzt hier gleichzeitig zwei Tonarten ein, er schreibt also bitonal, ein Kunstgriff, den nachfolgende Komponisten übernahmen. Und wir hören in dieser Szene auch ein wenig eine Mischung aus fernöstlichen und französischen Einflüssen, beides musikalische Sprachen, die Puccini ungemein faszinierten und auf die er immer wieder zurückgriff. Generell ist *Turandot* ein beredtes Beispiel für Inspirationen aus diesen beiden Welten, wir hören Bezugnahmen auf den Fernen Osten und auf impressionistische Farben, das alles aber ganz im Stil von Puccini. Leitmotive im echten Wagner'schen Sinne setzt er hingegen nicht ein, wenn wir auch sich wiederholende Motive hören; und doch verweist Puccini auf Richard Wagner, wenn er am Ende seiner Komposition in einer Notiz vermerkt: »E poi Tristano...« Was meinte er? Puccini liebte Wagners *Tristan und Isolde* – wer tut das nicht? – und wir alle wissen, dass diese Oper die Krönung aller Liebesduette enthält. Puccini dachte also, wenn er über das Ende der Oper sinnierte, womöglich an etwas entsprechend Umfassendes für das Finale seiner *Turandot*. Bekanntlich rang er lange mit dem Ende, und ebenso bekannt ist, dass die Oper unvollendet blieb. Hinterlassen hat der Komponist jedoch seinem Kollegen Riccardo Zandonai, dem Schöpfer unter anderem von

Francesca da Rimini, genaue Instruktionen, wie es mit der Oper weitergehen sollte. Doch nicht Zandonai (für mich so etwas wie der italienische Strawinski), sondern Franco Alfano vollendete *Turandot*. Alfano, dessen Musik jener Puccinis sehr ähnelt – auch hier ist der Einfluss des französischen Impressionismus stark spürbar –, verfasste einen Schluss, der noch vor seinem erstmaligen Erklingen stark gekürzt wurde und in dieser Fassung (wir nennen sie »Alfano 2«-Schluss) heute meistens gespielt wird. Dieses Finale ist aber nicht nur kürzer, sondern auch ein bisschen »broadwayhafter« und setzt stärker auf Effekt. Viel schlüssiger und die Charaktere genauer bezeichnend ist jedoch die ursprüngliche Version, die wir diesmal zur Aufführung bringen.

Spricht man über *Turandot*, fällt vielen »Nessun dorma« ein, die bereits angesprochene und wahrscheinlich bekannteste Arie der Operngeschichte. Von jeher ein Schlager, und doch hat der Ruhm von »Nessun dorma« sich gerade in den letzten Jahrzehnten noch einmal gesteigert. Das hat viel mit den »Drei Tenören« Luciano Pavarotti, José Carreras und Plácido Domingo zu tun, die sie im Zuge der Fußball-Weltmeisterschaft 1990 (und später immer wieder) gemeinsam sangen. Das die Arie abschließende »Vincerò«, also »ich werde siegen«, wurde zum Schlagwort für internationale Fans, die für ihre Mannschaften hofften. Und irgendwann nannten viele die Arie ganz einfach »Vincerò«, unabhängig von ihrem tatsächlichen Inhalt oder jenem der Oper. Klar, eine Vereinfachung, wobei gerade diese drei Minuten Musik zu einer großen Popularisierung der Oper geführt haben – wenn auch nur punktuell. Dass diese Arie so immens bekannt ist, bringt aber auch für die sie interpretierenden Tenöre eine besondere Herausforderung. Denn die Partie des Calaf ist zwar nicht übermäßig lang (wobei besonders der dritte Akt viel Kraft und Können erfordert), sie birgt aber eben diesen Schlager, den jede und jeder kennt. Und so wird »Nessun dorma« immer auch zum besonderen Prüfstein für Tenöre. Was aber macht die Arie so besonders? Sie rührt und berührt einfach jedes Mal aufs Neue. Das ist Puccinis Magie, sein Genie: Er zielt immer aufs Herz und fordert immer eine Reaktion im Publikum – immer sind es Emotionen,

PUCCINI SCHAUT IN DEN SPIEGEL

die ihn und uns umtreiben. So können wir das Ende von *La bohème* nicht ohne Tränen in den Augen erleben, Butterflys Schicksal nicht ohne Weinen, immer fühlen wir intensiv, immer spricht er uns direkt an. Kein Wunder, war er doch selbst ein so emotionaler Mensch und starker Charakter, der seine Gefühle auch in seine Musik legte: Sie ist nichts weniger als ein Spiegel seines Lebens.





KONRAD KUHN
IM GESPRÄCH MIT
CLAUS GUTH

EINE PARABEL ÜBER DIE LIEBE

KK Im Libretto der Oper *Turandot* heißt es: »Die Handlung spielt zur Märchenzeit.« Was bedeutet das für dich?

CG Eine erfundene Zeit. Für mich ist der Begriff »Parabel« zutreffender als »Märchen«. Wenn man das Werk mit purem Realismus auf die Bühne zu bringen versucht, landet man schnell in einer Sackgasse. *Turandot* ist, anders als etwa *La bohème*, eine Parabel fernab des »Verismo«. Im Kern geht es darum, wie ein junger Mann – über den wir nichts wissen, außer, dass er auf der Flucht ist –, in eine Welt hineinstolpert, deren Gesetzmäßigkeiten er nur bruchstückhaft begreift. Wie in einem Albtraum. Er hat sich anlocken lassen von dem Mythos um die Herrscherin eines Reiches. Sie scheint einer Legende entsprungen. Keiner hat sie je von Nahem gesehen; alle seine Vorgänger wurden geköpft, weil sie die Rätsel nicht lösen konnten. *Turandot* ist anfangs ein Sehnsuchtsbild des »unbekannten Prinzen«, wie er in der Partitur genannt wird, eine Fiktion, der er erlegen ist. Er lernt zunächst ein System kennen, und zwar von seiner brutalsten und grotesksten Seite.

Hinzu kommt seine Verstrickung mit der eigenen Vergangenheit: Er findet unverhofft seinen Vater – Timur –, und eine Frau, die ihn liebt, ihm aber kein Begriff ist – Liù. Und das alles in stark komprimierter Form, wie ein Kondensat der Existenz.

KK Als Ortsangabe ist »Peking« angegeben, doch ich glaube, spätestens seit der Aufführung am »Originalschauplatz«, also der Verbotenen Stadt, ist klar, dass man nicht weit kommt, wenn man das wörtlich nimmt.

CG Das halte ich in der Tat für ein großes Missverständnis. Seit Generationen arbeiten sich Bühnenbildner an verschiedensten Illustrationen dieses Ortes ab. Aber darum geht es für mich gar nicht. Puccini brauchte zum Komponieren einen Auslöser, und er war sehr geschickt darin, immer wieder einen solchen Trigger für sich zu finden. Für China hat er sich meines Erachtens nur insoweit interessiert, als er auf bestimmte harmonische Gegebenheiten und Motive zurückgreifen konnte, die man mit chinesischer Musik assoziiert: ein kompositorischer Zugriff, der

durch die Exotik vor allem eine gewisse Fremdheit erzeugt. An diesem Punkt wird es für mich interessant. Denn das hilft, das Werk ein Stück weit von uns wegzurücken und den Blick darauf zu lenken, worum es eigentlich geht: Weniger um opulentes Ausstattungstheater als um urmenschliche Organisationsformen des Zusammenlebens und ihre Wurzeln.

KK Wenn ich die Oper anschau, erscheint es mir, als ob darin drei verschiedene Geschichten erzählt werden: einmal die von Calaf, dann die von Turandot, die überhaupt erst im zweiten Akt auftritt, und schließlich eine Geschichte über die Manipulierbarkeit der Menge. Für welche der drei Geschichten interessierst du dich?

CG Ich möchte im ersten Akt die Geschichte Calafs erzählen, der in die Mühlen eines Systems gerät. Wie erlebt er dieses System? Im zweiten Akt erzähle ich, was Turandot erlebt. Das heißt, die Perspektive wechselt. Sie spricht davon, was ihrer Ahnin »vor Tausenden von Jahren« zugestoßen ist. Aber für mich ist deutlich erkennbar, dass es dabei um eigenes Erleben gehen muss; um ein Ereignis, das sie als fremdbestimmten Übergriff erlebt hat, wobei es für mich sekundär ist, durch wen. Entscheidend ist: Wir sehen einen verstörten, verletzten Menschen. Ich möchte zeigen, mit welchem gewaltigem Aufwand sich Turandot davor schützt, erneut zum Opfer zu werden. Dadurch gerät sie in die Rolle des Täters. Wenn man in sie hineingeschaut hat, versteht man rückwirkend das System, auf das Calaf im ersten Akt trifft. Der zentrale Begriff ist für mich »Angst«. Die

Angst des Individuums greift auf die Gesellschaft über und bestimmt das System: Angst davor, verletzt zu werden, schwach zu sein. Im dritten Akt geht es dann darum, wie das Paar Turandot-Calaf zusammenkommt – eine veritable Liebesgeschichte zwischen zwei modernen Menschen, die ich sehr ernst nehme. Bevor sie zueinanderfinden können, müssen beide erst mit sich ins Reine kommen. Dabei kann der jeweils andere helfen. Gerade heute, wo viele Menschen von einer Beziehung in die nächste schlittern, gibt es häufig schlechte Erfahrungen, Erlebnisse aus der Vergangenheit, die nicht einfach weggeschwemmt werden können. Diese Liebesgeschichte bleibt in Aufführungen der Oper häufig unterbelichtet. Man nimmt immer Liù als Verkörperung der Liebe wahr, während die Titelfigur als die kalte Frau gezeigt wird, die am Schluss eine schwer nachvollziehbare Wandlung durchmacht. Ich möchte Liù mehr als Trägerin einer Funktion auffassen; sie steht mit ihrem Handeln für eine Idee, die in Calaf und Turandot Veränderungen hervorruft. Als Figur empfinde ich sie eher als Konstrukt – trotz der ergreifenden Musik, die Puccini für sie geschrieben hat.

KK Wenn man die Liebesgeschichte zwischen Calaf und Turandot zeigen will, kann man nicht mit dem Tod Liùs und der darauffolgenden Trauermusik enden, wie das in Inszenierungen hin und wieder geschieht – in Anlehnung an die Uraufführung, bei der Arturo Toscanini an dieser Stelle den Taktstock niedergelegt hat. Wie gehst du mit der Problematik um, dass Puccini

den Schluss nicht mehr selbst komponieren konnte?

CG Ich muss gestehen, dass ich darüber nicht so sehr stolpere. Franco Alfano hat das – in seiner ursprünglichen Version, die als »Alfano 1« bekannt ist, – sehr geschickt gemacht. Er hat Puccini weitergedacht und den Schluss organisch komponiert. Die Euphorie am Ende steht für mich dafür, dass es möglich ist, zu einem anderen Menschen vorzudringen. Dieser Mut zu großen Gefühlen fasziniert mich. Hier wendet sich das Geschehen wieder ins Traumhafte. Das Pompöse des Finales finde ich unter diesem Aspekt interessant, denn es entsteht ein Gegensatz: Das Paar hat gerade erst zueinander gefunden und wird nun sofort an die Öffentlichkeit – ins Funktionieren – gezerrt.

KK Der erste Akt arbeitet mit harten Schnitten und abrupten Wechseln in der Stimmung der Menge, fast im Sinne einer Filmdramaturgie. Der zweite Akt fokussiert im Gegensatz dazu auf eine durchgehende Situation, nämlich die Rätselprobe. Im dritten Akt ist die Erzählstruktur wieder stärker episodisch, bis die Handlung dann in das Duett der beiden Protagonisten mündet. Wie kann man vom Bühnenbild her auf diese heterogene Anlage reagieren?

CG Wir haben uns entschieden, den Chor quasi vor die Spielfläche zu platzieren, wodurch die Dynamik seiner Interventionen akustisch sehr stark zu erleben ist. Gleichzeitig rücken wir szenisch die beiden Hauptfiguren in den Mittelpunkt. Ihre Geschichte geht in dem »Wimmelbild«, das durch die Dramaturgie des ersten Aktes entstehen kann, leicht verloren. Von daher ist

der Chor in seiner Gewalt bei uns enorm präsent, teilt aber nicht dieselbe Bühne mit den Protagonisten. Wir gehen von einem öffentlichen Ort aus, einer Art Vorraum. Man sieht die Tür, zu der es den Prinzen mit aller Macht hinzieht, aber er wird noch nicht vorgelassen. Im zweiten Akt befinden wir uns dann im intimsten Bereich von Turandot: in ihrem Schlafzimmer, also auf der anderen Seite der Tür – wo ihr Trauma seinen Ursprung hat. Hier ist der Chor akustisch präsent, aber visuell nicht wahrnehmbar. Dadurch wird er zum Echo der Haltungen, die die Hauptfiguren einnehmen. Indem Calaf alle drei Rätsel löst, entsteht ein Machtvakuum. Das erleben wir im dritten Akt. Wohin driftet dieser Staat? Wie es häufig geschieht, richtet sich die Gewalt in der Orientierungslosigkeit nach innen. Es herrscht Chaos. Von einer überdeterminierten staatlichen Ordnung kippt es in die völlige Unordnung. Von der Tektonik des Raums her hat eine Verschiebung stattgefunden. Die Koordinaten sind verrutscht. Die Schauplätze lassen sich nicht mehr voneinander trennen. Das Vorzimmer und das Schlafzimmer sind eins geworden, der Ort, an dem im ersten Akt der Chor platziert war, ist plötzlich zu einem intimen Ort geworden. Erst aus der Auflösung kann etwas Neues entstehen, was sich dann im Liebesduett vollzieht.

KK Du hast von der Tür gesprochen, vor der Calaf Einlass begehrt. Zu diesem Element des Bühnenbildes gibt es eine konkrete Inspiration, die mit Wien zu tun hat. Was hat es damit auf sich?

CG Vor Jahren habe ich das Sigmund Freud Museum in der Berggasse besucht, das sich ja in der ehemaligen Wohnung beziehungsweise Praxis

befindet. Ich war nur mäßig davon beeindruckt. Doch als ich wieder gehen wollte, stand ich plötzlich vor der geschlossenen Wohnungstür, die von innen massiv mit Riegeln und Schlössern bewehrt ist. Ausgerechnet bei dem Menschen, der sich so intensiv mit der Erforschung unserer Urängste auseinandergesetzt hat, muss es ein geradezu paranoides Sicherheitsbedürfnis gegeben haben. Wobei der damalige Antisemitismus ihm sicher auch Gründe dafür geliefert hat. Freud hat vielleicht eine berechnete Angst davor empfunden, dass eine Gesellschaft kippen kann.

KK Es gibt drei Figuren in der Oper, die aus der Commedia dell'arte kommen: Ping, Pang und Pong. Sie stammen aus der Vorlage von Carlo Gozzi, wurden von Puccini jedoch anders gestaltet. In ihren Szenen kommen musikalisch am deutlichsten »exotische« Elemente zum Tragen. Zu Beginn des zweiten Aktes werden sie uns dann ganz nahe gerückt. Wie gehst du mit diesem Trio um, das auch ein komisches Element hereinbringt?

CG Das ist sehr schön gebaut von Puccini. Wir erleben sie in unserer Interpretation zunächst als eine Art Ober-Beamte in einem ameisenhaften System. Sie nehmen ihre Aufgabe fast zu ernst und sind darin völlig gefangen. Ins Komische rutschen sie durch ihre Akkuratess. Zu Beginn des zweiten Aktes sieht man sie dann »unter sich«. Das ist wie ein Blick hinter die Kulissen – des Systems wie auch dieser drei Figuren. Wir erkennen, wie sehr sie unter der Rolle, die sie spielen müssen, leiden. Sie formulieren triviale, sehr menschliche Sehnsüchte und werden dadurch

real. Als ob sie die Masken abnehmen: Gerade diese drei hochartifizialen Geschöpfe werden plötzlich als private Individuen fassbar. Doch dann werden sie zurück zu ihrer Pflicht gerufen. Im weiteren Verlauf des zweiten Aktes und im dritten erleben wir sie dann anders, nachdem wir gesehen haben, wie verhasst ihnen das System ist. Auch wenn sie sich das nicht anmerken lassen, denken wir es als Zuschauer jetzt mit. Das ist wie ein Exkurs: eine ganz eigene, berührende kleine Geschichte. Das automatische Funktionieren führt dazu, dass sie das System nicht verlassen können.

KK Sie sind Teil einer Bürokratie, die menschenverachtend ist. Das kann man mit der Entstehungszeit der Oper in Verbindung bringen, die durch das Aufkommen des Faschismus in Europa geprägt war. Wie nimmst du darauf Bezug?

CG Ich fasse diese Bürokratie eher aus der Perspektive eines Jacques Tati auf – oder vor dem Hintergrund der Texte von Franz Kafka. Wenn bürokratische Vorgänge stark ritualisiert sind, wird das Grauen, das ihre Auswirkungen hervorrufen müsste, nicht mehr wahrgenommen. Die Unmenschlichkeit liegt in der Perfektionierung des Systems. Es geht nur noch um eines: Passt etwas ins Raster oder nicht? Dadurch wird die Empathie ausgeschaltet. Bei Kafka wird sehr deutlich die Ohnmacht des Individuums beschrieben, das an einer Maschinerie abprallt, die es nicht durchschaut. Auch dafür steht die überdimensionale Tür in unserem Bühnenbild.

KK Es gibt erklärte Puccini-Verächter, die seine Musik als sentimental kritisieren. Was würdest du auf solche Urteile antworten?

EINE PARABEL ÜBER DIE LIEBE

CG In meiner Sozialisation als Theatermann war ich häufig mit Haltungen dieser Art konfrontiert. Als ich dann einige von Puccinis Opern selbst erarbeitet habe, ist mir klar geworden, was für einen unfassbaren Theaterinstinkt er hatte. Er bringt die Dinge, die er darstellt, punktgenau zum Brennen. Die Emotionen sind für mich nicht unecht. Wenn es so wirkt, liegt das an der Gestaltung. Von der Idee her ist Puccini sehr wahrhaftig; und darin enorm wirkungsbewusst. Dafür gehen wir doch in die Oper: Es geht um große Gefühle; da kann man nicht mit angezogener Handbremse fahren. Als Regisseur hat man die Verantwortung, es von der wahrhaftigen Seite her zu fassen zu kriegen – und das geht nur mit großen Künstlerpersönlichkeiten als Darstellern. Man darf keine Klischees bedienen und leere

Formen wiederholen. Vielleicht muss man dafür erst einmal Distanz schaffen, um den Bogen dann wieder zurück ins Zentrum zu schlagen. Ich empfinde es manchmal geradezu als tragisch, dass ich kaum eine Musik so sehr verehere wie die von Puccini, andererseits aber im Theater kaum eine Aufführung so sehr verachte wie eine unehrliche Interpretation seiner Werke – angefangen bei den verlogenen Künstlerklischees in *La bohème*, die seit Jahrzehnten repetiert werden, bis hin zu Erzählweisen bei *Madama Butterfly*, die wir heute als hochproblematisch empfinden müssen. Man tut Puccini keinen Gefallen, wenn man seine Verortungen der Stücke zu wörtlich nimmt – die Welt hat sich verändert, aber den Nöten und Sehnsüchten der Menschen darin verschafft er Gehör.

Übernächste Seiten:

KRISTINA MKHITARYAN
als LIÜ
DAN PAUL DUMITRESCU
als TIMUR
JONAS KAUFMANN
als CALAF
TANZENSEMBLE

MARTIN HÄSSLER
als PING
NORBERT ERNST
als PANG
HIROSHI AMAKO
als PONG

*Fremder, hör zu!
»Durch die finstre Nacht
schwebt ein schillerndes Trugbild.
Es steigt auf und breitet die Flügel aus
über der schwarzen, endlosen Menschheit!
Alle Welt beschwört es
und alle Welt erlebt es!
doch das Trugbild vergeht am Morgen,
um im Herzen wiedergeboren zu werden!
und jede Nacht wird es geboren
und jeden Tag stirbt es!«*

TURANDOT

*Ja! Sie wird wiedergeboren!
ersteht neu, und im Jubel
reißt sie mich mit sich, Turandot,
die Hoffnung.*

DER UNBEKANNTE PRINZ





TURANDOT UND DAS RÄTSEL DER VERWANDLUNG

»DREI SIND DIE RÄTSEL, EINES IST DER TOD!

... NEIN, NEIN! DREI SIND DIE RÄTSEL, EINES IST DAS LEBEN!«

ZEITLOSES TRAUMA UND VERNEINUNG

Bevor Turandot mit eigenen Worten auftritt, ist in der Oper einige Zeit vergangen. Zunächst wird *von ihr* erzählt, von der Satzung der Rätselprobe und den Freiern, die ihretwegen zu Tode kommen. Dann tritt sie stumm in Erscheinung, »als wäre es eine Vision«. Allein ihr schönes Antlitz lässt Calaf unwiderruflich entflammen, während sie als unbarmherzig kalte Herrscherin, mit einer Geste, das Todesurteil fällt.

Im zweiten Akt schließlich ihre *ersten Worte* in einer Arie, in der sie eine Art Urszene weiblichen Leidens als Begründung ihres Handelns bebildert: Ihrer großen, tapferen Ahnfrau Prinzessin Lo-u-ling sei Schreckliches widerfahren – rohe Gewalt, Entführung und Schändung. »In diesem Schloss, vor vielen tausend Jahren, ertönte einst verzweiflungsvoll ein Schrei. Der Schrei, er drang durch lange Ahnenreihen bis her zu mir und suchte in meiner Seele Zuflucht.« Turandot vergegenwärtigt den Schrei, der zeitlos-unverändert ihre

Seele erfüllt, den sie als Auftrag zur Rache verstehen will und der zugleich ihre Identität markiert. Eine Identität der Verneinung, der Vernichtung und Abschottung: Ich bin die Rächerin, die alle zerstört, die sich nähern wollen; ich bin die, die niemand berühren wird. »Nein, niemand soll mich haben! ... Keiner soll mich je besitzen!« Nichts anderes als diese radikale Verneinung gilt. Nichts anderes macht sie offenbar aus.

Sie deutet ein furchtbares Leiden an, das viele tausend Jahre zurückliege und umso mehr wie ein Phantasma wirkt: wie eine aus der eigenen lebensgeschichtlichen Erfahrung in weite Vergangenheit zurückprojizierte Szene, die eine verschlingende Präsenz des Schreckens zum Ausdruck bringt und zugleich verhüllt. Ihre eigene, zudem wie mutterlose Geschichte bleibt eine Leerstelle, die mit großem Aufwand überdeckt wird.

Hört man Turandots Erzählung also wie eine von eigener, unaussprechlich traumatischer Erfahrung gezeichnete, so dient die grausame Inszenierung als Bollwerk gegen abgründige Angst der

Protagonistin, für die sie keinen Namen hat. Eine »namenlose Angst«, wie man mit dem Psychoanalytiker Wilfred Bion sagen könnte. Die handelnd oder fantasierend immer neu wiederholte Hinrichtung all jener Prinzen, die »in langen Karawanen aus aller Herren Länder« herkommen, ist dann Reinszenierung einer nach außen gewendeten Erfahrung des Ausgelöschtwordenseins. Eine traumatische Gewalterfahrung, die ihr selbst widerfahren ist, so liegt nahe, wird nun an anderen exerziert: An all denen, die das Rätsel nicht beantworten und sie nicht erlösen können aus ihrer Erstarrung. In ihrem Innenleben gibt es bislang keine *Hoffnung*. In ihrer *blut*-leeren emotionalen Erstarrung gibt es scheinbar keine Verletzung und erst recht keine Leidenschaft – Prinzessin *Turandot* bleibt unerkannt. Keiner versteht es, ihre innere Namenlosigkeit und ihr inneres Nicht-Sein, ihr Nicht-Gewordensein aufzulösen. In einer psychischen Verfassung, bei der, mutterseelenallein, Zustände innerer Leere und der stummen Verlorenheit vorherrschen, scheint es kein Gegenüber zu geben, das diese Gefühle aufzunehmen, zu benennen und zu verwandeln in der Lage ist.

EWIGE RACHE ALS LEBENSELIXIER

Psychologisch betrachtet lässt sich die Geschichte wie eine Art gewähltes Trauma verstehen. Als »chosen trauma« bezeichnete der Konfliktforscher Vamik Volkan jene – in bedrohlichen oder leidvollen Krisen aktivierten – Narrative, Mythen und Legenden, die ein vergangenes Geschehen imaginieren, bei dem Vorfahren ungerecht zum Opfer wurden. Ein psychischer

Vorgang, der oft mehrere Funktionen erfüllt: Bedrängendes wird als Wiederholung einer vor langer Zeit erlittenen Demütigung erlebt. Diese lässt sich zugleich als ewiger Urgrund und Legitimation aktuellen Verhaltens stilisieren. Das Bild des Traumas wirkt dann wie ein Auftrag, wachsam zu sein, gar Rache und Vergeltung zu üben und die Ehre der einstmalig Geschändeten wiederherzustellen. Nicht zuletzt wird damit Identität gestiftet, auch wenn sie auf tönernen Füßen steht.

Häufig sind es kollektive Traumata, die in dieser Weise als kulturelle Mythen dienen. Aber auch individuell können Opferlegenden als Platzhalter für seelisch Überforderndes oder überwältigende lebensgeschichtliche Ereignisse fungieren – zum Beispiel psychischen oder sexuellen Missbrauch, unerträglichen emotionalen Mangel, Gewalt und Vergewaltigung –, um es einerseits festzuhalten und zugleich zu distanzieren.

Auch für *Turandot*, so wird nahegelegt, fungiert die Geschichte der Urahnin, viele tausend Jahre zurückliegend, wie ein Identitätsmerkmal im Sinne von: »Ich bin die, die rächt und verletzten Stolz wieder aufrichten kann.« Zugleich bebildert sie ihre unaufhörliche Angst: »Das könnte auch mir passieren, passiert sein.« Es festigt ihren Schutzwall und soll ihre Grausamkeit rechtfertigen im Sinne von: »Weil dem so war, ist alles erlaubt, sogar die Vernichtung derer, die mir zu nahe kommen.« »Ich vergelte an euch – diese Reinheit, diesen Schrei und diesen Tod!« Durch ständige Wiederholungen mit immer gleichem Ausgang wird die zeitliche Kontinuität der Lebensgeschichte im inneren Erleben aufgelöst und damit die eigene Lebendigkeit eingefroren.

WIEDERHOLUNGSZWANG UND DER LEERE TRIUMPH DER GRANDIOSITÄT

In solch seelischer Erstarrung können innere Leere und existenzielle Ängste vor Kontrollverlust zwanghaft überschrieben werden mit Erregungen, mit sadistischen oder masochistischen Handlungen – mit sich wiederholenden Schemata, in denen eine traumatische Täter-Opfer-Beziehung reinszeniert wird. Das Opfer kann dabei zum Täter werden und hält somit das Empfinden eigenen Leids von sich weg, das Unerträgliche wird an andere weitergegeben. Über destruktive Handlungen wird als gefährlich erlebte Nähe stets aufs Neue verhindert. Eigene, womöglich aufkeimende Gefühle der Anziehung – wie sie sich in der Oper andeuten, als Turandot den unbekanntem Prinzen vor dem lebensgefährlichen Rätsel warnt – werden abgewehrt über Abstoßung. Jegliche Entwicklung scheint blockiert von Wiederholungszwängen, in immer gleichen Mustern realisiert sich das Repetieren von Leid und Qualen, von Rache und Triumph. Die Vergeltung soll Verluste vergessen lassen und eine Barriere schaffen gegen die Gefahr, mit dem eigenen Schmerz und dem Schmerz der Anderen in Berührung zu kommen.

Polarisierungen in Allmacht und Ohnmacht, Überhöhung und Entwertung dominieren in diesem Kosmos. Hilflosigkeit wird konterkariert durch ein Phantasma grandioser rigider Herrschaft, in dem nur die *eine* – Turandot – Macht über Leben und Tod all derer hat, die mit ihr in Beziehung zu treten versuchen. Und die teils widersprüchlich hin und her schwankenden emotionalen Bewegungen der *Menge*, in denen rohe Affekte und Begierden un-

verarbeitet auf und ab wallen, wirken dabei wie ein mächtiger Widerhall – und als gesteigerte Projektion. Masse und ›Hofstaat‹ erscheinen geradezu wie Erregung verstärkende Medien. Sie replizieren laut und drastisch, durch skurrilen Witz und Ironie noch intensiviert, scheinbar selbstläufige Unterwerfung und Brutalität.

Scham wird verborgen durch Verachtung der Anderen, Angst vor Demütigung vermieden durch auftrumpfende Überlegenheit. Blicke, Gesten und Worte dienen nicht der Verständigung, sondern dem Verurteilen. So wird der Andere vernichtet und damit auch die Möglichkeit einer Begegnung, von der Traumatisierte unterschwellig überzeugt sein können, sie nicht verdient zu haben. Verbindung ist im tieferen Sinne des Wortes undenkbar.

VERWANDLUNG IM WIDERSTREIT

Zwischen solch unheilvoll repetitiver Welt ewiger Reinszenierung der traumatisierten Innenwelt im Außen – wie sie in den von den Ministern beklagten, fortwährenden Hinrichtungen zum Ausdruck kommt und alle und alles am Leben hindert – und einer Art Namensgebung oder ›Taufe‹ der »*Liebe*« als einem am Ende doch benennbaren möglichen Gefühl, bewegt sich die Oper: Von einer Geschichte des Stillstands, des Leidens und der Qualen hin zu einem Ringen um Veränderung. Dieses Ringen, dargestellt als zwischenmenschlicher Kampf, führt zu ersten Erschütterungen der etablierten Muster – der unbekanntem Prinz hat die Rätsel gelöst! –, gleichzeitig aber auch zu immer neuen Widerständen: Muss dieser Fremde, kann das Neue und Un-

bekannte nicht wieder aus dem vertrauten Ablauf entfernt werden?

Die Unbedingtheit der Liebe, die von außen kommt, reicht jedenfalls nicht aus. Calafs erste Begegnung mit Turandot, mit ihrer unermesslichen Schönheit und eisigen Grausamkeit erzeugt in ihm zwar einen wegweisenden Drang: der Erste und Einzige zu sein, der das Rätsel löst, »glorreich« zu »siegen«. Ein allerdings noch durch und durch narzisstisches Begehren, das den Eroberer erhöht, eine Idealisierung, in der sich seine eigenen überbordenden Wünsche verdichten (das »Gesicht« Turandots, das er sieht, so die Warnung, sei »Illusion«). Geht es dabei auch um Rebellion gegen den Vater – mehr noch, um eine Wiederaufrichtung der vom Vater verlorenen Macht? Doch in jedem Fall gilt: Um zu siegen, muss er auch verstehen. Und um Liebe zu gewinnen, so zeigt sich, gar auf den Sieg verzichten. Ein Kern, um den sich alles dreht.

Man könnte sagen, die Entwicklung vollzieht sich in mehreren Schritten der Veränderung, in einem heftigen Widerstreit, der dann am Ende doch Begegnung und Berührung erlaubt. Der erste Schritt: Die Fähigkeit, das Rätsel zu lösen, ist Ausdruck einer identifikatorischen Nähe und Empathie. Der Prinz liest die verborgenen Wünsche und erfasst Turandots Ambivalenz: *Hoffnung* und immer neue Angst, enttäuscht zu werden, *Blut* als Zeichen der Verletzung, der verletzten Weiblichkeit, aber auch Blut als Bild der Leidenschaft und des Begehrens, und schließlich die Fragende *Turandot* selbst mit ihrem Zwiespalt zwischen dem totalen Rückzug der Selbstumkreisung und der Hoffnung auf Erlösung aus der Erstarrung. Der Prinz errät nicht einfach die richtigen Worte oder siegt durch Schlau-

heit. Vielmehr kann er das Rätsel lösen, indem er sich in sie hineinversetzt und seine eigenen Gefühle als Richtschnur nimmt. Damit bietet er der Rätsel-Stellerin Turandot gleichsam eine Deutung ihrer selbst, ihres eigenen existenziellen Rätsels an: In seiner Deutung und Rätsellösung kann sie sich selbst zum ersten Mal erkennen. Im Erkennen des Anderen schaut sie in den Spiegel.

Aber das ist nur ein weiterer Schritt auf einem längeren Weg, auf dem auch Calaf durchaus widerstrebend begreift, dass es nicht darauf ankommt zu triumphieren. Auch Calaf verändert sich. Er will nicht mit Macht erzwingen, sondern ihre Liebe gewinnen. Aus dem namenlosen Eroberer muss einer werden, der es wagt, sich auszuliefern, der sich zu erkennen gibt, einen Namen trägt. Er verändert den Machtkampf, indem er nicht unmittelbar auf dem besteht, was ihm zustünde, nachdem er die Rätsel gelöst hat. Der »Fremdling« nimmt damit den Wunsch der Prinzessin auf, die Kontrolle zu behalten, verringert so zunächst ihre Angst. Doch immer noch in der Selbstgewissheit des Sieges.

Erst im Angesicht von Liüs Liebesopfer und der in solcher Intensität ertönenden Authentizität ihrer Hingabe deutet sich eine weiterreichende atmosphärische Wendung an: neue tiefe Schuld, aber auch erstmals spürbare Schuldfähigkeit. Sogar die grausame Masse und die bislang jegliche Herrschaftsgewalt gehorsam ausführenden Amtsträger können sich dem Mitfühlen mit der Gequälten nicht mehr entziehen. Ping im Bann der sich opfernden Liü: »Heute zum ersten Mal entlockt mir der Tod kein höhnisches Lachen!«.

Die Lust am Grausamen weicht der schmerzvollen Reue. Trauer, Schuld und Scham sind Zeichen einer ersten

Hinwendung zur Wirklichkeit, die Entidealisierung erlaubt. Die sich bis dahin als göttlich-körperlos imaginierende Prinzessin kann, ängstlich widerstrebend und traurig, einen Kuss zulassen, der sie ihre Sinnlichkeit spüren lässt und auf unbekannte Weise berührt. Und erstmals verzichtet der Prinz ganz und gar auf den Sieg, um Turandots Herz erreichen zu können, und enthüllt freiwillig das Rätsel seines Namens.

Am Ende schließlich zeichnet sich eine Fähigkeit ab, dem anderen und eigenen Fühlen, der Intensität der Zuneigung, einen so lange gemiedenen, neu klingenden Namen zu geben – »sein Name ist: Liebe« – »Il suo nome è ... Amor!«. Zumindest scheint diese *Möglichkeit* auf, ausgedrückt auch in Alfanos an Puccini anschließender musikalischer Intonation des zart Angedeuteten, Erhofften und doch Un erwarteten.

Eine Entwicklung, ausgehend von einer von Angst, totalem Selbstbezug und Hass durchdrungenen, dunklen Welt der Vernichtung, in der es keinerlei Liebe geben darf, über erste Spiegelung im Anderen – einem Anderen, der Turandot versteht und im Rätsel erkennt – hin zu einer ersten Ahnung: von der Möglichkeit der Liebe, die mit Sigmund Freud gesprochen nicht einfach einer »narzisstischen Objektwahl« entspricht, sondern einer Liebe zum Anderen als *Anderem*, die eine Öffnung zum Unbekannten hin ermöglicht.

DAS GRÖSSTE RÄTSEL

Turandot trat erst in Erscheinung, als ihr Bild ausgemalt war und den unbekanntesten Prinzen affiziert hatte. Man könnte sagen, bis dahin wurde sie nur durch das in der Vergangen-

heit stets vergebliche und für die Freier tödliche Begehren in repetitiven Zirkeln überhaupt zum Leben erweckt – für kurze Zeit, bis der nächste Bewerber erneut scheiterte und getötet wurde. Noch war sie »kein Menschenwesen«, wie sie sagt, nicht weil sie eine Göttin gewesen wäre, »Tochter des Himmels«, sondern, weil sie sich der Subjektwerdung über ihre seelische Flucht in ein System der Abstoßung und rituellen Vernichtung entzog. In diesem Sinne geht es in der Oper um einen Prozess der Humanisierung – um ein Geborenwerden als Mensch. Bis dahin blieb sich Turandot gleichsam selbst ein Rätsel. Selbstidealisierung und das Zwangssystem gewaltiger Kontrolle überdeckten die namenlose Angst, die Selbsttäuschung wird erst im Spiegel des Anderen überwindbar.

Aber auch Calaf, dessen Begehren im ersten Akt noch ganz im Mittelpunkt der Handlung steht, ist nicht einfach ein heldenhafter Retter, sondern durchläuft eine Veränderung: von dem, der etwas für sich will, *um jeden Preis* – hin zu jemandem, der versteht, aber auch etwas von sich *gibt*. Auch für Calaf ist die Erfahrung der für den Anderen bedingungslos einstehenden Liebe Liù ein Wendepunkt. Beide – Turandot und Calaf – erleben durch Liù, dass sie schuldig geworden sind. Liù repräsentiert insofern nicht nur die Liebe als Hingabe, die den Anderen über das Eigene stellen kann, sondern sie rührt dadurch in den Anderen auch die Fähigkeit zum Mitgefühl an, zu einem Sich-schuldig-fühlen, zur Trauer.

Beide begegnen sich zunächst in einer hochgerüsteten Form: Turandots ewige Rache und mörderische Zurückweisung, Calafs unbedingte Liebe zu etwas, das er noch gar nicht kennen-

TURANDOT UND DAS RÄTSEL DER VERWANDLUNG

gelernt hat. »Man liebt das Lieben und deshalb einen Menschen, den man lieben kann«, so Niklas Luhmann: »Setzt nicht ›Liebe auf den ersten Blick‹ voraus, dass man schon vor dem ersten Blick verliebt war?« Doch obgleich, wie es Freud formulierte, die »Objektfindung ... eigentlich eine Wiederfindung« sei, also lebensgeschichtlich auf frühen Erfahrungen der Zuwendung aufbaut, bedarf es – auch jenseits schwerer Traumata – der keineswegs selbstverständlichen und immer auch fragilen Fähigkeit, einen Menschen überhaupt als Anderen erfahren zu können, über die Bespiegelung des Eigenen hinauszukommen. Über ein gemeinsames Herantasten von Calaf

und Turandot an die Möglichkeit, den Anderen und dadurch sich selbst wahrzunehmen, etwas von sich zu geben, wächst – so legt es die Geschichte nahe – ihre Fähigkeit, sich berühren zu lassen, je an ihre »Seele zu reichen«, ohne sich bedroht und zerstört zu sehen. So vervielfältigt sich hier der von Theodor W. Adorno betonte »Rätselcharakter der Kunst« in der zentralen Figur des Rätsels, das Lösung verlangt, Erlösung verspricht, aber zugleich immer neue Suche in Gang setzt: »Wenn auch das Kunstwerk das größte Rätsel ist«, wie es Joseph Beuys formulierte, so ist auch in dieser Geschichte, ähnlich wie beim dreigliedrigen Rätsel der Sphinx, die Antwort: »Der Mensch.«

Übernächste Seiten:

JÖRG SCHNEIDER
als ALTOUM
MARTIN HÄSSLER
als PING
NORBERT ERNST
als PANG
HIROSHI AMAKO
als PONG
ATTILA MOKUS
als MANDARIN
JONAS KAUFMANN
als CALAF
ASMIK GRIGORIAN
als TURANDOT
KOMPARSERIE
der WIENER STAATSOOPER
OPERNSCHULE
der WIENER STAATSOOPER
TANZENSEMBLE

*»Es flackert wie das Feuer,
und ist doch kein Feuer!
Manchmal ist es wie Rausch!
Ist ungestümes Fieber und Brennen!
Trägheit verwandelt es in Schmachten!
Verlierst du dich oder findest den Tod,
erkaltet es!
Träumst du von Eroberung, lodert es auf!
Es hat eine Stimme, auf die du angstvoll hörst,
und vom Abendrot den lebendigen Glanz!«*

TURANDOT

*Ja, Prinzessin!
Es lodert und schmachtet zugleich,
wenn du mich anschaust,
in den Adern:
das Blut!*

DER UNBEKANNTE PRINZ





VOR DEM GESETZ

Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, dass er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen.

»Es ist möglich«, sagt der Türhüter, »jetzt aber nicht.«

Da das Tor zum Gesetz offensteht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehn. Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt:

»Wenn es dich so lockt, versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehn. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehn aber Türhüter, einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr ertragen.«

Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet; das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sein, denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen, dünnen, schwarzen tatarischen Bart, entschließt er sich, doch lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt. Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und läßt ihn seitwärts von der Tür sich niedersetzen.

Dort sitzt er Tage und Jahre. Er macht viele Versuche, eingelassen zu werden, und ermüdet den Türhüter durch seine Bitten. Der Türhüter stellt öfters kleine Verhöre mit ihm an, fragt ihn über seine Heimat aus und nach vielem andern, es sind aber teilnahmslose Fragen, wie sie große Herren stellen, und zum Schlusse sagt er ihm immer wieder, daß er ihn noch nicht einlassen könne. Der Mann, der sich für seine Reise mit vielem ausgerüstet hat, verwendet alles, und sei es noch so wertvoll, um den Türhüter zu bestechen. Dieser nimmt zwar alles an, aber sagt dabei:

»Ich nehme es nur an, damit du nicht glaubst, etwas versäumt zu haben.«

Während der vielen Jahre beobachtet der Mann den Türhüter fast ununterbrochen. Er vergisst die andern Türhüter, und dieser erste scheint ihm das einzige Hindernis für den Eintritt in das Gesetz. Er verflucht den unglücklichen Zufall, in den ersten Jahren rücksichtslos und laut, später, als er alt wird, brummt er nur noch vor sich hin. Er wird kindisch, und, da er in dem jahrelangen Studium des Türhüters auch die Flöhe in seinem Pelzkragen erkannt hat, bittet er auch die Flöhe, ihm zu helfen und den Türhüter umzustimmen. Schließlich wird sein Augenlicht schwach, und er weiß nicht, ob es um ihn wirklich dunkler wird, oder ob ihn nur seine Augen täuschen. Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht. Nun lebt er nicht mehr lange.

Vor seinem Tode sammeln sich in seinem Kopfe alle Erfahrungen der ganzen Zeit zu einer Frage, die er bisher an den Türhüter noch nicht gestellt hat. Er winkt ihm zu, da er seinen erstarrenden Körper nicht mehr aufrichten kann. Der Türhüter muß sich tief zu ihm hinunterneigen, denn der Größenunterschied hat sich sehr zuungunsten des Mannes verändert.

»Was willst du denn jetzt noch wissen?«, fragt der Türhüter, »du bist unersättlich.«

»Alle streben doch nach dem Gesetz«, sagt der Mann, »wieso kommt es, dass in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat?«

Der Türhüter erkennt, dass der Mann schon an seinem Ende ist, und, um sein vergehendes Gehör noch zu erreichen, brüllt er ihn an:

»Hier konnte niemand sonst Einlass erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.«



EINE TURANDOT AUS MODERNEM GEIST

PUCCINIS PRINZESSIN: NORMAL, MENSCHLICH

Auf einer Zugfahrt nach Rom Anfang März 1920 ereignete sie sich schließlich, die Initialzündung für Puccinis letzte Oper. Der 62-jährige Komponist reiste durch das sozial und wirtschaftlich gebeutelte Nachkriegsitalien in die Hauptstadt zur Wiederaufnahme des *Trittico* am Teatro Costanzi. Kurz zuvor hatte ihm der langjährig befreundete Journalist und Dramatiker Renato Simoni den *Turandot*-Stoff nach Carlo Gozzi ans Herz gelegt. Ein Exemplar der vielrezipierten Schiller-Bearbeitung, italienisch rückübersetzt, steckte er Puccini noch am Mailänder Bahnhof zu. Dieser fing nun an zu lesen – mit nachhaltigem Interesse. Aus Rom schrieb er wenige Tage später, man solle diesen Stoff nicht gleich verwerfen, er halte Gozzis *Turandot* als eines seiner »normalsten und menschlichsten« Theatermärchen. Aus der Vorlage ließe sich etwas machen: »eine Turandot aus modernem Geist«¹. Das war Auftrag und Anspruch zugleich.

Puccinis Hinwendung zur anti-realistischen *Fiaba teatrale* des venezianischen Goldoni-Kontrahenten war nicht so sehr aus der Zeit gefal-

len, wie es scheinen mag. 1762 uraufgeführt, sollte das Märchenstück den damaligen Siegeszug der unterschwellig gesellschafts- wie adelskritischen Charakterkomödie im konservativen Sinne einbremsen. Und eigentlich interessierte sich Puccini für derart antiquierte Stoffe, die nur noch in Literaturzirkeln kursieren mochten, nicht. Seine notorisch quälende Suche nach geeigneten Stoffen richtete sich durchweg auf Erzählungen oder Theaterstücke, die in ihrer Wirkung erprobt und dem zeitgenössischen Großstadtpublikum vertraut waren. Genau das aber traf für die *Turandot* spätestens seit der Inszenierung der Neuübersetzung von Karl Gustav Vollmöller durch Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin im Oktober 1911 zu. Das Märchen von der rätselumpanzerten Prinzessin, die einen Brautwerber nach dem anderen skrupellos dem Scharfrichter überantwortet, feierte am Vorabend des Ersten Weltkrieges einen großen Bühnenerfolg. In Rom angekommen, kam Puccini über diese Berliner Reinhardt-Inszenierung mit einer »ausländischen Dame« ins Gespräch. Besonders die originelle szenische Realisierung interessierte ihn – die

Turandot-Suite von Ferruccio Busoni hingegen, die in ihr erklang, fand in seiner Korrespondenz mit den *Turandot*-Librettisten in spe keine Erwähnung. Bei Reinhardt sei Turandot als zerbrechlich-kleines Mädchen dargestellt, umstellt von statuenhaften Riesenkerlen, so seine Fernanalyse. Das sollte seine »moderne« Turandot genau nicht werden. Der kreative Funke glomm fortan.

DIE MÄR VON TURANDOT

Verwundert es, dass sich Puccini an einem fantastisch-exotischen Märchenstoff verdingte, obgleich er zuvor *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West* und *Il tabarro* komponiert hatte? Auf den ersten Blick schon. Denn deren dramatische Kraft erwächst aus der detaillierten Zeichnung sozialer Milieus, aus welchen die Gefühlskonflikte hervorbrechen. Zwar hatte Puccini seine Opernkarriere 1884 mit einem romantischen Legendenstoff begonnen: *Le Villi* adaptierte eine nordische Geistermythe, bemerkenswerterweise auch über das Thema tödlich-rächender Gewalt gegen eine (untreue) Männerwelt. Doch seine späteren Welterfolge sind einer realistischen Ästhetik verpflichtet, unabhängig davon, in welches historische und lokale Kolorit seine Figuren versetzt sind. Und durchweg alle sind getrieben von menschlichen Leidenschaften, Hoffnungen, Wünschen: Staatsgesetze mit Todesfolge stellen sie nicht auf. Derart märchenhaft war bei Puccini bis dato also wenig, außer seiner Kunst, szenische Atmosphären einzufangen, Stimmungsbilder in Musik zu malen. Der Brief an seine Librettisten verrät, dass ihn weniger das Sagenhaft-Wunderbare des Gozzi-Märchens in seinen Bann zog als das Normale

und Menschliche darin. Damit kann er nichts anderes gemeint haben als die zunächst angstgelähmte, verletzend-verletzliche Entwicklung Turandots hin zu einer gemeinsam empfundenen Liebe im Gegenüber. Dieser Blick auf die Vorlage überrascht nicht mehr, wenn man sich erinnert, was eine »Mär« im Mittelhochdeutschen einmal bedeutet hat, nämlich die Kunde, die Nachricht über etwas, das als reales Ereignis oder als subjektive Erfahrung berichtenswert erschien. Als mündliche oder verschriftlichte literarische Gattung besitzen Märchen eigene darstellerische Gesetzmäßigkeiten, Traumbildern verwandt, wie die tiefenpsychologische Märchenforschung lehrt. Den Kern bilden Konflikterfahrungen menschlicher Entwicklung, in der Auseinandersetzung mit den Eltern etwa oder in der Reifung hin zu einem erotisch-liebenden Miteinander von Ich und Du. *Turandot* handelt davon – und Puccini hat diese wahre Kunde des Märchens erkannt: Turandot, normal, menschlich – und insofern immer »modern«.

Die Mär erzählt von einer unverheirateten Frau, die, sozial hochstehend, tödliche Beziehungshindernisse aufstellt. Ihre Angst vor menschlicher Nähe, vor männlicher Intimität macht sie selbst zu einem Auslöser kollektiver Angst. Bis in welches Jahrtausend der Menschheitsgeschichte dieser Märchenkern zurückdatiert, ist unbekannt. Tief ist auch dieser Brunnen der Vergangenheit. Die Überlieferungswege ab dem Mittelalter sind rekonstruierbar. Mit den *Sieben Schönheiten* (*Haft Paikar*) des persischen Dichters Nezāmi von 1198/99 beginnen die Schriftversionen der Turandot-Erzählung. Der orientalische Derwisch Mokles dichtete sie im 17. Jahrhundert weiter und fügte Eigennamen dazu: das Mädchen

aus Turkestan (»Turan« – »Dokht«) wird nun zur chinesischen Prinzessin. Als Teil der Sammlung *Tausend und ein Tag* erreichte diese »persische Chinoiserie« schließlich Europa, wurde von François Pétis de la Croix übersetzt und in den 1710er Jahren in die Sammlung der »Contes persanes« *Les mille et un jours* aufgenommen. Im geistigen Klima des traditionell dem orientalisches-asiatischen Kulturraum zugewandten Handelszentrums Venedig verband sich schließlich die exotische Prinzessin mit der typisierten italienischen Stegreifkomödie in Gozzis Fiaba-Version. Aus diesem Geist erwuchs Puccinis »moderne« *Turandot*. Die Bühnenbearbeitung des »tragikomischen Märchens«, die Friedrich Schiller für das Weimarer Hoftheater erarbeitete, spielte für ihn keine wesentliche Rolle. Doch sollte sie es sein, die dem Märchen im 19. Jahrhundert zu großer Bekanntheit verhalf.

GERN ERZÄHLT, UNGERN GESUNGEN

Als Märchenfigur war Turandot nicht wegzudenken in den lesefreudigen Dekaden nach den politischen und sozialen Verwerfungen der Napoleonischen Epoche. Man hing romantischen Gefühls- und Denkästhetiken nach, das literarische Kunstmärchen florierte. Was gern gelesen und erzählt wurde, hatte es jedoch schwierig, gesungen zu werden. Versuche, Calafs Rätselduell mit Turandot auf die Opernbühne zu bringen, gab es erstaunlich viele, aber sie überzeugten kaum und blieben singuläre Ereignisse. Es waren vorzugsweise Kapellmeister wie Franz Danzi 1816 in Karlsruhe oder Carl Gottlieb Reißiger 1835 in Dresden, die sich der *Turandot* als tragikomischer Singspiele

an ihren jeweiligen Wirkstätten annahmen. Schillers Bearbeitung wurde zweiaktig verknüpft. Auf Calafs Bildnis-Verliebtheit mit anschließender Rätselszene als erstem Finale folgte Turandots Gegenrätsel mit der Adelmantrige im zweiten Teil. Dramaturgisch ähnlich war auch die Wiener Adaption durch den anerkannten Liedkomponisten Johann Hoven alias Johann Vesque von Püttlingen, der seine – wieder persisch gewordene – *Turandot, Prinzessin von Schiras* 1838 am Hoftheater nächst dem Kärntnertor herausbrachte. Eine große Solonummer komponierte Hoven ihr nicht, noch weniger streitet sie wie bei Schiller für das vom »stolzen« Männervolk »beleidigte« Frauengeschlecht. Sie kämpft ganz einfach für ihre persönliche Freiheit, die auch einer Prinzessin gebühre.

Von all diesen deutschsprachigen Vertonungen – es ließen sich, nebst den Schauspielmusiken, weitere anführen – wird Puccini kaum nähere Kenntnis gehabt haben. Anders steht es im Fall der italienischen *Azione fantastica Turanda* zu vermuten, die 1867 an der Mailänder Scala eine wenig erfolgreiche Uraufführung erlebte. Ihr Komponist war Antonio Bazzini, ein Violinist von internationalem Renommee, der ab 1873 als Kompositionsprofessor am Mailänder Konservatorium lehrte und viele illustre Schüler hatte: ab 1880 auch den 22-jährigen Puccini. Sicherlich wird die einzige Oper des Lehrers im Unterricht besprochen worden sein, und vielleicht studierte der junge Giacomo auch die Partitur. Zwei Verbindungen zwischen *Turanda* und Puccinis *Turandot* gibt es auf dramaturgischer Ebene, wie der einschlägigen Studie von Kii-Ming Lo² zu entnehmen ist: Der exilierte Prinz Calaf verliebt sich





nicht mehr, Tamino gleich, in ein Bildnis der schönen (wieder persischen) Prinzessin, sondern entflammt für sie in aller Öffentlichkeit. Im glänzenden Ornat ihrer Machtstellung, ihrer todesbedrohlichen Distanz und Unerreichbarkeit weckt sie seine Begierde. Die finale Lösung – die Nennung seines Namens im Zeichen gegenseitiger Liebe – findet aber als intimes Versprechen unter vier Augen statt. Das Paar ist bei sich angekommen, menschlich, normal – die staatspolitische Dimension ist ausgeblendet. Puccini könnte sich daran erinnern haben.

**»CHINESISCHE PRINZESSIN
(ODER PERSISCHE,
WER WEISS)«**

Busoni, der sich ab 1904 für den Turandot-Stoff interessierte, brachte das Problem des wechselnden Lokalkolorits auf den Punkt: persisch oder chinesisch, wer wisse schon, wo die Prinzessin regierte, schrieb er an seine Mutter. Das war aber für die Frage nicht unwesentlich, in welches exotistische Musikgewand eine Turandot zu hüllen sei. Busoni wollte um jeden Preis einen »konventionellen Theaterexotismus«, wie er es nannte, umgehen. Als er seine Orchester-Suite, weniger eine Schauspielmusik als eine »autonome Musik zu Gozzis Drama«³, zu einer zweiaktigen Oper erweiterte, wurde sein anti-realistischer Zugriff federführend: das Artifizielle von Vorlage, Maskenspiel und von Oper überhaupt galt es herauszustellen. 1917 brachte er das Werk unter seiner eigenen Leitung am Stadttheater Zürich zur Uraufführung. Musik solle mithelfen, die wunderbare Märchenwelt, das ironische Spiel zu illustrieren. Der Zuschauer solle Oper reflektierend

wahrnehmen, aber keinesfalls emotional vereinnahmt werden. So erklingen in seiner – letztlich dann doch – »chinesischen Fabel« vielerlei orientalische Motive, neben chinesischen auch indische und türkische. Und im Frauengemach der Turandot wird zur Melodie des irischen Volkslieds *Greensleeves* gesungen: Musikalisches Lokalkolorit als frei kombinierbares Material. Damit ist auch Busonis *Turandot* Ausdruck einer modernen Ästhetik. Als abstrahierendes Märchentheater in parodistischer Nachfolge von Mozarts *Zauberflöte* entstand erstmals eine *Turandot*-Oper *sui generis*.

Wie für Puccini änderte sich auch für Busoni der literarische Bezugspunkt, nämlich weg von Schiller hin zu Gozzi. Ein Resultat dessen sind die drei Masken, die Busoni hinzudichtete. Als Commedia dell'arte-Figuren agieren der Eunuchen-Hauptmann Truffaldino und die Minister Pantalone und Tartaglia eigenständig, besonders in den Intrigen des zweiten Akts, die zur Lösung des Gegenrätsels angestrengt werden. Busonis Calaf macht sich bildverliebt auf, den zuvor geköpften »Jammerprinzen« und »Kopfverlierer« von Samarkand zu rächen. Die zu lösenden Rätsel aber konterkarieren die Gewalt und Gespanntheit dieser Extremsituation, schließlich geht es um Leben oder Tod: Menschlicher Verstand, Sitte und Kunst lauten die richtigen Antworten. Der intellektuelle Diskurs domestiziert gleichsam das existenzielle Ringen um menschliche Nähe. Was Busoni opernästhetisch vermieden hatte, strebte Puccini erfolgreich an.

**HOFFNUNG – BLUT –
TURANDOT**

Im Gegensatz zu Figuren wie Carmen oder Salome reüssierte Turandot we-

der als Opersujet noch als dekadente Femme-fatale-Figur des langen 19. Jahrhunderts. Das bedeutete für die Puccini-Adaption einen Freiraum, eine Überwindung auch der Welt von Gestern, um mit Stefan Zweig zu sprechen. Zusammen mit dem *Rondine*- und *Tabarro*-Librettisten Giuseppe Adami formte Simoni die Vorlagen um – ein komplexer, krisengeschüttelter Prozess. Puccini blieb seiner Arbeitsweise treu, bei welcher Text und Musik in wechselseitiger Abhängigkeit entstanden, mitunter sogar die Komposition den Versen vorausging. Auf die dramaturgische Makrostruktur, also die Dreiaktigkeit mit der Rätselszene als zweitem Finale, einigte man sich erst Anfang 1922: Das Ensemble mit dem dreimaligen Gong-Schlag wurde nachjustiert, ebenso das Minister-Trio als Beginn des zweiten Akts. Problematisch blieb, dass die Titelfigur, abgesehen vom stummen Erstaufttritt, überaus spät an der Spielhandlung Anteil hat. Die »psychologische Verknappung«⁴ der Figuren, so Dieter Schickling, war eine schwere Hypothek besonders für das Fragment gebliebene Schlussduett. Sie ermöglichte aber einen gangbaren Weg, die Rollen ihrer märchen- und marionettenhaften Typisierung soweit zu entkleiden, dass sie emotional lebendig werden konnten. Puccinis meisterhafter Melodie- und Klangdramaturgie ist es zu verdanken, dass sich bereits innerhalb weniger Takte emotionale Wahrhaftigkeit einstellt, sei es bei der Wiederbegegnung zwischen Calaf und Timur oder besonders bei der Sklavin Liù. Sie ist eine gänzliche Neuformung der Adelm-Figur: Aus der rivalisierenden Intrigantin wurde die stille, sich opfernde Liebende. All diese Emotionalität ist gespiegelt in den Antworten, die Calaf, die Rätsel-

sprache der Turandot erlernend, mit heroischem Wagemut hervorbringt: *Hoffnung, Blut, Turandot*. Der Unterschied zu Busoni ist frappant.

Die Antwort, die Puccini mit *Turandot* auf die Befindlichkeiten eines von den Kriegsfolgen gezeichneten Europa gab, ist eine Synthese aller Elemente, aus denen sein opernästhetisches Denken und Fühlen bestand. Das Exotische mischt sich mit dem Märchenhaften, Komischen, Grotesken und Heroischen. In welchen »Farben«⁵ Puccini auch redet, der authentische Ausdruck menschlichen Empfindens steht immer im Vordergrund, sei er nun liebend, hassend, hoffend oder leidend. Dieser finale Verschmelzungszauber in seinem Œuvre besitzt zugleich eine neue Dimension, die seine Modernität, sein untrügliches Sensorium für Zeitthemen beglaubigt. Denn die Geschichte der kaltherzigen Prinzessin ist, so intim die Sprache ihres emotionalen Wandels auch sein mag, in eine erschreckende Monumentalität übertragen. Die zwanghafte Grausamkeit der Turandot, die das Volk mitsamt dem kaiserlichen Priester- und Beamtenapparat im Zangengriff hat, spiegelt unverkennbar die Blutmühle des Ersten Weltkrieges. Willfährigkeit und Wankelmütigkeit einer unfreien Masse bilden einen kollektiven Angst-Hintergrund, der sich gleich zu Stückbeginn über alles legt: in der Unterwerfung vor dem fatalen Gesetz, im aufpeitschenden Gesang zum funkensprühenden Schleifstein, in der halluzinatorischen Überspanntheit beim Aufgang des Mondes wie bei der Anrufung des Scharfrichters Pu-Tin-Pao und seiner Henkersknechte. Noch beim Tod Liùs, den letzten von Puccini instrumentierten Takten, ist diese kollektive Lähmung in der Bitte spürbar,

EINE TURANDOT AUS MODERNEM GEIST

der Geist der Verstorbenen möge nicht zum Rächer an den Lebenden werden. Indem Puccini diese gesellschaftliche Dimension des Turandot-Stoffes nicht nivellierte, sondern sie wie keiner vor ihm ins Übergroße, Monumentale projizierte, löste er den Anspruch an sich selbst ein, ein Werk aus »modernem Geist« zu schaffen. Dass angesichts von kollektivem Kriegstrauma und in-

dividuellen Verletzungen dennoch eine Hoffnung bleibt, versichert uns sowohl der Märchenstoff wie auch Puccinis große Choroper *Turandot*. Beide vertrauen auf die Möglichkeit einer Liebe, die aus der angstfreien Begegnung zwischen Ich und Du erwächst. Die Antwort des Gegenrätsels ist folgerichtig zweiteilig: Calaf – *Liebe*.

- 1 Brief von Giacomo Puccini an Renato Simoni vom 18. März 1920, in: Carteggi pucciniani, hg. v. Eugenio Gara, Mailand (Ricordi) 1958, Nr. 766.
- 2 Kii-Ming Lo: »Turandot« auf der Opernbühne, Frankfurt am Main (Peter Lang) 1996 (Perspektiven der Opernforschung, Bd. 2).
- 3 Ebenda, S. 284.
- 4 Dieter Schickling: Giacomo Puccini. Biografie. Erweiterte Neuausgabe, Stuttgart (Carus/Reclam) 2007, S. 355.
- 5 Richard Erkens: »voler far piangere« – Aspekte einer Opernästhetik Puccinis, in: ders. (Hg.): Puccini Handbuch, Stuttgart/Kassel (Metzler/Bärenreiter) 2017, S. 195–204.

JÖRG SCHNEIDER
als ALTOUM
ASMIK GRIGORIAN
als TURANDOT
MARTIN HÄSSLER
als PING
NORBERT ERNST
als PANG
HIROSHI AMAKO
als PONG



DIE RATSEL DES MUSIKALISCHEN EXOTISMUS IN PUCCINIS *TURANDOT*

EIN EXOTISCHES SETTING

Während seiner gesamten Karriere interessierte Giacomo Puccini sich für die visuellen Aspekte seiner Opern. Die Übersetzungen der Libretti in Bilder stellte er sich schon während der Komposition vor, so der Komponist. Häufig lieferte er den Opernhäusern detaillierte Vorschläge zu diesen Übersetzungen – manchmal sogar unter Hinzufügung von Zeichnungen – und wählte auch die Ausstatter aus. Ganz offensichtlich war es ihm wichtig, ein Gefühl für den Handlungsort des jeweiligen Werkes zu kreieren. Entsprechend bemühte er sich, seine musikalische Sprache in einer Weise zu erweitern, die diesen Anspruch auch in den Partituren einlösen würde.

Puccini versuchte, die Schauplätze all seiner Opern durch Musik zu erschaffen – oft auf der Grundlage musikalischer Recherchen, ob für die Erschaffung eines exotischen Japans oder

eines Paris der 1830er Jahre. Zur Vorbereitung der Komposition der Morgenszene auf der Engelsburg in *Tosca* reiste Puccini etwa eigens nach Rom, um vor Ort das Morgengeläut zu hören.

Turandot ist allerdings eine Oper, die vollständig in einem imaginierten Märchenambiente spielt, das Puccini nicht besuchen konnte: »Peking zur Zeit der Märchen.« Dessen ungeachtet haben einige Regisseure versucht, in ihren Produktionen »exotischen Realismus« auf die Bühne zu bringen. Franco Zeffirellis Produktion für die New Yorker Metropolitan Opera (1987) etwa ist berühmt für die Extravaganz ihrer betont exotischen Details. Die *Turandot*-Inszenierungen des gefeierten chinesischen Filmregisseurs Zhang Yimou zielten noch expliziter auf »exotische Authentizität« ab. 1997 lud der Dirigent Zubin Mehta Zhang ein, *Turandot* in Florenz zu inszenieren. Mehta begründete seine Wahl wie folgt: »Ich möchte jemanden, der die-

ses Land kennt, damit wir endlich eine authentische Produktion bekommen können ... authentisch bedeutet: produziert und gestaltet von Chinesen, und ich denke, das Endprodukt war genau das.« Diese Aussage sollte uns zu denken geben: Warum sollte ein moderner chinesischer Filmregisseur notwendigerweise eine besonders »authentische« Version einer Operngeschichte erschaffen, die in der »Märchenzeit« spielt und auf einem italienischen Commedia dell'arte-Märchenspiel aus dem 18. Jahrhundert basiert, das seinerseits auf eine persische Fabel zurückgreift, die von einer französischen Märchensammlung tradiert wurde? Nach dem Erfolg in Florenz brachte Zhang diese *Turandot* sogar noch einmal in der Verbotenen Stadt in Peking zur Aufführung (»am Originalschauplatz«), in einem weiteren Versuch, Puccini »exotische Authentizität« ange-deihen zu lassen. Die Neuproduktion an der Wiener Staatsoper in der Regie von Claus Guth vermeidet diese Fallen.

EXOTISCHE MUSIKALISCHE QUELLEN

Puccini verfolgte bei der Vorbereitung der Komposition seiner letzten Oper seine eigene Version »exotischer Authentizität«. Natürlich hatte er schon Erfahrung auf dem Gebiet, hatte er doch japanische und chinesische Melodien für *Madama Butterfly* verwendet und in *La fanciulla del West* seinem Stil die »wild American frontier« eingeschrieben. Für *Turandot* versuchte Puccini Musik zu schreiben, die das exotische Setting ebenso wie die zugleich unerträglich grausame und groteske und unendlich schöne, verführerische Geschichte stützen würde. Die Partitur lässt zunächst

einen fortschrittlichen harmonischen Stil und ein gewisses Maß an experimenteller Instrumentierung erkennen. Um dem barbarischen Anblick abgetrennter Köpfe am Beginn der Oper Rechnung zu tragen, und um Turandots Grausamkeit und »exotische« Bedrohlichkeit zu kennzeichnen, verwendete Puccini einen dissonanten bitonalen Akkord in einem aggressiven, schroffen Rhythmus, der gemeinhin als »Exekutionsthema« bezeichnet wird und sich aus dem Zusammenspiel eines d-Moll- und eines Cis-Dur-Dreiklanges ergibt.

So, wie er versucht hatte, Aspekte ostasiatischer Musik in *Madama Butterfly* zu verarbeiten – vor allem in Form entlehnter Melodien und durch den Einsatz pointierter Stakkatos sowie von Pentatonik –, machte sich Puccini für *Turandot* auf die Suche nach Quellen chinesischer Musik. Für sein »chinesisches Märchen« zog er gedruckte Transkriptionen chinesischer Volksmusik heran und komponierte selbst weitere pentatonische Melodien. Hinzu kommt die berühmte Begegnung des Komponisten mit einer Spieluhr mit verschiedenen chinesischen Melodien.

Im August 1920, als Puccini gerade an *Turandot* arbeitete, berichtete ein Zeitungsreporter, der Komponist habe sich im Haus eines Barons Edoardo Fassini-Camossi in Bagni di Lucca mit einer »chinesischen« Spieldose befasst und plane, deren Melodien für seine neue Oper zu verwenden. Die fragliche Spieldose war allerdings in der Schweiz hergestellt worden und spielte Melodien, die im späten 19. Jahrhundert in China von einem Schweizer Musiker und Mitglied der berühmten Uhrmacherfamilie Bovet transkribiert worden waren, mit dem Zweck, die so entstandenen Spieluhren dann wieder in China

zu vertreiben. Baron Fassini war ein Veteran des Boxeraufstandes von 1900 und einer Militäroperation, die ihn zu Ende des Ersten Weltkrieges von China bis nach Sibirien führte. Höchstwahrscheinlich hatte er die Spieluhr oder die Spieluhren bei einer der »Beuteauktionen« ersteigert, die die ausländischen Gesandtschaften im Anschluss an die Niederschlagung des Boxeraufstandes veranstaltet hatten.

Alle drei chinesischen Melodien aus dieser Quelle erscheinen in *Turandot* in ihren ursprünglichen oder vollständigen Fassungen und in derselben Tonart wie in der Spieluhr. Das berühmteste chinesische Lied daraus, üblicherweise als »Mo Li Hua« (»Jasminblüte«) bezeichnet, bringt Glanz und Verführung der Prinzessin zum Ausdruck. »Loc Tee Kun Tzin« (»Der Klang von Goldmünzen, die zu Boden fallen«) wurde in *Turandot* für das Motiv des Kaisers verwendet. Dieses Thema taucht im feierlichen Ambiente der zweiten Szene des zweiten Aktes auf, nachdem der Kaiser Calaf erlaubt hat, sich an den Rätseln zu versuchen, und kehrt als triumphaler Abschluss des zweiten Aktes wieder. Die dritte chinesische Melodie aus der Spieluhr schließlich markiert den Auftritt der komischen Minister Ping, Pang und Pong.

Ein Motiv aus »Loc Tee Kun Tzin« war bereits als das von mir so bezeichnete »Patrimonium-Thema« in *Madama Butterfly* aufgetaucht, ein Thema, das sich auf Butterflys Vater und dessen Selbstmord auf Befehl des japanischen Kaisers bezieht. Das Auftauchen dieses Motivs in beiden Opern in Verbindung mit »exotischen« Vaterfiguren stellt eine weitere Verbindung zwischen diesen orientalistischen Werken her. In der Tat scheinen die ersten Takte von *Turandot* genau dort anzuknüpfen, wo

die letzten Takte von *Madama Butterfly* enden. 2012 konnte ich herausfinden, dass Puccini etwa zwei Jahrzehnte vor der Arbeit an *Turandot*, als er *Madama Butterfly* komponierte, auf eine andere in der Schweiz hergestellte Spieluhr mit chinesischen Melodien gestoßen war, von denen zwei als die beiden Hauptthemen der Butterfly verwendet wurden. Diese Entdeckung zeigt eine Verbindung zwischen *Madama Butterfly* und *Turandot* auf.

Natürlich sind die Melodien auf diesen beiden Spieldosen im Zuge der Transkriptionen in die europäische Notation gefiltert worden, und so unterschied sich Puccinis Verwendung von Spieldosen als Einflussquelle nicht grundlegend von seiner Verwendung notierter Melodien aus gedruckten Sammlungen. Indem die Schweizer Hersteller die Melodien in westliche Notation transkribierten, aber auch durch die Übertragung auf die Walzen der Spieluhren, entzogen sie ihnen viele der stilistischen Merkmale, die sie als chinesisch kennzeichnen. Anstatt von »japanischer« oder »chinesischer« Musik in *Madama Butterfly* oder *Turandot* zu sprechen, könnte man eher sagen, dass bestimmte Passagen in diesen Werken auf Annäherungen an die Klangsprache und den Rhythmus exotischer Melodien beruhen. In ähnlicher Weise deutet der Einsatz von Stakkato-Streichern auf die Klangqualität bestimmter ostasiatischer Zupfinstrumente hin.

EXOTISCHE FRAUEN

Die Darstellung des Exotischen in der Oper geht auf die komischen Opern in »türkischem Stil« des späten 18. Jahrhunderts zurück, darunter Mozarts *Entführung aus dem Serail*, und erlebte

ihre Blütezeit im neunzehnten Jahrhundert, insbesondere in Frankreich oder in Werken mit französischen Einflüssen wie *Carmen*, *Lakmé*, *Samson et Dalila* und *Aida*. Bei der Untersuchung solcher Opern fällt nicht nur auf, dass Komponisten, Librettisten, Choreographen und Bühnenbildner versuchen, exotisches »Lokalkolorit« zu schaffen, sondern auch, wie häufig die »exotische Frau« im Zentrum steht. In orientalistischen Opern begegnet sie uns in zwei Varianten: die unglaublich »unschuldigen« und aufopferungsvollen Lakmés und Butterflies und die unvorstellbar grausamen oder gefährlichen Dalilas und Carmens. In Puccinis letzter Oper begegnen wir jeweils einer Repräsentantin beider Typen: Turandot versucht, ihre Unabhängigkeit als kastrierende Femme fatale zu bewahren, und Liù erscheint als das hingebungsvolle, sich aufopfernde exotische Blumenmädchen. In auffälligem Kontrast zu Turandots einleitendem bitonalem, blechlastigem Hinrichtungsmotiv ist Liùs Musik engelhaft ruhig mit warmen Holzbläsern und häufig von einer himmlischen Harfe untermalt.

Genauer gesagt verkörpert Turandot nach der Begegnung mit Liù schließlich selbst beide Stereotypen, denn wenn sie Calafs Liebeserklärungen erliegt, verwandelt sie sich im allerletzten Moment. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass diese Verwandlung während der gesamten Oper vorbereitet wird: Turandot wird immer wieder sowohl mit dem chinesischen Volkslied »Mo Li Hua« als auch mit dem abgehackten Motiv der Hinrichtung in Verbindung gebracht. »Mo Li Hua« erklingt zum ersten Mal kurz vor Turandots Auftritt in einer ganz besonderen »exotischen Orchestrierung«: mit Saxophonen und

dem berühmten Summchor aus dem Off, gesungen von einem Knabenchor. Andere Figuren singen einen Teil der »Mo Li Hua«-Melodie, wenn sie sich direkt an die Prinzessin wenden. »Mo Li Hua« wird in einen königlichen Ausruf der Blechbläser verwandelt, und jeder Zweifel über die Verbindung dieser Melodie mit Turandot wird ausgeräumt, wenn der Chor bei ihrem ersten Auftritt »Principessa« singt.

In der zweiten Szene des zweiten Aktes, der Rätselszene, hören wir sowohl das Hinrichtungsmotiv als auch »Mo Li Hua«, unmittelbar vor Turandots Auftritt. Erst etwa fünfundfünfzig Minuten nach Beginn der Oper singt sie endlich; sie erklärt sich vom Geist einer Vorfahrin besessen, Lo-u-ling, die von einem ausländischen Feind entführt und vergewaltigt wurde. In dieser schrecklichen Erinnerung liegt der Ursprung der Drei-Rätsel-Prüfung, die immer wieder Männer auf das Schafott führte. In den literarischen Quellen der Oper taucht der Hinweis auf eine misshandelte weibliche Vorfahrin nicht auf. Dort wird Turandot stattdessen von dem leidenschaftlichen Wunsch motiviert, ihre Unabhängigkeit zu bewahren, und von ihrem Hass auf Männer, die sie als intellektuell minderwertig betrachtet. Wenn wir einer gewissen interpretatorischen Fantasie Raum geben wollen, können wir zur Diskussion stellen, ob Turandot 1924 die *Madama Butterfly* von 1904 im Hinterkopf hat, wenn sie ihre unbarmherzige Rätselprüfung und die Enthauptung von Möchtegern-Freiern mit dem tragischen Schicksal einer Ahnin rechtfertigt, die ein fremder Mann auf dem Gewissen hat. In *Turandot* beweist der fremde Mann schließlich seine Hingabe, und es kommt zum in *Madama Butterfly* vorenthaltenen glücklichen Ende.





Wenn wir beim Hören der Oper auf den musikalischen Exotismus darin achten, dann können wir feststellen, dass der »unbekannte Prinz« Calaf, unser Held aus der Tartarei, nicht sehr »exotisch« klingt. Seine Musik bleibt vielmehr größtenteils innerhalb der puccinischen Norm. Wir werden dadurch – wie Puccinis ursprüngliches Publikum – ermutigt, uns mit ihm zu identifizieren. Calafs Musik ähnelt im Klang der einiger anderer romantischer Tenorrollen Puccinis. Die einprägsamste Arie der Oper, »Nessun dorma«, ist ein perfektes Beispiel für Puccinis Technik der ergreifenden romantischen Melodie: Er bereitet uns auf die große Melodie und die Klimax vor, indem er mit kürzeren Notenwerten beginnt, sich allmählich im Register nach oben bewegt, melodische Aufwärtssprünge komponiert, die auf Pausen folgen, und dann den Sänger in das höhere Register mit längeren Notenwerten und viel rhythmischer Flexibilität auf den Höhepunkt drängt. Puccini komponiert sogar eine Zäsur, um Raum für den Applaus zu lassen. So ist er, vor allem mit der Musik für Calaf, im Grunde seines Herzens ein romantischer Opernkomponist geblieben.

EINE MODERNISTISCHE ZUKUNFT?

Angesichts von Puccinis Tod vor der Fertigstellung dieser Oper drängt sich die Frage auf, wie seine zukünftigen Opern wohl geklungen hätten. *Turandot* gibt uns ein letztes stilistisches Rätsel auf: Inwieweit ist diese Partitur aus den 1920er Jahren ein Werk der musikalischen Moderne? Bietet sie ein Modell für die Verschmelzung der italienischen romantischen Oper mit

den aktuellen paneuropäischen Entwicklungen in der Musik zu Puccinis Zeit? Oder dienen ihre modernistischen Stilelemente und Anspielungen auf bestimmte Werke der zeitgenössischen Avantgarde in erster Linie dem Zweck der auf Handlung und Schauplatz zugeschnittenen exotischen Darstellung? Kurz gesagt: War die europäische musikalische Moderne aus der Sicht Puccinis als auch aus der Sicht des Publikums, das er im Sinn hatte, selbst exotisch?

Für mein Ohr scheint es so, als ob dieser romantische italienische Komponist im ersten Akt von *Turandot* absichtlich seine Kenntnisse von und sein Interesse an einer Vielzahl zeitgenössischer Stile zur Schau stellte. Die schrilldissonante Musik erinnert uns an die Bitonalität und bestimmte Momente in Strauss' *Salome* (1905) – eine weitere Oper mit einer exotischen Femme fatale, die mit dem Mond in Verbindung gebracht wird. Die aggressiven, vielschichtigen Rhythmen und Ostinati, die der blutrünstige Chor hören lässt, erinnern an Strawinskis *Le Sacre du printemps* (1913). Ich höre Anklänge an die französischen Impressionisten Ravel und Debussy, aber auch ein deutliches Echo von Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* (1918), wenn die Kammerfrauen der *Turandot* zur nächtlichen Ruhe mahnen. Darüber hinaus haben mehrere Autoren eine Ähnlichkeit zwischen der Musik der Geister der enthaupteten Freier und Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912) festgestellt, auch mit Blick auf Puccinis Verwendung der Sprechstimme an mehreren Stellen in *Turandot*.

Die Uraufführung im Jahr 1926 endete mit dem Trauerzug für Liù, für den Puccini eine Musik komponierte, die stark an Strawinskis »Frühlings-

DIE RÄTSEL DES MUSIKALISCHEN EXOTISMUS IN PUCCINIS *TURANDOT*

reigen« aus *Le Sacre du printemps* erinnert. Dieser Moment ist fast ein direktes Zitat aus Strawinskis Partitur. Alle verlassen die Bühne, um Liù zu begraben. Dies ist der Punkt, an dem Puccini starb, lediglich Skizzen für den weiteren musikalischen Verlauf hinterlassend. Einige der letzten Musikstücke, die er je komponierte, waren also an Strawinski angelehnt. Angesichts der Tatsache, dass Liù

ein Opfer ist, erschien Puccini diese musikalische Anspielung auf *Le Sacre* vielleicht besonders treffend. Wir werden jedoch nie erfahren, ob die Anspielungen auf Strawinskis Musik und die Stile der Moderne wie die entlehnten chinesischen Melodien in erster Linie der exotischen Repräsentation dienten oder ein Zeichen für Puccinis späte Bemühungen um den Status eines Modernisten waren.

Vorherige Seiten:

JÖRG SCHNEIDER
als ALTOUM
ASMIK GRIGORIAN
als TURANDOT
JONAS KAUFMANN
als CALAF
MARTIN HÄSSLER
als PING
NORBERT ERNST
als PANG
HIROSHI AMAKO
als PONG
CHOR
der WIENER STAATSOPER

FREUDS TÜR

Patientinnen und Patienten, die die Tür zu Sigmund Freuds Praxisräumen in der Berggasse 19 im 9. Wiener Gemeindebezirk hinter sich schlossen, konnten sich sicher fühlen – oder eingesperrt. Die markante Vergitterung, ein Einbruchsschutz für die sonst leicht aufzubrechenden Kassettenüren des Gründerzeithauses, ist in gleicher Weise an der nebenan gelegenen Wohnung der Familie Freud zu finden, wie auch in manchen anderen Häusern aus der Epoche. Vor dem Hintergrund von Freuds Forschungen über das Unbewusste, den verdrängten, versperrten Bereich der menschlichen Psyche, erscheint diese spezielle Tür aber in einem besonderen Licht. An den starken Eindruck des massiv gesicherten Eingangs, den er von einem Besuch im Sigmund Freud Museum mitgenommen hatte, das heute in Freuds ehemaligen Behandlungs- und Wohnräumen untergebracht ist, erinnerte sich der Regisseur Claus Guth bei den Überlegungen zur Konzeption seiner *Turandot*-Inszenierung. Gemeinsam mit dem Bühnenbildner Etienne Pluss fand Guth einen prominenten Ort für Freuds Tür im Bühnenbild zur Neuproduktion von Puccinis *Turandot*. Der Fotograf Peter Mayr hat aus diesem Anlass die Bilder der folgenden Fotostrecke und das Umschlagbild für dieses Programmbuch geschaffen.

Sigmund Freud mietete die Räume der Mezzaninwohnung Nr. 5 nach neuesten Erkenntnissen wohl um 1906 an, um dort seine zuvor im Erdgeschoss gelegene Praxis neu einzurichten. Die nebenan gelegene Wohnung Nr. 6 hatten er und seine Familie schon seit 1891 bewohnt, in der späteren Praxis lebte zu diesem Zeitpunkt Freuds Schwester Rosa Graf. Wann die Gitter an der Tür montiert wurden, ist nicht gesichert; fest steht nur, dass sie im Mai 1938 bereits angebracht waren. Zu diesem Zeitpunkt nahm Edmund Edelman jene heute berühmten Bilder auf, die die Räume für die Nachwelt dokumentierten. Edelman arbeitete dabei buchstäblich in Lebensgefahr: Das Haus stand zu diesem Zeitpunkt unter Beobachtung der Gestapo. Am 4. Juni 1938 emigrierte die Familie Freud nach London. Im Freud Museum spekuliert man, dass die Türgitter mit der Übernahme der Räume für die Praxis, also um 1906, montiert wurden. Gesichert ist diese Information aber nicht.











RINGEN UM GLAUB- WÜRDIGKEIT

ZU FRANCO ALFANOS KOMPLETTIERUNG
DER *TURANDOT* VON PUCCINI

»Und *Turandot*? Diese Oper nicht beendet zu haben, schmerzt mich sehr.« Das schrieb Giacomo Puccini am 3. November 1924 an den Musikwissenschaftler und Freund Riccardo Schnabl. Drei Wochen später – am 29. November – starb er in Brüssel an den Folgen seiner Krebserkrankung. Dass Puccini seine letzte Oper nicht mehr selbst vollenden konnte, hat in der Puccini-Forschung immer wieder zu Spekulationen geführt. Mosco Carner vermutete in seiner einflussreichen Puccini-Biographie (1958) etwa, der ab dem sechsten Lebensjahr vaterlos aufgewachsene Puccini sei aufgrund eines »Mutterkomplexes« außerstande gewesen, das Dénouement der gelingenden Vereinigung von Turandot und Calaf in Musik zu setzen. Warum hätte Puccini sich dem *Turandot*-Stoff dann überhaupt zuwenden sollen? Für ihn stand von Anfang an fest, dass seine Titelheldin diesmal am Ende nicht sterben, die Handlung der Oper vielmehr in einem abschließenden Duett zwischen den beiden Hauptfiguren kulminieren und zu einem – wie schwer auch immer

erkauften – glücklichen Ende führen musste. Daran änderten alle Rückschläge während des sich über mehr als vier Jahre erstreckenden Schaffensprozesses, die zu nicht weniger als fünf verschiedenen Versionen des Librettos führten, nichts.

Richard Erkens schreibt dazu: »Das Ringen um dramatische Glaubwürdigkeit, das sicherlich im Falle der Wandlung Turandots [...] – im Librettotext eingefangen in der symbolischen Opposition von Todeskälte (>morte< – >gelo<) und Liebesfeuer (>amore< – >fuoco<) – eine besondere, weil zudem vorbildlose dramaturgische Herausforderung darstellte, gehörte allerdings zu Puccinis grundlegendem Arbeitsverständnis als Musikdramatiker. Es befremdet vielmehr, ihm diese Fähigkeit zur schöpferischen Leistung gerade hier abzusprechen.« Dass Puccini die *Turandot* nicht selbst zu Ende bringen konnte, liegt einzig und allein an seinem Tod. Dafür spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass er 23 Skizzenblätter in die Klinik in Brüssel, wo er durch die neuartige Radium-Therapie auf Heilung hoffte,

mitnahm, um im Krankenbett weiter am Schluss der Oper zu arbeiten.

Diese 23 zum Teil beidseitig beschriebenen Blätter – insgesamt 36 Seiten – bildeten zusammen mit einem Textbuch mit Anmerkungen Puccinis und musikalischen Stichpunkten die Grundlage für eine Vervollständigung der Oper. Für dieses heikle Unterfangen hatte der Ricordi Verlag zunächst Pietro Mascagni angefragt; nach dessen Absage erhielt Puccinis Kollegenkollege Franco Alfano den Auftrag. Er schien durch seine 1921 in Bologna uraufgeführte Oper *La leggenda di Sakuntala* über ein indisches Sujet prädestiniert, sich in den »exotischen« Stoff hineinzusetzen, und in seiner eigenen Tonsprache stilistisch nicht allzu weit von Puccini entfernt. Der ursprünglich für April 1925 angesetzte Uraufführungstermin war nach Puccinis Tod natürlich nicht zu halten. Der Vertrag mit Alfano wurde erst am 25. August desselben Jahres geschlossen, und die posthume Uraufführung fand schließlich ein Jahr später am 25. April 1926 an der Mailänder Scala statt.

An diesem Abend legte der Uraufführungsdirigent Arturo Toscanini nach der Trauermusik, zu der Liùs Leiche von der Bühne getragen wird, den Taktstock nieder, mit den Worten: »Qui finisce l'opera perché a questo punto il Maestro è morto.« (»Hier endet die Oper, denn an diesem Punkt ist der Maestro verstorben.«) Die zweite Aufführung dirigierte dann schon nicht mehr Toscanini, sondern Ettore Panizza. Jedoch nicht in der Version, die Alfano dem Finale ursprünglich verliehen hatte, sondern in einer stark verkürzten Fassung, in der die Oper bis heute zumeist gegeben wird – wenn sich Dirigent und Inszenierungsteam nicht

entscheiden, es Toscanini nachzutun und die Oper mit Liùs Tod enden zu lassen, was auch immer wieder geschieht.

Wie kam es zu dieser empfindlichen Kürzung der ersten Fassung? Hier kommt das nicht immer konfliktfreie Verhältnis von Puccini und Toscanini ins Spiel. Dieser hatte 1896 mit großem Erfolg *La bohème* dirigiert und sich damit für Puccini als idealer Interpret seiner Werke empfohlen. Beide Männer verband eine Freundschaft, die allerdings 1918 Risse bekam. Erster Anlass war die Weigerung Toscaninis, die musikalische Leitung der Uraufführung des *Trittico* zu übernehmen, ein Werk, dessen Anlage und Form er entschieden ablehnte. Der empfindliche Puccini reagierte zutiefst verletzt. Wiederannäherungen und neue Konflikte folgten – ehe Toscanini im August 1924 an Puccini schrieb und den Komponisten bat, das Zerwürfnis zu vergessen. Daraufhin fand am 7. September 1924 ein Versöhnungstreffen statt. Bei diesem Anlass spielte Puccini dem nunmehr für die Uraufführung der *Turandot* vorgesehenen Dirigenten am Klavier die gesamte Oper vor und präsentierte frei fantasierend eine möglich Variante des Finales. Toscaninis Reaktion auf das Werk war enthusiastisch – mit Ausnahme des Endes, von dem er nicht restlos überzeugt war.

Durch diese Begegnung konnte Toscanini später für sich in Anspruch nehmen, eine relativ genaue Vorstellung davon zu haben, wie Puccini die Oper enden lassen wollte – im Gegensatz zu Alfano, der lediglich die nachgelassenen Skizzenblätter als Arbeitsgrundlage hatte. Obendrein standen ihm nur Fotografien derselben zur Verfügung, ergänzt von Guido Zucconi, dem bewährten Verfertiger der Klavierauszüge zu Puccinis Opern; er war ver-

traut mit dessen oft schwer leserlicher Handschrift. Zumindest textlich schien relativ klar zu sein, wie sich Puccini das Ende seiner *Turandot* vorgestellt hatte. Nach langem Ringen, bei dem er seine beiden Librettisten Renato Simoni und Giuseppe Adami immer wieder abwechselnd mit heftigen Vorwürfen und detaillierten Wünschen bombardiert hatte, lag Anfang Oktober 1924 eine Fassung vor, über deren Verse der Komponist in einem Brief an Adami urteilte: »Sie sind wirklich schön und kompletieren und rechtfertigen das Duett.«

Außer dem eröffnenden Wortwechsel zwischen Calaf und Turandot war den Skizzen jedoch nur sehr bruchstückhaft zu entnehmen, wie Puccini diesen Text in eine musikalisch kohärente Gestalt überführen wollte. Den Wendepunkt der Szene markiert der Kuss. Schon 1920 hatte der Komponist über das Schlussduett gewitzelt: »Großer Satz über Liebe mit modernem Kuss, und alle stecken sich die Zungen in den Hals.« Alfano hatte allerdings feinfühlig erkannt, dass Calafs ungestüme Handgreiflichkeit, mit der er den Panzer der »Eisprinzessin« zu durchbrechen versucht, zunächst zu einer heftigen Gegenreaktion führen musste. In seiner ursprünglichen Version ist der »Kuss« orchestral breit komponiert. Auf einen instrumentalen Höhepunkt folgt in der Musik eine heftige Reaktion Turandots (überschrieben mit der Vortragsbezeichnung »Di nuovo presto«), die dann erst über ein Ritardando in ein Lentissimo mündet. In der Regieanweisung heißt es an dieser Stelle: »Turandot kann diesem Angriff nicht mehr widerstehen, hat keine Stimme mehr, keine Kraft, keinen Willen.« In die nun entstehende Stille hinein setzt Alfano im Orchester mehrmals einen Tritonus im Pianissimo als Zeichen da-

für, was dieser Kuss mit ihr gemacht hat. Wie paralysiert – in einer erneuten Regieanweisung heißt es: »in flehendem Tonfall, fast wie ein Kind, murmelnd« – bringt Turandot dazu die Worte hervor: »Wie geschieht mir? Wie geschieht mir? Was für Schauer ... Verloren... Lass mich! Nein!«

Vergleicht man die von Toscanini erzwungene zweite Version bis hierher mit Alfanos ursprünglich vorgelegter Fassung, ergeben sich, neben einer konfliktreicheren, dialogisch zugespitzten Eingangsphase, folgende gravierenden Unterschiede: Der Kuss ist in der späteren Version instrumental deutlich kürzer gehalten; unmittelbar danach ist eine Generalpause eingefügt. Darauf folgen nur noch ein einmaliges »Wie geschieht mir?« und das »Verloren«, bevor Calaf verhalten seinen – hier noch verfrühten – auf die sich ankündigende Dämmerung bezogenen Jubel »Oh meine Morgenblume« anstimmt. Das lässt sich so lesen, als ob der – aufgezwungene – Kuss die schwer traumatisierte Frau quasi magisch von ihrem notorischen Abwehrverhalten allen Männern gegenüber »geheilt« hätte. Darüber kann man aus heutiger Sicht nur den Kopf schütteln. Viel plausibler erscheint die von Alfano musikalisch ausformulierte Kurve des inneren Zustands von Turandot, die hier eine Re-Traumatisierung erlebt und sich dementsprechend noch einmal heftig gegen den zudringlichen Mann wehrt. Versehen mit der Regieanweisung »aufgeregt, erschüttert«, setzt sie zu einer Art zweiter Arie an, die Alfano deutlich zu ihrer Auftrittsarie »In questa reggia« (»In diesem Palast«) parallel denkt: »Il primo pianto« – »Die ersten Tränen«. Buchstäblich unter Tränen gesteht sie ein, dass der fremde Prinz ihr von An-

fang an wegen seiner Entschlossenheit Furcht eingeflößt, sie zugleich aber auch fasziniert hat. Dieser »Arie« gesteht die zweite Fassung erheblich weniger Raum zu.

Noch einschneidender jedoch erscheint eine weitere Kürzung, die Toscanini diktiert hat: Nachdem Calaf seinen Namen aus freien Stücken genannt hat, bricht es aus Turandot heraus: »Ich kann über dein Schicksal bestimmen... In meiner Hand halte ich dein Leben... Du hast es mir geschenkt... Es gehört mir! Mir! Mehr als mein Thron... mehr als mein eigenes Leben...« Die entsprechende Regieanweisung ist auch hier sehr deutlich: »Als ob ihre stolze, hochmütige Seele sich noch einmal wild aufbäumte...« Erst aus diesem Gefühl des Triumphes heraus, in der Gewissheit, gewonnen zu haben, sich souverän entscheiden zu können, findet Turandot schließlich den Mut, ihre Ängste über Bord zu werfen und ihrem Vater wie dem Volk den Namen des unbekanntenen Prinzen zu verkünden, mit dem sie ihn sozusagen neu tauft: »Amor.«

Für den Szenenwechsel zu dieser abschließenden Lösung der Rätselselfrage, die Calaf ihr gestellt hatte, komponierte Alfano einen erneuten Damenchor, aus dem Off zu singen – analog zu den Vokalisen, die schon Calafs ersten Freudentaumel begleitet hatten. Und läuft hier harmonisch zu großer Form auf. Wenn man will, kann man an dieser Stelle nicht nur Parallelen zu den von Puccini ebenfalls bewunderten Impressionisten Debussy und Ravel heraushören, sondern sogar Anklänge an die Symphonik Gustav Mahlers. Auch diese letzte Stufe zur »Verwandlung«, man könnte fast sagen: »Verklärung« der Turandot hat Toscanini gekappt, mit dem Argument, das sei nicht

Puccini, sondern Alfano. Worauf man nur antworten kann: Natürlich ist das kein reiner Puccini! Andererseits hat der Meister aus Lucca zeit seines Lebens stets mit großem Interesse wahrgenommen, was seine Zeitgenossen hervorbrachten, und sich davon immer wieder beeinflussen lassen.

»Ich muss gute Aufführungen hören und neue Musik, von welcher Art auch immer.« So Puccini in einem Brief vom 4. August 1920 an seine ehemalige Geliebte und anschließend langjährige Vertraute Sybil Seligman. Debussys *Pelléas et Mélisande* hatte den Komponisten, der die Oper 1906 in Paris sah, stark beeindruckt. Ebenso die Orchesterwerke von Debussy und Ravel. Auch Paul Dukas' *Ariane et Barbe-bleue* erlebte Puccini 1907 in Paris. Béla Bartóks 1911 entstandenen Einakter *Herzog Blaubarts Burg* hat Puccini später ebenfalls gesehen und gehört; in Alfanos ursprünglicher Version finden sich Anklänge an diese Werke. Toscaninis Einwände gegen solche Passagen relativieren sich vor diesem Hintergrund.

Schon 1912 begegnete Puccini in Paris Strawinski; wahrscheinlich sah er eine Aufführung des *Petruschka*-Balletts. Und er erlebte 1913 wenige Tage nach der skandalumwitterten Uraufführung auch *Le Sacre du printemps*. Die Spuren sind in *Turandot* deutlich erkennbar – zumal im Einsatz des erweiterten Schlagwerkapparats; oder aber in der Verwendung ostinater Rhythmen wie bei der gespenstischen Wiederholung der schrägen, bitonalen Akkorde nach dem die Oper eröffnenden charakteristischen Fünftonmotiv zu Beginn des ersten Akts. Ein anderes Beispiel ist der Trauerzug nach dem Selbstmord Liùs, der an die *Rondes printanières* aus dem *Sacre* denken lässt.

Berühmt ist Puccinis Besuch einer Aufführung von Schönbergs *Pierrot lunaire* am 1. April 1924 in Florenz, bei dem es zu einem Treffen der beiden Komponisten kam, das von beiderseitigem Respekt gekennzeichnet war. Puccini las während der Aufführung konzentriert die Partitur mit, während das Publikum um ihn herum sich lautstark über die ungewohnte Tonsprache echauffierte. Die Musik der Geister im ersten Akt der *Turandot* – wenn die hingerichteten Bewerber sehnsuchtsvoll aus dem Jenseits herüberklagen – könnte von dieser Begegnung mit atonalen Musik inspiriert sein.

Komplex ist sicher die Wirkung, die Richard Wagner auf Puccini ausgeübt hat. Den *Parsifal* hatte er in Bayreuth erlebt; die formale Anlage des dritten Aktes der *Turandot* mit dem Schauplatzwechsel am Ende mag im dritten Akt des *Parsifal* ein Vorbild haben. Dass Puccini beim Schlussduett zwischen Turandot und Calaf auch an das Duett der beiden Protagonisten im zweiten Akt von Wagners *Tristan und Isolde* denken musste, liegt nahe. In den Skizzen findet sich die rätselhafte Notiz: »E poi Tristano« – »Und dann Tristan«. War damit gemeint, dass Puccini hier explizit den berühmten Tristan-Akkord aufgreifen wollte, den er an anderer Stelle versteckt zitiert? Oder spielt diese Bemerkung auf die Entrücktheit des berühmten Liebespaares an, das bei Wagner bekanntlich in Todessehnsucht vereint ist und am Ende nur im Tod zueinanderkommt? Während der Arbeit an *Turandot* soll Puccini die Partitur von Wagners *Tristan* zur Hand genommen – und sie schnell wieder zugeklappt haben, mit den Worten: »Weg mit dieser Musik! Wir sind Mandolinenspieler, Dilettanten; wehe, wenn wir uns hin-

reißen lassen! Diese gewaltige Musik vernichtet uns und lässt uns nie wieder etwas zustande bringen.«

Tristanesk ist Alfanos durchaus eigenschöpferische Vervollständigung der *Turandot* sicher nicht. Spätromantische und impressionistische Einflüsse sind aber sehr wohl hörbar und verleihen seiner ursprünglichen Version einen besonderen Reiz. Vielleicht hat gerade das Toscanini gestört. Insgesamt 109 Takte kürzer ist die ab der zweiten Vorstellung gespielte, heute als »Alfano 2« bekannte Fassung, in der die Oper dann um die Welt gehen sollte. Berücksichtigt man, dass an einigen Stellen neue Überleitungstakte hinzugefügt wurden, sind die Streichungen sogar noch einschneidender. Bei einer Gesamtlänge der üblicherweise als »Alfano 1« bezeichneten ursprünglichen Version von 377 Takten entspricht das einer Kürzung von weit mehr als einem Viertel. Alfanos Gegenwehr gegen diese Verstümmelung wurde vom Ricordi Verlag brüsk abgewehrt: »Sie haben gänzlich Unrecht, wenn Sie sich darüber beschweren, dass Sie alles noch einmal überarbeiten müssen. Wegen Ihrer Zuwiderhandlung gegen unsere Abmachungen möchten wir an dieser Stelle noch einmal wiederholen, dass Sie sich an das Material Puccinis zu halten haben. Unser Auftrag, nach Empfehlung von Maestro Toscanini, war klar und ließ keinerlei Raum für Missverständnisse. Es ist nicht unsere Schuld, wenn Sie, in Missachtung des Vertrags, anders gehandelt haben und mit der Instrumentierung bereits begonnen haben, ohne sich mit Mo. Toscanini abzustimmen.«

Alfano lieferte zwar die verlangten Änderungen, orchestrierte jedoch trotzdem seine ursprüngliche Fassung zu





Ende. So war es möglich, dass sie 1982 erstmals in einer konzertanten Aufführung im Londoner Barbican Center erklang und wenig später an der New Yorker City Opera auch szenisch aufgeführt wurde. Seither ist »Alfano 1« immer wieder zur Grundlage von neuen Produktionen gemacht worden – wie auch in der Inszenierung von Claus Guth. Um noch einmal Richard Erkens zu Wort kommen zu lassen: Die von Alfano auf Grundlage des Skizzenmaterials getroffenen »notwendigen Entscheidungen« seien »dramaturgisch stringent«; das aber »lässt sich nur an seiner Originalfassung erkennen, da hier sozusagen die psychologische ›Vollversion‹ der Traumüberwindung Turandots geboten wird, die neben ihrer ›zweiten Arie‹ *Del primo pianto* auch das durchaus ambivalente Verhalten mit Wiedererstarren ihrer Herrscherpersönlichkeit nach der Namensnennung enthält.«

Seit 2002 gibt es eine dritte Finalversion, die der italienische Komponist Luciano Berio auf Grundlage von Puccinis Skizzen erstellt hat – er ließ dabei seine eigene, viel avanciertere Tonsprache einfließen. Man kann seine seither hin und wieder (zum Beispiel bei den Salzburger Festspielen 2002 sowie im selben Jahr in Amsterdam und 2010 an der Berliner Linden-Oper) gespielte Version, die am Ende geradezu implodierend verklingt, als eine Art Kommentar zu der Tatsache interpretieren, dass Puccini die Oper eben nicht mehr selbst vollenden konnte. Die von ihm bewusst gesetzte Antiklimax am Ende ist ein kluger Schachzug, um diese Haltung deutlich zu machen. Puccinis Absichten entspricht sie indes nicht; dieser sah eindeutig vor, das schon in der Rätselszene im zweiten Akt anklingende Motiv des »Hauptschlagers« der Oper,

nämlich Calafs Arie *Nessun dorma* aus dem dritten Akt, am Ende triumphal wiederaufzugreifen.

In Alfanos ursprünglicher Version ist dem mit Calafs Motiv jubelnden Chor aber das Liebespaar entgegengesetzt, das eigene Einwürfe hat. Auch diese hat Toscanini eliminiert. Das letzte Wort des Chores lautet in der »Alfano 1«-Version: »Liebe.« Demgegenüber endet die Oper in der »Alfano 2«-Version mit dem Wort: »Ruhm.« Vielleicht lässt sich auch daran ablesen, wie sich der Fokus in der jahrzehntelang als kanonisch geltenden Version verschoben hatte. Man kann Toscanini zugutehalten, dass er das Zueinanderfinden der beiden Hauptfiguren als musikalisch nicht vollständig gelungenen Ausgang der Handlung empfand und deshalb so brutal kürzte, um möglichst rasch in den Schlussjubel übergehen zu können – wobei Toscanini diesen »Alfano 2«-Schluss ja selbst nie dirigiert hat. Jedenfalls bietet die ursprüngliche Fassung eine schlüssigere Möglichkeit, das geradezu utopische Bekenntnis zur Liebe ernst zu nehmen – als einer Kraft, die selbst die tiefsitzenden Ängste der in ihrem Innersten verkehrten Turandot zumindest für den Moment zu überwinden in der Lage ist – und die Oper damit zu beschließen.

*»Eis, das dich entflammt,
und von deiner Flamme noch eisiger wird!*

Weiß und dunkel!

*Will es dich frei, macht es
dich umso mehr zum Knecht!
Nimmt es dich als Knecht an,
macht es dich zum König!«*

Also, Fremder!

*Die Angst lässt dich erblassen!
Und du fühlst dich verloren!*

*Los, Fremder: Das Eis,
das entflammt, was ist das?*

TURANDOT

*Jetzt hat mein Sieg
dich mir geschenkt!
Mein Feuer lässt dein Eis schmelzen:
Turandot!*

DER UNBEKANNTE PRINZ

ER LÖST

Das dritte Rätsel von Turandot, dessen Antwort »Turandot« lautet, ist doppelt geknotet. Es wird durch seine Auflösung nicht gelöst, es löst sich nicht in Luft auf – es bleibt ein Rätsel. (Ist ein Rätsel, das für immer ein Rätsel bleibt, sich selbst treu bleibt, ein wahreres Rätsel als eines, das durch seine Lösung aufgehoben wird?)

Obwohl »Turandot« in dieser Geschichte die richtige Antwort ist, kann ein Name keine richtige Lösung im klassischen Sinne sein, wenn man die Struktur des Rätsels betrachtet. Lass uns, damit diese Ausführung auf einem soliden Grund aufgebaut wird, damit es keinen Grund für anfängliches Misstrauen gibt, die Definition Hegels in den *Vorlesungen über die Ästhetik* zurate ziehen, in der er (erwartungsgemäß) feststellt, dass die Lösung des Rätsels ein allgemeiner Begriff ist, auf den man anhand von unterschiedlichen Hinweisen schließen kann. Und: Nach der Enthüllung der Antwort ist die Verbindung zwischen den Hinweisen und dem Lösungswort klar und das Rätsel ist kein Rätsel mehr.

»Weiß und dunkel. Will es dich frei, macht es dich umso mehr zum Knecht. Nimmt es dich als Knecht an, macht es dich zum König«, lautet das Rätsel.

Calaf hätte durchaus mit einem allgemeinen Begriff antworten können, wie es sich für ein Rätsel gehört. Arbeit. Leidenschaft. Kunst. Natur. Religion.

Die Antwort könnte vieles sein, aber sie lautet »Turandot«. Die Richtung des Rätsellösens scheint eine verkehrte zu sein: Die Antwort erschließt sich nicht ohne den Rest aus den vorhandenen Zeichen – sie wird eher den Zeichen zugeschrieben. Turandot, all das könntest du sein. Es ist eher Angebot denn Antwort, eher Verführung als Auflösung.

Dass »Turandot« kein allgemeiner Begriff ist, stört nicht so sehr wie die Tatsache, dass die Auflösung nicht einleuchtet, wie das bei einem Rätsel der Fall sein sollte. Die Lösung nämlich steht auf drei Rollen geschrieben, die von den acht Weisen erst entrollt werden müssen. Bis dahin warten alle, die ganze Menschenmenge und sogar Turandot selbst, stillschweigend im Suspense.

Es stellt sich die Frage, sie stellt sich wie ein Rätsel, wie die Sache all die Male davor verlaufen ist. Wir wissen, dass unzählige Bewerber schon vergeblich versucht haben, die Aufgabe zu lösen, alle haben ihre Fehlversuche mit dem Leben bezahlt, so oft ist das geschehen, dass »die Friedhöfe voll sind«, jedoch scheint niemand die richtige Antwort zu wissen, die Rollen werden auch diesmal erneut entrollt.

Wurden die richtigen Antworten bei keinem der früheren Bewerber vorgelesen? Wurde dem, der falsche Antworten geliefert hat, lediglich gesagt, sie seien falsch, ohne ihm und der Welt zu offenbaren, wie es rich-

tig wäre, ohne den Beweis für seinen Fehltritt schwarz auf weiß zu liefern? Ein solches Prozedere müsste unangenehm für den zu Tode Verurteilten sein, es würde an Kafkas *Prozess* erinnern: »Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.« Und ähnlich müsste er sich vor der Hinrichtung wie Josef K. fragen: »Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte?«

Oder wurden die Antworten doch immer wieder preisgegeben, die Menge aber konnte so schnell verdrängen – vergessen?

Oder sind die Rätsel immer wieder neu, für jeden Anwärter ein anderes, und es gilt, wenn wir bei Kafka bleiben und uns *Vor dem Gesetz* in Erinnerung rufen: »Dieser Eingang war nur für dich bestimmt?«

Die Wahrheit ist hier ganz offensichtlich nicht *adaequatio intellectus ad rem*, wie bei Thomas von Aquin und anderen Exegeten der Adäquationstheorie. Nicht der Verstand stimmt mit der Sache überein, sondern das Gesagte mit dem Geschriebenen. Sie tritt nicht unverhüllt auf – sie muss überprüft werden, bestätigt werden, und das nicht einmal, sondern dreimal. Es ist ein Rätsel, das nach einer dreifältigen Instanz verlangt, als ginge es um die Buchstaben des Gesetzes. So bleibt hier wie bei jedem Gerichtsprozess – unabhängig davon, was uns richtig erscheint – bis zum formellen Freispruch eine gewisse Ungewissheit bestehen. Dieses Rätsel riecht stark nach einem Gericht.

Lass uns noch kurz die anfängliche Behauptung aufgreifen: Es gibt in diesem Stück kein Indiz dafür, dass Turandot die Lösung ihrer Rätsel selbst kennt. Wir wissen nur, dass sie sie stellen kann.

Ganz am Ende gibt sie zu, sie habe geahnt, dass Calaf die Antwort kennen würde, sie habe es geahnt, lange bevor er die Antwort aussprach, sie ahnte es »anhand seines heldenhaften Äußeren«.

Das äußere Erscheinungsbild behält immer wieder die Oberhand: Gleich zu Beginn der Geschichte verlangt die Menge den Tod des persischen Prinzen, der die Rätsel nicht lösen konnte, nachdem sie ihn aber zu Gesicht bekommt, ändert sie augenblicklich ihre Einstellung und plädiert genauso laut für Gnade. Ähnlich Calaf: Er findet die Blutrünstigkeit der Prinzessin Turandot abstoßend und ungerecht, bis zu dem Moment, in dem er sie erblickt. Das ist keine Scheinmoral, das ist eine Moral des Scheins. Oder ist es gerechter zu vermuten: Empathie?

Doch nun sind wir schon an den Punkt gelangt, an dem wir endlich versuchen könnten, das Problem psychoanalytisch zu lösen (jeder Sphinx ihren Ödipus):

Wir könnten meinen, dass wir uns in diesem Schein-gesteuerten Anfang im Bereich des Imaginären befinden. Das wäre nach Lacan die frühe Entwicklungsstufe eines Kindes und nach Hegel die frühe Entwicklungsstufe der Völker. Man identifiziert sich mit dem, was man sieht. Alles, was ich sehe, bin ich, ich bin zerstückelt. Das ist die Welt vor der Sprache, die Welt der Bilder. Und erst, wenn ich selbst mein eigenes Spiegelbild erkenne, wird mir klar, dass ich eine vom Rest der Welt getrennte Einheit bin.

Als Hegel über das Rätsel als eine der »symbolischen Kunstformen« schreibt, beschreibt er die Lösung des Rätsels als »die Einheit, das Subjekt der zerstreuten Prädikate [...]«, die davor willkürlich zusammengestellt

wurden. Turandot (die, soviel wir wissen, genauso überrascht sein könnte ob der Richtigkeit der Lösung, die die aufgerollten Rollen bestätigten), ist durch die letzte Antwort »Turandot« mit ihrem eigenen Spiegelbild konfrontiert, und sie muss reflektieren... Ist sie wirklich diese endgültige Lösung, dieses eine Bild, aus so vielen dispersen Bildern, Hinweisen, zusammengestellt? Wurde sie (v)erkannt?

In diesem besonderen Fall besteht der Spiegel aus Wörtern. Das hätte eigentlich anders verlaufen sollen, aber am Anfang war doch das Wort, das höchstwahrscheinlich ein Nomen war, ein Name. Mit einem Wort wird Turandot zusammengefasst und aus dem Imaginären ins Symbolische gerufen.

Lacans Symbolisches wird hier übrigens sehr passend mit dem Stellen der Rätsel symbolisiert. Man könnte hierfür sogar den Satz verwenden, mit dem Hegel die Rätselstellende Sphinx beschreibt: »Sie ist das Symbol gleichsam des Symbolischen selber.« In jedem Fall wird durch das Stellen der Rätsel, das ganz explizit die Suche nach der Bedeutung des Wortes ist, der Raum der Sprache aufgemacht. Die ewige Suche nach dem wahren Sinn des Wortes wird veranschaulicht, beziehungsweise das ewige Bemühen, die Verbindung zwischen dem Signifikat und Signifikant herzustellen. Wie Hegel über das symbolhafte Rätsel sagt, dass die Verbindung zwischen den Hinweisen und der Lösung ein »zufälliges, willkürliches Zusammenbringen, ohne innere Notwendigkeit« ist, gibt es auch für Lacan keine feste Verbindung zwischen dem Wort und seiner Bedeutung, jedes Wort hat unzählige mögliche Deutungen,

die Assoziationskette verläuft ins Unendliche. Und das Entrollen der Rollen, auf denen ein Wort steht, kann deshalb nie enden und muss immer wieder vollzogen werden.

Eins ist Calaf jedenfalls gelungen: Er hat Turandot in ihrer objektiven Totalität erkannt, was nach Freud dem Lebenstrieb entspricht, er hat sie nicht metonymisch zerstückelt gelassen, was den Todestrieb repräsentieren würde. So wird das Tote zum Lebenden, so siegt die Libido, und auch Calaf muss nicht sterben.

Wie in vielen Märchen spielt, so wie bei Freud, Kafka und Lacan, auch hier der Vater (s)eine Rolle. Nach Lacan repräsentiert der Vater die Einführung des Gesetzes und der Sprache in das Leben des Kindes. Das Symbolische wird im Namen des Vaters (nom du père) durch seine verbietende Autorität (non du père) aufgemacht. Der Vater von Turandot, der König, verlangt die Erfüllung des Eids: »So ist das Gesetz«, sagt er — ausdrücklich beruft er sich auf das, wofür er steht. Wie im *Froschkönig*, dem Märchen der Gebrüder Grimm, will die Prinzessin ihr Versprechen jedoch nicht halten. Keine der Prinzessinnen fühlt die Pflicht, und das Brechen des Eids wird nicht von schlechtem Gewissen begleitet. Wenn wir die Anfälligkeit des Unbewussten für phonetische Verwechslungen bedenken, ist das Missverständnis nicht verwunderlich: Ein verpflichtendes »versprechen« und ein fehlerhaftes »sich versprechen« sind gefährlich nah. In der Tat haben beide Prinzessinnen sich als Siegerpreis für das Erfüllen der gestellten Aufgabe angeboten, sie haben dem Mann sich selbst versprochen, sie haben sich versprochen, als hätten sie es anders gemeint.

ER L Ö S T

»Richtiges Auffassen einer Sache und Missverstehen der gleichen Sache schließen einander nicht vollständig aus«, sagt auch der Priester zu Josef K.

Das Nicht-einhalten-Wollen des Versprechens, das »non au père« der Prinzessin, ist eine rebellische, machtergreifende und emanzipatorische Geste, die nur einen kurzen, aber entscheidenden Augenblick andauert: Die Prinzessin muss den beiden Männern, sowohl ihrem Vater als auch ihrem Verehrer, »Nein« sagen, damit ihre Entscheidung, sich von dem Vater zu lösen und eine Liebesbeziehung einzugehen, aus

freiem Willen geschieht und zweifelsfrei eine Geste der Selbstbestimmung ist. Eine Beziehung will aus Liebe, nicht aus Pflicht eingegangen werden.

Ausgerechnet anhand des gelösten Rätsels erfährt Turandot, dass sie selbst diejenige ist, die die Gesetze aufstellt. Sie ist diejenige, die Calaf »zum König machen« kann, er wird an die Stelle des Vaters gesetzt. Indem er das Rätsel »Turandot« gelöst hat, hat er Turandot selbst von ihrem gesetzgebenden Vater losgelöst.

Und somit wurde doch noch auch der letzte Knoten gelöst.





CALAFS LEKTÜREN

PARABEL UND PRINZ

IN PUCCINIS *TURANDOT*

In seinen *Aufzeichnungen zu Kafka* (geschrieben zwischen 1942 und 1953) sucht Theodor W. Adorno nach Möglichkeiten, Unbeschreibbares zu beschreiben. Auf der Suche nach Worten für das, wozu Franz Kafka mit Worten imstande war, scheint der Philosoph sich auf das Terrain des Schriftstellers zu begeben. Erst verlangen die Sätze hinterhältig unmögliche Rechenschaft, dann werden Text und Autor gewalttätig: »Jeder Satz spricht: Deute mich, und keiner will es dulden. Jeder erzwingt mit der Reaktion ›So ist es‹ die Frage: Woher kenne ich das; das Déjà-vu wird in Permanenz erklärt. Durch die Gewalt, mit der Kafka die Deutung gebietet, zieht er die ästhetische Distanz ein. Er mutet dem interesselosen Beobachter von einst verzweifelte Anstrengung zu, springt ihn an und suggeriert ihm, dass weit mehr als sein geistiges Gleichgewicht davon abhängt, ob er ihn versteht, Leben oder Tod.«

Die Distanzlosigkeit, mit der die Sätze den Lesenden zu Leibe rücken, mit denen der Autor das »kontemplative Verhältnis« versagt, ist so unwiderstehlich wie frustrierend. Kafka ist unerbittlich und unverständlich, seine Dringlichkeit ist nicht zu durchdringen. Aus welchem Grund? Das erweist sich im Verlauf des Aufsatzes; zunächst

sucht und findet Adorno noch einen Vergleich, der ihm Kafka angemessen erscheint: »Er ist die Schrift gewordene Turandot. Wer es merkt und nicht vorzieht fortzulaufen, muss seinen Kopf hinhalten oder vielmehr versuchen, mit dem Kopf die Wand einzurennen auf die Gefahr hin, dass es ihm nicht besser ergeht als den Vorgängern. Anstatt abzuschrecken, steigert ihr Los, wie im Märchen, den Anreiz. Solange das Wort nicht gefunden ist, bleibt der Leser schuldig.«

SCHULDIGER LESER, RÜHRENDER KLANG

Dass Adorno Puccinis Musik im Ohr hatte, als er den Vergleich zog, ist nicht anzunehmen. Über die letzte Oper des »Toskaners«, wie er Puccini bezeichnet, hatte sich Adorno 1927 relativ ausführlich geäußert; er besprach für die Zeitschrift *Die Musik* die Frankfurter Premiere, die Clemens Krauss dirigierte und Lothar Wallerstein inszenierte (Letzterer war auch Regisseur der Wiener Erstaufführung 1926 gewesen). Die Kritik ist eine brillante Vernichtung, deren Clou in der Gönnerhaftigkeit liegt, mit der der 24-jährige Adorno in den Raum stellt, ob das, was er offenkundig grauenvoll findet, nicht eigent-

lich dem Gegenstand angemessen sei, nämlich der »Rührkitsch« der »Opernrealität«. Aus einem Bouquet von Bonmots ist die Einordnung des Werks ins Genre der zu diesem Zweck erfundenen »Bühnenweihfestoperette« erhalten geblieben, die verlässlich und unvollständig zitiert wird, wenn die prominenten Puccini-Verächter des 20. Jahrhunderts aufgezählt werden. Ein heute weniger berühmter, zu seiner Zeit und als Vordenker umso wichtigerer könnte Adorno das Stichwort geliefert haben: Paul Bekker schrieb über Puccini, dieser versuche »mit den Mitteln der Operette Tragödie zu spielen«. Adorno konnte Puccini unter anderem die Hinwendung zur »Erlösung« im dritten Akt nicht verzeihen. Darum nennt er *Turandot* »Puccinis Parsifal« und pointiert die Polemik mit dem eigens erfundenen Genre.

Seine Einschätzung über Puccinis letztes Werk hatte Adorno ganz bestimmt nicht geändert, als er viele Jahre später für die Konfrontation zwischen Kafka und seinem Leser die Turandot-Analogie fand. Diese Analogie ist aber für die Gesamtheit der Turandot-Erzählungen gültig, von der Märchen-erzählung aus *Tausend und ein Tag* über Carlo Gozzi bis zu Puccini und darüber hinaus.

Kafkas Leser ist nicht der Leser des Märchens, er ist der Prinz (jeder Prinz). Schuldig tritt er vor den Text, vor Turandot hin. Der Text hat den Prinzen gereizt; er scheint ihm unendlich begehrenswert, sein Rätsel erscheint undurchdringlich – und dann, ohne es noch zu kennen, lösbar. Weil der Text vertraut erscheint: Woher kenne ich das?

Im Märchen und in der dessen Nähe suchenden Romantik braucht sich die Liebe-auf-den-ersten-Blick nicht zu erklären. Isolde: »Er sah mir in die

Augen«. Liù: »Du hast mir im Palast zugelächelt.« Eine übermächtige, übermenschliche Macht setzt alle Vernunft außer Kraft. Sie ist unlogisch und sucht auch nicht nach Erklärungen, das ist ihr Wesen. Sie macht rasend und unvernünftig, macht auch gewalttätig, wie wir am Calaf Puccinis sehen können, im Finale, das Puccini nicht mehr zu Ende komponieren konnte. Sie macht selbstbewusst, sie verleiht dem Leserprinzen den Glauben, den Turandot-Text entschlüsseln zu können. Viele Prinzen haben sich an der Lektüre schon überhoben. Sie hätten sich und ihre Fähigkeiten besser einschätzen sollen. Der Truffaldin in Carlo Gozzis Märchenstück – hier zitiert in der Nachdichtung Friedrich Schillers – hat mit den Gescheiterten kein Mitleid: »Es heißt kein Mensch die Prinzen ihren Hals nach Peckin tragen, niemand ruft sie her. Sind sie freiwillig solche Tollhausnarren, mögen sie's haben! Auf dem Stadtthor steht's mit blut'gen Köpfen leserlich geschrieben, was hier zu holen ist – Wir nehmen keinem den Kopf, der einen mitgebracht.«

Das sitzt und ist doch sinnlos. Welcher Prinz würde sich schon sagen lassen, er werde ohnehin nie in der Lage sein, Kafka zu verstehen? Im Gegenteil: Die Aufforderung, von vornherein zu kapitulieren, der Hinweis, wie viele es schon vergebens versucht haben, »steigert«, wie Adorno schreibt, »den Anreiz«. Das ist der Schlüssel zu der Geschichte: Jeder der Prinzen, die ihr Leben aufs Spiel setzen, glaubt an seinen Erfolg. Jeder glaubt, der eine sein zu können – derjenige, der Turandots Rätsel löst. Das kann eine Metapher der Liebe sein: Nur wahre Liebe gibt dem wahren Prinzen die wahre Lösung ein. Eine magische Lösung.

Eine falsche Fährte. Denn der Prinz, der nicht Calaf ist, steht vor Turandot wie der Leser vor der Parabel, zu der – noch einmal Adorno – »der Schlüssel entwendet ward«. Adorno macht, darin Walter Benjamin folgend, den Begriff der Parabel für Kafkas Werk stark.

FREMD VOR DER KNOSPE

Walter Benjamin findet in seinem großen Essay zum zehnten Todestag Kafkas (1934) für die Parabel Kafkas eine noch bildlichere Sprache als Adorno. Er beschreibt das, was bei der Begegnung mit der Parabel geschieht, mit dem doppelten Sinn des Wortes »entfalten«: Eine Parabel im herkömmlichen Sinn, ein Gleichnis, »entfalte« sich dem Leser wie ein Papierschiffchen, das man auseinanderfalte und glattstreiche. Wie das wieder glattgewordene Blatt entfaltet das Schiffchen dem aufmerksamen Leser seinen Sinn und macht ihm das Vergnügen, ihm diesen »in die flache Hand« zu legen. »Kafkas Parabeln entfalten sich aber [...] wie die Knospe zur Blüte wird. Darum ist ihr Produkt der Dichtung ähnlich. Das hindert nicht, dass seine Stücke nicht gänzlich in die Prosaformen des Abendlandes eingehen [...]. Sie sind nicht Gleichnisse und wollen doch auch nicht für sich genommen sein; sie sind derart beschaffen, dass man sie zitieren, zur Erläuterung erzählen kann. Besitzen wir die Lehre aber, die von Kafkas Gleichnissen begleitet und in den Gesten K.'s und den Gebärden seiner Tiere erläutert wird? Sie ist nicht da; wir können höchstens sagen, dass dies und jenes auf sie anspielt. Kafka hätte vielleicht gesagt: als ihr Relikt sie überliefert; wir aber können ebensowohl sagen: sie als ihr Vorläufer vorbereitet.«

Wenn der Prinz von Persien vor Turandot hintritt, dann ist sie mit ihren Rätseln zuerst wie das Gleichnis, zu dem die Erläuterung, wie die Parabel, zu der der Schlüssel fehlt. Unverständlich, undurchdringlich, und gerade deswegen zur Hellsicht drängend, zum Blick auf eine Welt, die die Schöpfung nicht eines strafenden Gottes ist, sondern eines Gottes, der, wie Kafka Max Brod zufolge einmal erklärte, »einen schlechten Tag hatte«. Das Chaos, das er dabei angerichtet hat, ist dem Existenzialismus ebenso wenig zugänglich wie der positiven Dialektik. Handeln kann man in einer solchen Welt nur negativ, wie ein K. oder Calaf: Sich leidenschaftlich einer Sache annehmend, die man nicht zu Ende verstehen kann, der Parabel bei der Entfaltung zusehen und sich zu den Blütenblättern verhalten, die zum Vorschein kommen, mögen sie manchmal auch vertrocknet sein oder faulig und wurmstichig.

Für Calaf als Figur ist die Zeitangabe »al tempo delle favole« (»zur Märchenzeit«) am Beginn des Librettos von Giuseppe Adami und Renato Simoni ebenso gültig wie für Turandot. Er verhält sich als Märchen-Prinz, der sich entschließt, eine Prinzessin zu erobern. Er kommt nur nicht in blanker Rüstung und auf weißem Ross, sondern zu Fuß, ohne Gefolge, unbekannt. In der Welt, in die er geraten ist, ist er fremd, umgekehrt versteht er den Ort nicht, an dem er seinen totgeglaubten Vater wiedertrifft. Gesetz und Ritual, die dort gepflegt werden, verstören ihn – ehe er in Turandot ihre Grundlage findet. Sie tritt nicht als Begründung in Erscheinung, sondern als materialisierte Dringlichkeit, die ihn selbst ganz gefangen nimmt und alles, was ihm nach menschlichen Maßstäben wichtig sein müsste – den greisen Va-

ter, Liù, die sich um ihn kümmert –, als nachrangig erscheinen lässt. Turandot ist für Calaf zunächst, was der Prozess für den einen, was das Schloss für den anderen K. ist: Ein System, dem er sich scheinbar schutzlos, aber zugleich auch lustvoll ausliefert. Turandot »springt ihn an und suggeriert ihm, dass weit mehr als sein geistiges Gleichgewicht davon abhängt, ob er sie versteht, Leben oder Tod«. Adorno beschreibt für den Leser das, was Calaf als Liebe erlebt, als ein unheilvolles Fieber, das dabei durchaus nicht tödlich enden muss. Die Lektüre kann glücken, der Leser von seiner Schuld entbunden werden – mit den richtigen Mitteln, die ein vielleicht überraschendes Ergebnis zeitigen: »Kafka verherrlicht nicht die Welt durch Unterordnung, er widerstrebt ihr durch Gewaltlosigkeit. Vor dieser muss die Macht sich als das bekennen, was sie ist, und darauf allein baut er. Dem eigenen Spiegelbild muss der Mythos erliegen.«

DIE MÖGLICHKEITEN DES OZEANS

Was zwischen Calaf und Turandot geschieht, ist mit der Kapitulation des Mythos vor Kafkas Spiegel, die Adorno beschreibt, nicht zu vergleichen. Es lohnt aber, die parabelhafte Merkwürdigkeit des Ausgangs von Puccinis Oper, der über mehrere Etappen zu einem – noch dazu aus Interpretationen, aus Lektüren der Hinterbliebenen zusammengesetzten – Ende führt, genauer zu betrachten, um ihm seinen Schlüssel zu entlocken.

Mit dem zweiten Akt der Oper zieht die Psychologie in die Märchenfabel ein. Turandots Mission, den Tod ihrer Vorfahrin Lo-u-ling zu rächen, lässt sich mit Claus Guth auf eine eigene traumatische Erfahrung zurückführen. Um

schließlich fähig zu sein, eine eigene (Liebes-)Entscheidung zu treffen, hat sie auch erst noch den »Namen des Vaters« beziehungsweise das »Nein des Vaters« zu überwinden, schreibt Ana Marwan in ihrem Programmbuchbeitrag mit Verweis auf Jacques Lacan (S. 72).

Eine Figur, die in den Turandot-Quellen in dieser Form nicht vorkommt (beziehungsweise aus mehreren Figuren zusammengesetzt und um entscheidende Qualitäten erweitert wurde), positioniert sich schon früh im Stück: Liù steht für Liebe und Empathie bis zur Selbstaufgabe. Die »femme fragile«, Spiegel von Puccinis Frauenbild, tritt hier neben der Titelheldin zurück, als letztes Echo der Mimis und Cio-Cio-Sans früherer Werke. Puccini hatte ihr Schicksal außerdem als psychologische Motivation für die Entwicklung Turandots ins Spiel gebracht: »Dieser Tod«, schrieb er am 3. November 1922 an seinen Librettisten Adami, »könnte eine Kraft sein, die sich auf das Auftauen der Prinzessin auswirkt.«

Calafs Psychologie ist von anderer Art. Claus Guth konstatiert mit Recht, dass er in eine Welt geworfen ist, die er nicht versteht. Die Weise, in der er sich Turandot verschreibt, sich ihrem System und ihrem Ritual unterwirft, könnte bei Kafka stehen – bis hin zum Lösen der Rätsel. Es ist interessant, wie unterschiedlich diese Rätsel in den verschiedenen Versionen der Turandot-Geschichte gestaltet sind, wie die Fragen gestellt werden und wie die Antworten lauten. Die Rätsel sind Teil des Märchen-Kolorits: Waren bei Gozzi die Sonne, das Jahr und der venezianische Löwe zu erraten, fragte Schillers Gozzi-Nachdichtung nach dem Jahr, dem Auge und dem Pflug. Nach der Uraufführung dieser

Fassung am 30. Jänner 1802 in Weimar entschieden Intendant Goethe und Schiller sogar, für jede Aufführung neue Rätsel zu erfinden. Wichtig ist aber in allen Varianten die Konsequenz aus Calafs vermeintlichem Triumph. Er hat sich der Herausforderung gestellt, alle Regeln befolgt, alle Rätsel gelöst – aber Turandot weigert sich, selbst den Regeln zu folgen.

Adorno schreibt: »Schuldig werden die Helden von *Prozess* und *Schloss* nicht durch ihre Schuld – sie haben keine – sondern weil sie versuchen, das Recht auf ihre Seite zu bringen.« Calaf scheitert, als er versucht, die Aufgaben, die ihm gestellt werden, den gestellten Anforderungen entsprechend korrekt zu lösen. Das Volk jubelt und der Kaiser gratuliert, aber Turandot droht mit Selbstmord, sollte sie vor den Altar gezwungen werden. Calaf bleibt die Wahl zwischen gewaltsamer Ausübung seines »Rechts« und Kapitulation. Die Merkwürdigkeit besteht darin, dass Calaf bei Puccini und seinen Librettisten sowie bei Alfano, dem Vervollständiger der Komposition, beides wählt. Er küsst Turandot gegen ihren Willen, zwingt sie in uralter sexistischer Überwältigungslogik »zu ihrem Glück«: Die Liebe Calafs muss Turandot nur körperlich begreiflich gemacht werden, damit auch sie von ihr erfasst werde, so die Suggestion. Doch das geschieht nicht. Turandot fügt sich nicht. Indem sie ihn abweist, bittet zu gehen, muss Calaf zum letzten Mittel greifen: Er sagt ihr seinen Namen. Er sagt ihn freiwillig, anders als etwa in Gozzis Schauspiel, wo der Name ihm quasi als Fehlleistung entschlüpft. In Puccinis *Turandot* legt Calaf aus freien Stücken seinen Namen und sein Schicksal in die Hände der Prinzessin.

Damit endet die Arbeit des Prinzen an der Parabel. »Hai vinto tu«, sagt er zu Turandot – »Du hast gesiegt«. Die Konsequenz zieht Turandot, die ihrerseits die insgesamt letzten Solo-Worte der Oper zu singen hat, im *piano dolce* sagt sie den Namen des Fremden, nein: Sie gibt ihm einen Namen. »Il suo nome è Amor«, sagt sie zu ihrem Vater: »Sein Name ist Liebe.« Calaf ist damit abgelöst als Entdecker der Rätsel, als Held und Eroberer. Seine eigene Auflösung könnte sich in diesem Augenblick vorbereiten. Turandots leiser Moment scheint ihn an jenen Ort des Verliebtseins entführen zu wollen, an dem, wie Sigmund Freud in *Das Unbehagen in der Kultur* schreibt, die Grenze zwischen Ich und Objekt verschwimmt. Den Namen ablegen, in der Liebe aufgehen – in dem »ozeanischen Gefühl«, das außer der Verliebtheit, wie Freud mit Romain Rolland bemerkt, der Religiosität zukommt. In Franco Alfanos Komposition übernimmt der Chor das »Amore« und überführt es schnell – innerhalb zweier Takte von *pianissimo* auf *fortissimo* – in das triumphierende Echo des »Nessun-dorma«-Themas. Der Klang der »Erlösung«, die den jungen Adorno so gereizt hat, ist zugleich das Thema des siegreichen Bewerbers, und damit des nächsten Kaisers. Die Liebenden, die gerade auf so schweren, schwer verständlichen und schwer erklärlichen Wegen zueinander gefunden haben, haben nun die Konfrontation der Liebe, die die Grenzen des Ichs überschreitet, mit der Realität der gesellschaftlichen Kontinuität zu überstehen. Das ist die Geschichte, die geschrieben werden muss, nachdem der Leser seine Schuldigkeit getan hat.



DIE PRÜFUNG

Ich bin ein Diener, aber es ist keine Arbeit für mich da. Ich bin ängstlich und dränge mich nicht vor, ja ich dränge mich nicht einmal in eine Reihe mit den andern, aber das ist nur die eine Ursache meines Nichtbeschäftigtseins, es ist auch möglich, dass es mit meinem Nichtbeschäftigtsein überhaupt nichts zu tun hat, die Hauptsache ist jedenfalls, dass ich nicht zum Dienst gerufen werde, andere sind gerufen worden und haben sich nicht mehr darum beworben als ich, ja haben vielleicht nicht einmal den Wunsch gehabt, gerufen zu werden, während ich ihn wenigstens manchmal sehr stark habe.

So liege ich also auf der Pritsche in der Gesindestube, schaue zu den Balken auf der Decke hinauf, schlafe ein, wache auf und schlafe schon wieder ein. Manchmal gehe ich hinüber ins Wirtshaus, wo ein saures Bier ausgeschenkt wird, manchmal habe ich schon vor Widerwillen ein Glas davon ausgeschüttet, dann aber trinke ich es wieder. Ich sitze gern dort, weil ich hinter dem geschlossenen kleinen Fenster, ohne von irgend jemandem entdeckt werden zu können, zu den Fenstern unseres Hauses hinübersehen kann. Man sieht ja dort nicht viel, hier gegen die Straße zu liegen, glaube ich, nur die Fenster der Korridore und überdies nicht jener Korridore, die zu den Wohnungen der Herrschaft führen. Es ist möglich, dass ich mich aber auch irre; irgendjemand hat es einmal, ohne dass ich ihn gefragt hätte, behauptet und der allgemeine Eindruck dieser Hausfront bestätigt das. Selten nur werden die Fenster geöffnet, und wenn es geschieht, tut es ein Diener und lehnt sich dann wohl auch an die Brüstung, um ein Weilchen hinunterzusehen. Es sind also Korridore, wo er nicht überrascht werden kann. Übrigens kenne ich diese Diener nicht, die ständig oben beschäftigten Diener schlafen anderswo, nicht in mei-

ner Stube. Einmal, als ich ins Wirtshaus kam, saß auf meinem Beobachtungsplatz schon ein Gast. Ich wagte nicht genau hinzusehn und wollte mich gleich in der Tür wieder umdrehen und weggehen. Aber der Gast rief mich zu sich, und es zeigte sich, dass er auch ein Diener war, den ich schon einmal irgendwo gesehen hatte, ohne aber bisher mit ihm gesprochen zu haben. Warum willst du fortlaufen? Setz dich her und trink! Ich zahl's.« So setzte ich mich also. Er fragte mich einiges, aber ich konnte es nicht beantworten, ja ich verstand nicht einmal die Fragen. Ich sagte deshalb: »Vielleicht reut es dich jetzt, dass du mich eingeladen hast, dann gehe ich«, und ich wollte schon aufstehen. Aber er langte mit seiner Hand über den Tisch herüber und drückte mich nieder: »Bleib«, sagte er, »das war ja nur eine Prüfung. Wer die Fragen nicht beantwortet, hat die Prüfung bestanden.«





AUCH DAS FINANZ- MINISTERIUM SPIELTE MIT

Dass Wien sich nicht lumpen lassen wollte, war gewissermaßen Ehrensache. Hatten doch auch die hiesigen Zeitungen über das Ereignis der *Turandot*-Uraufführung an der Mailänder Scala am 25. April 1926 ausführlich geschrieben, über Atmosphäre, Ausstattung, Besetzung und Erfolg begeistert berichtet. Auch darüber, dass nicht nur Franz Lehár anwesend gewesen war, sondern auch Franz Schalk, der Direktor der Wiener Staatsoper. Ja, man wusste aus den Zeitungen mehr oder weniger auf die Stunde genau, wann Schalk abfahren und wieder angekommen war. Schalk, das war bekanntermaßen ein Gestirn im engeren Wiener Freundeskreis von Puccini: Man tauschte sich über eigene und fremde Musik aus, stattete Familienbesuche ab, sandte höfliche, aber auch beglückte Nachrichten. Und Schalk hielt dem Komponisten auch nach dessen Tod die Treue, wie der Postverkehr zwischen dem dirigierenden Direktor und dem Komponistensohn Antonio Puccini, der bei der Wiener Erstaufführung anwesend war, zeigt. Es war ja Franz Schalk gewesen, der nach dem Tod Puccinis 1924 die musikalische Gedenkfeier an der Wiener Staatsoper angesetzt und geleitet hatte.

Und er hatte neben Repertoirevorstellungen von *Madama Butterfly* und *Tosca* auch das Dirigat der ersten *Manon Lescaut* und des ersten *Trittico* im Haus am Ring übernommen. Vielleicht kann man dieses besondere Engagement sogar als kleine Wiedergutmachung sehen, denn nicht immer waren die Wiener Hof- und Staatsoperndirektoren dem italienischen Opernmeister gut gesinnt: Als Ende des 19. Jahrhunderts die Klänge Puccinis Wien erreichten, war sich die Hofoper noch zu gut für die musikalische Einzigartigkeit einer *La bohème* und spielte lieber die mittlerweile anerkannt schwächere Fassung Ruggero Leoncavallos. Gustav Mahlers ironische Abkanzlung der *Tosca* (die er nie ansetzte) ist ebenso Teil der Wiener Operngeschichte wie Richard Strauss' Distanz von vielem, was Puccini hieß. Doch 1926 war all das längst Geschichte: Puccini war seit Langem ein Liebling Wiens, wie auch er Wien zu seinen Lebzeiten im höchsten Maße schätzte. Daher sollte, musste *Turandot* in Wien zum Meisterwerk werden, daher war das Werk bereits ein halbes Jahr nach seiner Uraufführung auch im Haus am Ring zu sehen. Kosten und Mühen wollte man diesmal nicht scheuen.

Der Premiere waren freilich umfassende Verhandlungen vorangegangen, wie auch allerlei an Hintergrundrauschen. Maria Jeritzta etwa, die favorisierte Sopranistin Puccinis, ließ im April 1926 via Zeitung ausrichten, dass sie Wien nicht als Turandot zur Verfügung stünde, da sie und Schalk die Noten zu spät erhalten hätten und sie im Herbst nicht in Wien sei. Man fand zwei neue Turandots: Lotte Lehmann und Mária Németh. Mit Ricordi, dem Verlag Puccinis, musste erst eine Genehmigung ausverhandelt werden. In einem erhaltenen Vertragsentwurf ist zu lesen, dass – als Gegengeschäft für die Rechte an der *Turandot* – zumindest ein weiteres Werk des Verlags mindestens zehnmal zu spielen sei. Zur Auswahl standen Arrigo Boitos *Nerone*, Franco Alfano's *La leggenda di Sakuntala*, Riccardo Zandonais *Francesca da Rimini* und Ildebrando Pizzettis *Dèbora e Jaéle*. (Nur als Detail am Rande: Keines dieser Werke erklang bisher im Haus am Ring.) Nicht zuletzt musste das österreichische Finanzministerium eingebunden werden, schließlich würde diese Produktion, und das war von Anfang an klar, nicht billig werden. Schließlich waren alle Hürden genommen und man machte sich an die Arbeit. Man, das war unter anderem der Bühnen- und Kostümbildner Alfred Roller, der gemeinsam mit Gustav Mahler rund zwei Jahrzehnte zuvor die Wiener Oper zu einer neuen, zeitgemäßen und ausdrucksstarken Ästhetik geführt hatte. Roller überbot sich diesmal mit schwelgerischem Luxus. Die ausladenden Kostümlandschaften bildeten ab, was sich das Wiener Opernpublikum anno 1926 von einer chinesischen Prinzessin an goldverbrämten Prunk erwartete, inklusive einer imposanten Krone. Die Fotografien der bei-

den Turandot-Darstellerinnen haben mit ihrem Wasserfall an Seidenstoffen bis heute ikonischen Rang. »Wunderwerke, die noch viel von sich reden machen werden«, nannte Elsa Bienenfeld im *Neuen Wiener Journal* die Kostüme, ganz allgemein war die Aufführung eine »Sehens- und Hörenswürdigkeit allerersten Ranges«. Ähnlich David Josef Bach in der *Arbeiter-Zeitung*: »Schon das Bühnenbild ist eine Sehenswürdigkeit, wie sie selbst die Staatsoper schon lange nicht geboten hat. Hier darf Alfred Roller wieder in Farben, in Licht und Beleuchtung schwelgen, hier ist die Aufgabe gelöst, das Bild nicht zu zerstören, wenn die notwendige Bewegung des Spiels hinzutritt.« Roller bildete einerseits die Pracht des Kaiserhofes ab – so führte etwa in der Rätselszene eine raumgreifende, fünfzehnstufige Treppe zum erhöht gelagerten Thron unter einer mächtigen goldfarbenen Pagode –, zeigte aber im nächtlichen Garten als Kontrast baumverhangene, gedeckte Farben. Auch die Psychologie spielte mit, denn im ersten Akt ist das Stadtbild nur dank eines Durchblicks unter einer Festungsbrücke zu erkennen: »Ein Besucher musste ein überwältigendes erstes Bild der Stadt gewinnen, den Wunsch, in dieser Stadt durch die unnahbaren Mauern einzudringen – ein in Bezug auf Calaf psychologisch nicht unwichtiger Umstand der Inszenierung«, wie Peter Schuster festhielt. Vor allem aber war es die Inszenierung Lothar Wallersteins, die den Abend auszeichnete. Wallerstein schuf nach *Andrea Chénier* mit *Turandot* seine zweite Wiener Arbeit und konnte während der Probenphase als Oberregisseur an das Haus am Ring gewonnen werden. Fortan war er eine der wichtigsten künstlerischen und kreativen



Kräfte der Stadt und ein Zentralgestirn der Wiener Oper, bis er 1938 von den Nationalsozialisten vertrieben wurde. Einblicke in seine Inszenierungswerkstatt gab er in einem Interview, das am Tag vor der Premiere erschien. In diesem stellte Wallerstein die Musik über alles, er trachte stets danach, »Idee, Stimmung und Stil« einer Oper aus der Partitur herauszulesen: »Wenn ich also eine Oper inszeniere, habe ich mich dabei nicht von modernen oder konservativen Grundsätzen, sondern einzig und allein von der Musik inspirieren zu lassen.« Ein Zugriff, den die Rezensenten in Wallersteins szenischen Setzungen wiederentdeckten. Im Falle der *Turandot*: »Die Regie ergreift von den Solisten wie von den Chormassen gleichermaßen Besitz; sie lässt jede Bewegung aus der Musik entstehen und duldet auch nicht den Anlauf zu einer unmusikalischen Aktion. Hier wird einmal mit aller Deutlichkeit demonstriert, dass nur ein guter Musiker ein guter Regisseur sein kann.« (Robert Konta im *Illustrierten Wiener Extrablatt*) Ja, sogar von »Puccinischer Ins-trumentie-

rungskunst« war andernorts in Bezug auf seine Inszenierungsarbeit die Rede. Dass ihm nicht nur die Massenszenen gelangen, sondern er auch eine Intimität zu erzeugen verstand, wurde wiederholt hervorgehoben. Um das Ereignis zusätzlich zu unterstreichen, gab es nicht nur eine Premiere, sondern derer gleich zwei. Sangen Lotte Lehmann, Leo Slezak und Berta Kiurina am 14. Oktober die Partien von Turandot, Calaf und Liù, so waren es tags darauf Maria Németh, Jan Kiepura und Luise Helletsgruber. Franz Schalk, der Direktor des Hauses, war der naheliegende Dirigent beider Premieren: »Musikalisch hellhörig, dramatisch ernst und groß« (Julius Korngold) leitete er das Werk, verlieh der Erstaufführung Ereignischarakter. Wien verstand *Turandot* als großen Abend, als Vergewisserung einer Zuneigung, aber auch als Abschied, wie Robert Konta die Premiere zusammenfasste: »So wird diese *Turandot* gleichermaßen zu einer prachtvollen Trauerfeier für Puccini wie zu einer prachtvollen Auferstehungsfeier Puccinis.«

JONAS KAUFMANN

als CALAF

DAN PAUL DUMITRESCU

als TIMUR

KRISTINA MKHITARYA

als LIÜ

IMPRESSUM

GIACOMO PUCCINI

TURANDOT

SPIELZEIT 2023/24

Herausgeber **WIENER STAATSOPER GMBH**, Opernring 2, 1010 Wien Direktor **DR. BOGDAN ROŠČIĆ**

Musikdirektor **PHILIPPE JORDAN** Kaufmännische Geschäftsführerin **DR. PETRA BOHUSLAV**

Redaktion **KONRAD KUHN, SERGIO MORABITO, NIKOLAUS STENITZER**

Gestaltung & Konzept **EXEX** Layout & Satz **ROBERT KAINZMAYER**

Druck **PRINT ALLIANCE HAV PRODUKTIONS GMBH, BAD VÖSLAU**

TEXTNACHWEISE: ORIGINALBEITRÄGE Nikolaus Stenitzer: Die Handlung / Nikolaus Stenitzer: Über dieses Programmbuch / Marco Armiliato: Puccini schaut in den Spiegel / Eine Parabel über die Liebe. Claus Guth im Gespräch mit Konrad Kuhn. / Vera King: Turandot und das Rätsel der Verwandlung / Richard Erkens: Eine Turandot aus modernem Geist / Anthony Sheppard: Die Rätsel des musikalischen Exotismus in Puccinis Turandot (aus dem Englischen von Nikolaus Stenitzer) / Konrad Kuhn: Ringen um Glaubwürdigkeit / Ana Marwan: Er löst / Nikolaus Stenitzer: Calafs Lektüren / Oliver Lång: Auch das Finanzministerium spielte mit. TEXTÜBERNAHMEN & ÜBERSETZUNGEN Auszüge aus dem Libretto von Giuseppe Adami und Renato Simoni aus dem Italienischen von Konrad Kuhn / Franz Kafka: Vor dem Gesetz, erstmals in: Selbstwehr. Unabhängige jüdische Wochenschrift, Jahrgang 9, Heft 12, 7. September 1915 / Franz Kafka: Die Prüfung, erstmals in: Beschreibung eines Kampfes, Novellen, Skizzen, Aphorismen. Aus dem Nachlass. Prag 1936. LEKTORAT Martina Paul. BILDNACHWEISE Coverbild sowie Bildstrecke S 57-61: Peter Mayr / Alle Szenenbilder: Monika Rittershaus.

Nachdruck nur mit Genehmigung der Wiener Staatsoper GmbH / Dramaturgie. Rechteinhaber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.





EIN KONZERTSAAL NUR FÜR SIE

DER NEUE LEXUS RX PLUG-IN HYBRID

Modernste Antriebstechnologie, exzellente Umweltbilanz und überragende Fahrleistungen, damit brilliert unser neuer Luxus-SUV. Doch auch beim Thema Sound setzen wir mit dem Mark Levinson® Premium-Surround-Soundsystem neue Maßstäbe. Eine herausragende Performance also nicht nur in Design und Antrieb, sondern auch in Sachen Klang. **Mehr entdecken auf [lexus.at/rx](https://www.lexus.at/rx)**



LEXUS WIEN NORD | KEUSCH | DAS AUTOHAUS | Lorenz-Müller-Gasse 7-11 | 1200 Wien

LEXUS WIEN SÜD | KANDL | DAS AUTOHAUS | Breitenleer Str. 33 | 1220 Wien

Lexus RX 450h+: Gesamtsystemleistung 227 kW (309 PS). Normverbrauch kombiniert: 1,1 l/100 km, CO₂-Emissionen kombiniert: 25 g/km und 17,7-17,5 kWh Stromverbrauch/100 km, elektrische Reichweite (EAER kombiniert) 67-68 km, elektrische Reichweite (EAER city) 87-90 km. Abbildung zeigt Symbolfoto.

Mark Levinson ist eine eingetragene Marke der Harman International Industries, Incorporated



UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

Das erste Haus am Ring zählt seit jeher zu den bedeutendsten Opernhäusern der Welt. Als österreichisches und international tätiges Unternehmen sind wir stolz, Generalsponsorin der Wiener Staatsoper zu sein.

Alle Sponsoringprojekte finden Sie auf: [omv.com/sponsoring](https://www.omv.com/sponsoring)

Magic of Nature.



LOTUS INTENSE
ASMIK GRIGORIAN



Master Lin PREMIUM

DIE ERSTE PREMIUM NATURKOSMETIK
FÜR GLATTE UND STRAFFE HAUT



MADE
IN
AUSTRIA



SCAN ME!



GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOOPER



Spotify-App öffnen, Code scannen und *Turandot*-Playlist hören