

SPIELZEIT 2023.2024

# TURANDOT

—  
Giacomo Puccini

**OPER**

**Nº 81**

**HESSESCHES  
STAATSTHEATER  
WIESBADEN**

PREMIERE AM 13. APRIL 2024

**MIR DER SIEG!**

**MIR DIE LIEBE!**

CALAF

# TURANDOT

GIACOMO PUCCINI (1858–1924)

---

Drama lirico in drei Akten  
Libretto von Giuseppe Adami & Renato Simoni nach Carlo Gozzi  
Uraufführung 1926 in Mailand  
Mit dem Requiem von Giacomo Puccini, Uraufführung 1905 in Mailand

Musikalische Leitung Yoel Gamzou  
Inszenierung / Bühne Daniela Kerck  
Kostüme Andrea Schmidt-Futterer, Frank Schönwald  
Video Astrid Steiner  
Licht Klaus Krauspenhaar  
Choreografie Rosana Ribeiro  
Chor Albert Horne  
Einstudierung Kinderchor Andreas Bollendorf  
Dramaturgie Constantin Mende

## HANDLUNG FÜR EILIGE

Ein unbekannter Prinz macht sich auf in die verbotene Stadt, um die unnahbare Prinzessin Turandot für sich zu gewinnen. Drei Rätsel stellt die Erbin des chinesischen Kaiserreichs allen, die um ihre Hand anhalten. Wer sie nicht zu lösen vermag, der verliert seinen Kopf. Der Prinz stellt sich den Rätseln – und löst sie. Turandot ist entsetzt. Doch er gibt sich ihr in die Hand: Wenn sie seinen Namen herausfindet, dann ist er bereit zu sterben. Die Sklavin Liù ist die Einzige, die seinen Namen kennt. Wachen foltern sie, doch sie verrät den Namen nicht und ersticht sich aus Liebe zum unbekanntem Prinzen.

## HANDLUNG FÜR WENIGER EILIGE

### 1. AKT

Vor den Mauern der Kaiserstadt. Ein Mandarin verkündet das Gesetz: Wer die drei Rätsel von Prinzessin Turandot löst, bekommt sie zu Frau. Wer die Probe jedoch nicht besteht, wird grausam hingerichtet. Gerade erst ist ein weiterer Prinz gescheitert und soll durch die Hand des Henkers fallen. Das Volk jubelt. In der Menge ist auch Timur, der geflüchtete König der Tataren, mit der Sklavin Liù. Als Timur stürzt, eilt ihm ein Unbekannter zu Hilfe. Es stellt sich heraus, dass es Timurs Sohn Calaf ist. Prinzessin Turandot erscheint, und Calaf ist wie besessen von ihr. Trotz der Warnungen von Timur und Liù, die gesteht, ihn zu lieben, schlägt er den Gong drei Mal, um sich den Rätseln zu stellen.

### 2. AKT

Die Minister Ping, Pong und Pang klagen über die Grausamkeit Turandots. Im Hintergrund sind die Schreie des Volks zu hören. Der Kaiser Altoum versucht noch einmal, Calaf von seinem Plan abzubringen. Doch der besteht darauf. Turandot erscheint und erzählt von ihrer Vorfahrin Louling, die von Tataren entführt und getötet wurde. Aus Rache für den vor vielen Generationen geschehenen Mord will Turandot jeden töten, der sie zur Frau nehmen will. Sie stellt die drei Rätsel, und zur Überraschung aller löst Calaf sie. Turandot ist entsetzt. Da stellt ihr Calaf wiederum selbst ein Rätsel: Wenn sie bis zum Sonnenaufgang seinen Namen herausfindet, dann soll sie über sein Leben entscheiden.

### 3. AKT

Turandot hat angeordnet, dass niemand in der Stadt schlafen dürfe, bis der Name herausgefunden sei. Timur und Liù werden von Soldaten aufgegriffen. Liù verschweigt den Namen auch unter Androhung von Folter. Turandot fragt sie, woher sie ihre Kraft nehme. Liù antwortet, es sei die Liebe. Sie ergreift einen Dolch und ersticht sich.

### Der Rest blieb unverfönt

Calaf reißt Turandot den Schleier vom Kopf und küsst sie. Sie gibt ihren Widerstand auf und gibt sich ihm hin. Er teilt ihr seinen Namen mit: Calaf. Gemeinsam treten sie vor das Volk und Turandot verkündet den Namen: »Sein Name ist Liebe«. Das Volk jubelt dem glücklichen Paar zu.

# Finstere Nacht, tiefer Schacht einer Zisterne sind heller noch als die Rätsel Turandots!

Ping, Pong, Pang

## Editorial

CONSTANTIN MENDE

Dass sich Puccini für seine letzte Oper diesen Stoff aussuchte, ist ungewöhnlich. Mutet er doch so ganz anders an als die Stoffe seiner früheren Opern, die im Sinne des »Verismo« mit einem geschärften realistischen Blick die ungeschminkte Grausamkeit an einem konkreten Ort zeigen. Versucht man »Turandot« konkret zu verorten, so stößt man an Grenzen. Zwar hat Puccini sich musikalisch von vermeintlich authentischer chinesischer Musik inspirieren lassen, doch bleibt seine Oper ein Werk aus dem Italien des frühen 20. Jahrhunderts. Es ist ein Märchen. So vieles wird vorausgesetzt, ohne dass es zwingend erklärt wird. Warum treffen sich Calaf und Timur am Hof von Turandot? Warum verliebt sich Calaf in die Prinzessin, die er nur einmal in einem kurzen Moment gesehen hat? Warum opfert sich Liù für Calaf? Es ist so, sagt das Märchen. Der erste Text dieses Programmhefts (S. 6) zeigt die Rätsel auf, die die Oper noch immer stellt.

Durch die Musik dringt die Psychologie in das Märchen ein. Auch in den maskenhaften Schablonen des Märchens sah Puccini Menschen. In seinen Opernfiguren lassen sich immer wieder Spuren finden von Menschen aus seinem Leben. Mosco Carner war einer der ersten Autoren, die sich der Verbindung von Puccinis Leben und Werk widmeten (S. 16). Dass er vom Werk auf die psychologische Verfasstheit des Autors schließt, scheint aus heutiger Sicht unwissenschaftlich. Für eine Inszenierung, die der Beziehung zwischen erzähltem Leben und wirklichen Menschen, von Maskierung und Sein nachspürt, sind seine Untersuchungen aber hochinteressant. Insbesondere widmet er sich zwei Frauen, die wie die realen Vorlagen für Turandot und Liù erscheinen: Giacomas Ehefrau Elvira und das Dienstmädchen Doria Manfredi, das verdächtigt wurde, eine Affäre mit Puccini gehabt zu haben. Unter dem öffentlichen Druck der – übrigens unberechtigten – Anschuldigungen beging Doria Suizid. Puccini sah tatenlos zu. Seine Schuld an ihrem Tod hat ihn wiederum möglicherweise besonders teilnehmen lassen am Schicksal der Opernfigur Liù.

Die Art und Weise, wie Puccini Frauen in seinem Leben behandelt hat, wird nicht entschuldigt dadurch, dass er versucht hat, leidenden Frauen – das unschuldig leidende »Blumenmädchen« scheint ihn besonders gerührt zu haben – musiktheatrale Denkmäler zu setzen. Doch der so häufig zu findende Stereotyp der leidenden Frau, die sich in einem Martyrium für einen Mann opfert, gibt Anlass darüber nachzudenken, wer eigentlich wen zum Opfer erklären kann. Im Märtyrertod gibt die Erzählung im Nachhinein dem Leiden einen Sinn. Doch wer erzählt hier? Ist es möglich, die Erzählung von Liù, die sich aus Liebe opfert, um ihrem Geliebten die Liebe zu ermöglichen, auch anders zu erzählen? Im Gespräch mit der Regisseurin Daniela Kerck (S. 9) wird diesen Möglichkeiten nachgespürt.

Puccini hat »Turandot« nicht vollendet. Bevor er den Schluss komponieren konnte, erlag er seinem Krebsleiden. Das Libretto scheint aber schwer zu einem sinnvollen Schluss zu bringen zu sein. Wie es nach dem Tod von Liù zu einem Happy End kommen kann, scheint nicht nachvollziehbar. Ob Puccini das Libretto noch bearbeitet hätte, ob er dem Schluss durch seine Musik einen Sinn gegeben hätte – darüber lässt sich nur spekulieren. In seiner Form als Fragment aber, stellt die Oper so viele Rätsel auf, bietet in ihrer Offenheit so viele Möglichkeiten, dass man aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts sagen kann, das Fragment sei unfertig, aber vollendet. Der Kunsttheoretiker Bazon Brock denkt im abschließenden Text über das Scheitern nach (S. 19).

# Die Rätsel der Turandot

CONSTANTIN MENDE

Drei Rätsel stellt Prinzessin Turandot dem unbekanntem Prinzen in Giacomo Puccinis letzter Oper. Zwei weitere muss sie kurz darauf selbst lösen. Aber auch die Oper selbst ist bis heute ein großes Rätsel, das bislang noch niemand zu lösen vermochte.

## I Das erste Rätsel:

Durch die finstere Nacht  
schwebt ein schillerndes Phantom.  
Es steigt empor,  
breitet die Flügel aus  
über der schwarzen, unendlichen  
Menge der Menschheit.  
Die ganze Welt ruft es an,  
die ganze Welt fleht es an.  
Das Phantom verschwindet in der Morgenröte,  
um im Herzen wiedergeboren zu werden.  
Und jede Nacht wird es geboren  
und jeden Tag stirbt es.

Antwort: Die Hoffnung.

## II Das zweite Rätsel:

Es lodert wie eine Flamme  
und doch ist es keine Flamme.  
Manchmal ist es Raserei.  
Es ist ein heftiges, glühendes Fieber.  
Die Tatenlosigkeit verwandelt es  
in ein Schmachten.  
Wenn du zugrunde gehst, erkaltet es.  
Wenn du von der Eroberung träumst,  
lodert es auf.

Antwort: Das Blut.

## III Das dritte Rätsel:

Eis, das sich entzündet  
und durch dein Feuer noch mehr vereist!  
Schneeweiß und doch dunkel!  
Wenn sie deine Freiheit will,  
mehrt sie die Knechtschaft!  
Wenn sie dich als Knecht annimmt,  
macht sie dich zum König!

Antwort: Turandot.

Das dritte Rätsel ist also Turandot selbst. Die Lösung ist ihr Name. Doch was verbirgt sich hinter diesem Namen? Den Namen des unbekanntem Prinzen kennt noch niemand. Turandots Name ist in aller Munde, doch die Frau hinter dem Namen, hinter dem Schreckensbild der »eisumgürteten« Prinzessin, ist unbekannt. Entscheidend für später ist, wie sie sich in Rätselform selbst beschreibt: »Schneeweiß und doch dunkel« und »Eis, das sich entzündet«. Eis und Feuer, ein unauflösbarer Gegensatz, der in Turandot vereint ist.

## IV

Nachdem der unbekanntem Prinz alle drei Rätsel gelöst hat, ist Turandot entsetzt. Sie rechnet damit, dass ihr dasselbe widerfährt wie ihrer Vorfahrin, die vor langer Zeit entführt, misshandelt und ermordet wurde. Der unbekanntem Prinz könnte seinen »Gewinn«, Turandot, nun einfordern, doch er gibt ihr selbst ein Rätsel auf: Wenn sie bis zum Morgengrauen seinen Namen herausfindet, dann ist er bereit zu sterben. Er gibt sein Leben wiederum in ihre Hand.

## V

Aufruhr herrscht unter der Bevölkerung von Peking. Unter Androhung von Todesstrafe hat Turandot die Bewohner der Stadt aufgefordert, den Namen des Prinzen herauszufinden. Liù ist in den unbekanntem Prinzen verliebt und kennt den Namen: Calaf. Sie wird gefangengenommen und gefoltert. Doch will sie lieber sterben, als den Namen zu verraten. Turandot steht wieder vor einem Rätsel: Was bringt einen Menschen dazu, sich für jemand anderen zu opfern? Welche Macht gibt Liù diese Kraft? Liù antwortet, schlicht und wahr: »Principessa, l'amore« – die Liebe. Um der weiteren Folter zu entgehen, entreißt Liù einem Soldaten den Dolch und ersticht sich. Das Wort Liebe ist die Antwort auf die Frage nach dieser übermenschlichen Macht. Doch was bedeutet dieses das Wort?

## VI

Das größte Rätsel der Oper besteht in der Oper selbst. Puccini starb 1924, den Schluss von »Turandot« hatte er zwar skizziert, jedoch nicht zu Ende komponiert. Kurz nach dem Tod Liùs enden die letzten von Puccini selbst komponierten und instrumentierten Takte mit dem Wort »poesia«. Der Komponist Franco Alfano bekam den Auftrag, anhand der verbliebenen Skizzenblätter den Schluss der Oper zu konstruieren. Doch gab es dabei große Schwierigkeiten. Die Arbeit Puccinis war schon länger ins Stocken gekommen. Für Puccinis Arbeitsweise war es nicht ungewöhnlich, lange um dramatische Lösungen zu ringen, doch mit dem Schluss von »Turandot« war er unzufrieden. Einige Musikwissenschaftler gehen davon aus, dass das Libretto nach dem Tod von Liù, die in den Vorlagen nicht vorkommt

# Ich bin kein Mensch ... Ich bin die Tochter des Himmels ...

Turandot

und auf Puccinis Wunsch eingeführt wurde, nicht mehr sinnvoll zu Ende zu führen war. Denn wie ist nach ihrem Tod noch ein Happy End möglich, in dem Turandot und Calaf vereint sind? Die Frage nach dem Schluss gibt bis heute Rätsel auf. Nach Franco Alfano haben auch weitere Komponisten wie Luciano Berio versucht, einen sinnvollen Schluss zu finden. Studiert man Puccinis Skizzen, so lässt sich der Schluss bis zu einem Punkt ziemlich genau rekonstruieren. Turandot wehrt sich noch immer gegen den unbekanntem Prinzen, dessen Namen sie nicht herausgefunden hat. Der Prinz reißt Turandot in seine Arme und küsst sie. Für diesen Moment hat Puccini keine Skizzen hinterlassen. Turandot singt danach »Ich bin verloren«, gibt sich aber nun dem triumphierenden Prinzen hin. Doch was passiert wirklich im Moment des Kusses? Wird Turandot durch den Kuss wie »verwandelt« und lernt durch Calaf die Liebe kennen? Ist hier also der Moment, in dem sich die Prinzessin von Eis in Feuer verwandelt? Oder findet gar eine Vergewaltigung statt? Das generationenübergreifende Trauma würde damit real.

Das größte Kunstwerk ist Turandot in seiner unabgeschlossenen Offenheit. Eine Antwort auf dieses letzte Rätsel der Oper gibt es nicht. Doch eben in diesem Rätsel liegt die Faszination, die die Oper bis heute auslöst. Ebenso wie Turandot vor der Frage steht, was das Wort »Liebe« bedeutet, was Liù die Macht gibt, sich für einen anderen Menschen aufzuopfern, stehen wir vor der Frage, ob und wie das Märchen nach Liùs Tod noch zu Ende zu erzählen ist. Oder sind wir nach deren Opferung an einem Punkt angekommen, an dem alles Erzählen endet?



## »Es ist unglaublich tragisch«

REGISSEURIN DANIELA KERCK IM GESPRÄCH MIT DEM DRAMATURGEN CONSTANTIN MENDE.

Constantin Mende: Mit »Turandot« vertonte Puccini einen für ihn sehr ungewöhnlichen Stoff. Es ist kein Libretto im Sinne des »Verismo«, spielt nicht an einem konkreten Ort im 19. oder 20. Jahrhundert – nicht Paris, nicht Rom – sondern weit weg in einem märchenhaften Land. In welcher Welt spielt »Turandot« bei dir?

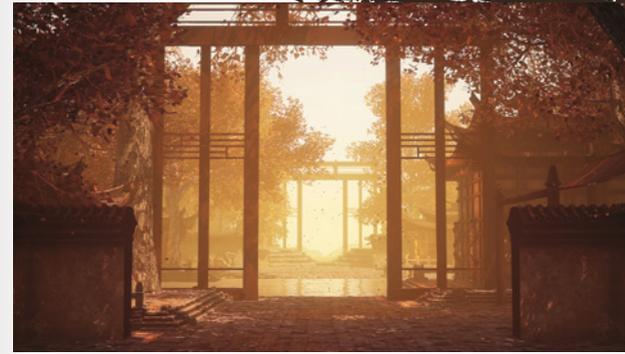
Daniela Kerck: Als wir uns auf die Inszenierung vorbereitet haben, hatten wir ein Gespräch mit der Musikwissenschaftlerin Kii-Ming Lo, die über die Herkunft des Turandot-Stoffs geforscht hat. Sie sagte uns: »Turandot« spielt auf keinen Fall in China, sondern es ist von Carlo Gozzi, der eine der Vorlagen für Puccinis Oper geschrieben hat, eher so angelegt, dass es in Italien spielen könnte. Das hat mich interessiert. In unserer Konzeption spielt alles in einem abstrakten Raum, der aus der Welt von Puccini sein könnte – Art déco-Elemente weisen auf die 20er-Jahre hin. Aus dieser Welt des 20. Jahrhunderts heraus entsteht die exotistische Vorstellung einer fernen Märchenwelt. Beide Ebenen bestehen nebeneinander und sind miteinander verbunden. Wichtiger als einen konkreten Ort darzustellen, war es für mich, die Märchenebene herauszuarbeiten. Mich hat aber auch das Autobiografische interessiert. Was hat Puccini an dem Stoff fasziniert? Warum konnte er das Stück nicht vollenden, obwohl er eigentlich genug Zeit hatte?

Man kann schon anhand der vielen Ursprünge des Turandot-Stoffes nicht genau sagen, woher dieses Märchen eigentlich stammt. Ist es eine persische Erzählung? Spielt es dann wirklich in China? Oder ist Turandot doch eine russische Prinzessin, wie es in einer weiteren Version heißt? Und dann wurde die Erzählung in Europa entdeckt und vermengt mit der Tradition der Commedia dell'Arte von Carlo Gozzi, dann wieder verarbeitet von Friedrich Schiller, später sogar Bertolt Brecht ... Man kann die Handlung und auch die Erzählung selbst nicht kulturell verorten. Das Einzige, was man vielleicht feststellen kann: Turandot spielt an einem anderen Ort, sehr weit entfernt, in einer fremden Kultur. Wir sind hier im Märchen. Was hat Puccini daran interessiert, in dieser Oper keinen realistischen Blick auf eine konkrete Zeit und deren Lebensumstände zu werfen, sondern ein Märchen zu erzählen?

Schon an »Madama Butterfly« oder »La fanciulla del West« haben ihn exotische Stoffe interessiert. An »Turandot« hat ihn wahrscheinlich die Frauenfigur fasziniert, die Herausforderung, Turandot psychologisch zu »knacken«.

Das ist spannend, denn Puccini war ein Meister der Psychologie, der in seiner Musik unglaublich feine und ambivalente psychische Vorgänge schildern konnte. Das Libretto von »Turandot« widerspricht dem aber: Es ist antipsychologisch, Archetypen stehen auf der Bühne und keine komplexen Figuren. Hat Puccini diese Masken trotzdem mit Psychologie gefüllt?

Es steckt interessanterweise sehr viel von Puccini selbst in den Figuren. Gerade bei Liù merkt man, dass er sich sehr mit ihr identifiziert hat. Turandot dagegen ist als Person kaum lösbar. Deshalb versuchen viele Regisseure sie zu verfremden als unnahbare Figur, als riesige Puppe etwa. Das hat mich weniger interessiert, eher habe ich versucht, zu verstehen, wie ein Mensch so wird wie Turandot. Das ist aber schwierig zu erzählen, denn im ganzen ersten Akt wird nur über Turandot geredet, ohne dass sie auftritt. Sie ist eine Frau, die diese Rätsel um sich aufgebaut hat, um sich unnahbar zu machen. Es geht hier auch um Masken, darum, das Gesicht zu wahren. Turandot und Altoum sind an ihr Wort gebunden, sie müssen das Zeremoniell durchführen. Turandot rechnet nicht damit, dass tatsächlich jemand die Rätsel lösen könnte.



Mehrere Interpretationen der letzten Jahre gehen von dem Satz von Ping, Pong und Pang aus: »Turandot existiert nicht.« Du dagegen fragst, was sich hinter der Maske verbirgt – der Mensch Turandot.

Die Idee von Barrie Kosky, Turandot überhaupt nicht auftreten zu lassen, hat mich beschäftigt. Bei ihm sind es die Menschen, die sich Turandot erträumen. Sie wird zur reinen Projektionsfläche. Bei mir ist Turandot vielleicht sogar menschlicher, als sie im Libretto angelegt ist. Aber mich hat das interessiert: Man wird in so eine Position hineingeboren und hat dieses Leben zu leben. Möchte vielleicht ausbrechen, kann aber nicht. Das Einzige, um sich zu schützen, ist, sich hinter den Rätseln zu verbergen.

Was meinstest du damit, dass viel von Puccinis Psyche in den Figuren steckt?

Puccini hatte viele Geliebte – meist junge Mädchen. Er hatte das Gefühl, sie zu brauchen, um komponieren zu können. Es gibt eine Parallele von Liù zu Doria Manfredi. Sie war angestellt im Haus von Puccini. Bis spät abends komponierte er und spielte Doria, die ihm seinen Mitternachtskaffee brachte, aus den Kompositionen vor. Seine Ehefrau Elvira war rasend eifersüchtig und denunzierte Doria, ein Verhältnis mit ihrem Mann zu haben. Das führte am Ende zum tragischen Selbstmord von Doria, die allerdings nie ein Verhältnis mit Puccini hatte. Ich glaube, dass Puccini die Figur der Liù, die bei Carlo Gozzi nicht vorkommt, eingeführt hat, um Doria Manfredi ein Denkmal zu setzen. Je mehr ich dieser Fahrt gefolgt bin, desto mehr habe ich Puccini durch seine Figuren sprechen hören, insbesondere in der Klage von Timur am Ende: »Was für ein schreckliches Verbrechen! Wir werden alle dafür büßen!« Es war für ihn nicht zu verstehen, wie es so weit gekommen ist. Niemand hat eingegriffen.



Auch Calaf greift nicht ein, als Liù gefoltert wird.

Genau. Als wir das geprobt haben, haben mich alle gefragt, ob sie denn wirklich nur zusehen sollen. Ich habe gesagt, dass das genau die Szene ist. Alle schauen zu und niemand greift ein, auch Timur und Calaf, die den Namen ja wissen, retten Liù nicht. Interessant ist, dass später herausgekommen ist, dass Doria tatsächlich die Briefe zwischen Puccini und Gloria Manfredi, der Kusine von Doria, übermittelt hat, mit der Puccini tatsächlich ein Verhältnis hatte. Sie hat ihn nicht verraten. Doria kam aus ganz einfachen Verhältnissen und hatte dann die Chance, für den berühmten Komponisten zu arbeiten. Und dann ist sie in diesen Ehestreit hineingezogen worden und dachte, sie geht dort als Heldin heraus, weil sie Puccini nicht verraten hat. Es ist unglaublich tragisch. Für uns war es unmöglich, nach dem Tod von Liù das Stück noch weiterzuspielen. Denn wen interessiert es nach dieser Tragödie noch, dass Turandot und Calaf zusammenkommen?

Findest du die Vervollständigungen des Fragments von Alfano und Berio unbefriedigend?

Wir haben uns lange mit dem Schluss beschäftigt und auch die Skizzen, die Puccini für den Schluss hinterlassen hat, studiert. Ich glaube, dass Puccini, wenn er noch länger gelebt hätte, das Stück noch dramaturgisch überarbeitet hätte. So wie er ist, gewinnt man durch den Schluss des Librettos nichts. Warum muss der Mann am Ende die Frau besitzen? Warum muss sie ihn denn lieben?

Würdest du sagen, dass Puccini selbst am Schluss gescheitert ist?

Er hatte wirklich viel Zeit, um die Oper fertigzustellen. Aber ich glaube, dass er über den Tod von Doria nicht wirklich hinweggekommen ist. Und den Versuch, ihrem Tod in der Oper einen Sinn zu geben, nicht zustande bekommen hat. Vielleicht ist das aber auch nicht möglich, vielleicht ist die Oper vollendet. Als Fragment.

Wenn man versucht, die fehlende Brücke zu schlagen zwischen Liùs Tod und dem glücklichen Ende, dann kann der Kern der Erzählung am Ende nur darin liegen, dass Turandot transformiert wird durch die Erfahrung von Liùs Selbstopfer und die Tatsache, dass Calaf sein Leben in ihre Hand gibt, statt sie nach den gelösten Rätseln »in Besitz zu nehmen«. Für die Stelle am Ende des Librettos, an der Calaf Turandot küsst, hat Puccini keine Skizzen hinterlassen. Wir wissen nicht, was hier passiert. Er schreibt nur eine kurze Anmerkung: »poi tritano« – weiter wie bei »Tristan und Isolde«. Aber was passiert dort? Überwältigt er sie? Ist es sogar eine Vergewaltigung? Kann man diesem Moment, nach dem sie sich dann plötzlich Calaf in Liebe hingibt, einen Sinn geben? Die Geschichte einer Frau, die sich gegen Männer wehrt und am Ende überwältigt wird und damit die Liebe findet? Du hast dich dagegen entschieden, das zu erzählen.

Wenn man dem Libretto folgt, dann ergreift Calaf am Ende Besitz von ihr. Und in diesem Moment existiert Turandot nicht mehr. Diese Übergriffigkeit zeige ich in der Inszenierung schon früher. Ich kann aus meiner Perspektive einfach nicht glaubhaft erzählen, dass daraus dann ein Happy End wird. Ansonsten hätte sie sich schon früher im Stück in Calaf verlieben müssen. Dafür gibt es aber überhaupt keine Indizien. Viel eher wehrt sie sich gegen die Übergriffigkeit. Am Ende zeichne ich in dieser Inszenierung drei Figuren nach, die auf der Suche nach Anerkennung und Liebe sind. Liù liebt Calaf, wie Doria wahrscheinlich Puccini liebte, und Calaf will Turandot, die wiederum ihn nicht will. Sie möchte einfach nicht heiraten müssen. Und diese drei Figuren kreisen an einem Abend umeinander, bis einer ausbricht und alles zusammenfällt.



Es ist überhaupt eine Frage: Wie kann denn Liebe oder erotische Anziehung entstehen zwischen den beiden? Sie kennen sich ja gar nicht. Was fasziniert Calaf an Turandot?

Im Märchen ist es ihre Schönheit, die ihn fasziniert. Bei uns hat sie einen Auftritt im ersten Akt, bei dem Calaf einen Blick hinter ihre Maske wirft. Und von diesem Moment an ist er besessen. Aber es ist eher der Drang, sie besitzen zu wollen.

Vielleicht hat es auch das Kompetitive einer falschen Vorstellung von Männlichkeit. Zu schaffen, was 26 andere Männer nicht geschafft haben: diese Frau zu »besitzen«.

Bei uns flirtet er auch mit Liù. Das ist ein Typ, der das mit jeder Frau macht.

Und ausgerechnet sie opfert sich für ihn. Wenn wir der These folgen, dass Puccini mit Liù ein Denkmal für Doria Manfredi setzen wollte, dann kommt mir das problematisch vor. Liù opfert sich und ermöglicht damit das Happy End für das Liebespaar. Es wäre doch seltsam zu behaupten, dass Doria sich umgebracht hat, um die Ehe zwischen Elvira und Giacomo zu retten. Hat es nicht auch etwas Übergriffiges, einen solchen Tod zu verklären und Liù bzw. Doria zur Märtyrerin zu machen?

Absolut. Das war für mich auch der Grund für unseren Schluss. Aber der soll hier noch nicht verraten werden.



## »Mein Schicksal ist es, schuldig zu sein«

MOSCO GARNER

In seiner Weltschau war Puccini ein materialistischer Bourgeois. Seine Lebensphilosophie, wenn man eine vorwiegend instinktive Haltung so nennen kann, war ein hemmungsloser Hedonismus. Möglicherweise brauchten seine Nerven den Kitzel sinnlicher Freuden: die aufregende Jagd, den Rausch der Geschwindigkeit im Auto und im Motorboot, die Freuden der Tafel und last but not least die Jagd nach Liebesabenteuern. Aber im Gegensatz zum eigentlichen Don Juan, der in die Idee der Liebe verliebt ist und für den die Eroberung einer Frau im Wesentlichen den unbewussten Versuch bedeutet, das flüchtige Bild festzuhalten, war Puccini offensichtlich allein vom physischen Bedürfnis nach seinen unzähligen Abenteuern und von der zwingenden Notwendigkeit getrieben, irrationale Zweifel an sich selbst und seiner Männlichkeit zu unterdrücken. Unter diesem Aspekt scheint der sexuelle Akt für ihn ein Mittel zum Zweck gewesen zu sein, eine zeitweilige Erleichterung vom unbewussten Druck und, in gewissen Grenzen, die Möglichkeit, vorübergehend ein inneres Gleichgewicht herzustellen; also nicht der physische

Ausdruck einer tiefen gefühlsmäßigen oder geistigen Bindung an eine Frau.

In Wahrheit scheint es, dass Puccini einer wirklichen Liebeserfahrung nicht fähig war, nicht einmal mit seiner Ehefrau Elvira. Und dennoch ist die einzige Achse, um die die Fantasiewelt seiner Opern sich dreht, die wahrhaft verliebte Frau, eine Heldin, deren ganze Existenz sich in der völligen Hingabe an einen Mann verzehrt. Und mit diesen Fantasiefiguren hatte Puccini die engen Beziehungen, die ihm in seinem Leben fehlten. Manon, Mimì, Tosca, Cio-Cio-San, Suor Angelica und Liù, das waren seine wirklichen Geliebten, und aus seinem eigenen Mund wissen wir, dass er weinte aus »Sehnsucht, Zärtlichkeit und Schmerz«, wenn er für sie komponierte. Andererseits, und das ist bemerkenswert, ist Puccinis Heldin fast unverändert eine Frau, die aufgrund ihrer Hingabe große Schuld auf sich lädt, die sie mit dem qualvollen Leiden und schließlich mit dem Tod büßt. Das ist das ewige Thema der Opern Puccinis. Verbarg sich dahinter die Erfüllung eines Wunsches, der Ausgleich durch die Fantasie für etwas, das er in seinem Leben

nicht bekommen konnte? Oder, um die Frage anders zu stellen, war Puccinis höchst charakteristische Behandlung seiner weiblichen Hauptfiguren nur die Wiederholung eines »Dramas«, das in seiner unbewussten Fantasie beständig ablief?

Elvira war auf jeden Fall eine schwierige Frau – eigensinnig und anmaßend, starrsinnig, arrogant, rechthaberisch und sich ihrer Position als Gattin eines berühmten Mannes voll bewusst. Sie hatte das angesehene Haus ihres ersten Ehemannes verlassen und war mit einem jungen mittellosen Künstler – Puccini – weggelaufen, hatte dadurch ihren Ruf ruiniert und sich materieller Unsicherheit ausgesetzt. Vor dem Hintergrund der Erziehung, die sie genossen hatte, muss Elvira die ersten Jahre mit Puccini als tiefe Erniedrigung und mit Scham erlebt haben.

Zwei Dinge waren es hauptsächlich, die ihre Ehe bedrohten: Elviras pathologische Eifersucht und Puccinis Weigerung, sie an seinem schöpferischen Leben teilhaben zu lassen. Es ist fraglich, ob Elvira, trotz der Musikstunden, die sie in ihrer Jugend genossen hat, in der Lage war, die Arbeit ihres Mannes zu verstehen. Dass Puccini sie aber vorsätzlich aus der vitalsten Sphäre seines Lebens ausgeschlossen hat, war eine Verneinung jeglicher Intelligenz in ihr; in Elvira erzeugte

dies wachsenden Verdruss und ein Minderwertigkeitsgefühl, das sie hinter dem Mantel der Verachtung für alles, was Kunst betraf, zu verbergen suchte. Einerseits war Elvira auf die Erfolge und den Ruhm ihres Mannes äußerst stolz, gleichzeitig aber erkannte sie darin eine der Hauptursachen für ihre Isoliertheit und für ihre Minderwertigkeitsgefühle. Mit den Jahren wurde sie verschlossen, ungesellig und feindselig gegen die engen Freunde ihres Mannes, die sie immer verdächtigte, seine Liebesabenteuer zu begünstigen. Natürlich gab Puccinis Verhalten reichlich Grund zur Eifersucht, jeder in seinem engeren Freundeskreis wusste von seinen zahlreichen Seitensprüngen, und er war so aufrichtig dazu zu stehen: »Die Schuld liegt bei mir. Mein Schicksal ist es, schuldig zu sein«, schrieb er einmal an Elvira. Er verlangte für sich ein gewisses Maß an ehelicher Freiheit mit dem Argument, dass diese kleinen Liebschaften ihn in seiner Arbeit stimulierten, in Wahrheit nichts als ein typisch männliches Argument.

In einer Atmosphäre gegenseitiger und wachsender Verbitterung wurde der Riss zwischen Puccini und seiner Frau immer größer. Das war der Hintergrund für die sich anbahnende Tragödie. Doria Manfredi war sechzehn Jahre alt, als sie im Februar 1903 in Puccinis Haus kam, gleich nach seinem

Autounfall, und als Krankenpflegerin für Puccini scheint sie auch eingestellt worden zu sein. Sie war schon fünf Jahre im Dienst der Familie Puccini, als Elvira begann, sie zu verdächtigen, sich, wie sie es später nannte, mit ihrem Mann »unmoralisch betragen« zu haben. Später erklärte Puccini, dass er sie sehr mochte, und es mag sein, dass er von ihr angezogen war und sich zu einem unschuldigen Flirt hinreißen ließ, sicher ist jedoch, wie später eindeutig bewiesen wurde, dass sie nie seine Geliebte war.

Elvira begann, ihr im wahrsten Sinne den Krieg zu erklären; sie richtete verrückte Anschuldigungen gegen Doria, behauptete, sie habe den Beweis für ihr schlechtes Betragen in der Hand, und lärmte herum, sie habe Doria und Puccini in flagranti erwischt – »infame Verleumdung! Niemand kann von mir behaupten, gesehen zu haben, dass ich auch nur die unschuldigste Zärtlichkeit mit ihr getauscht hätte!«, schrieb Puccini, als die Tragödie vorbei war. Doria wurde entlassen. Damit nicht zufrieden, lief Elvira herum, beschimpfte das Mädchen als sozialen Abschaum; in ihrer Wut ging sie so weit, den Pfarrer des Ortes aufzufordern, dafür zu sorgen, dass das Mädchen aus dem Dorf entfernt werde. Der Höhepunkt dieses erbärmlichen Dramas war am 23. Januar erreicht, als Doria, völlig zugrunde gerichtet

von den Nachstellungen Elviras, im Haus ihrer Mutter Gift nahm; fünf Tage später starb sie. Noch monatelang wurde Puccini vom Bild des armen Opfers verfolgt: »Sie geht mir nicht aus dem Kopf – es ist eine fortwährende Qual – das Schicksal dieses armen Mädchens war zu grausam.«

Es ist mehr als wahrscheinlich, dass Puccini an Doria, an ihr schmerzliches und tragisches Schicksal dachte, als er in so bewegenden Farben die Suor Angelica und die Sklavin Liù zeichnete. Vielleicht sind diese beiden Figuren, die so wesentlich im Stil Puccinis geschrieben sind, tatsächlich eine ehrende Erinnerung.

Und wenn die Welt zusammenbricht –  
ich will Turandot!

Catalaf



## Nicht alles Unfertige ist auch unvollendet

BAZON BROCK

Jeder Museumsbesucher hat Künstlerarbeiten vor Augen, die offensichtlich unfertig sind und dennoch als vollkommene Werke geschätzt werden.

Abbrechen, verwerfen, aufhören, beenden, ohne das Ziel erreicht zu haben, ja scheitern und misslingen müssen also nicht zwangsläufig dem Eindruck der »Vollkommenheit« entgegenstehen.

Auch wurde immer wieder die Erfahrung gemacht, wie spannungslos, tot und uninteressant ruinierte Skulpturen oder Malereien wirkten, wenn man den angenommenen Zustand der Vollendung rekonstruierte.

Künstler haben das experimentell erwiesen. Sie versuchten, fehlende Glieder, Bemalungen und Accessoires ruinöser antiker Statuen zu ergänzen. Die Ergebnisse waren höchst unbefriedigend.

Die herkömmliche Erklärung dafür lautet: Das vermeintlich Vollkommene schränkt die Fantasie des Betrachters ein. Es fehlt der Anreiz, die eigene Vorstellungskraft zu aktivieren.

Der Triumph im Misslingen oder das Scheitern als Form der Vollendung konnte zum Inbegriff künstlerischer Größe werden. Aber nicht alles Unfertige ist auch unvollendet, und nicht jedes Scheitern gelingt.

## IMPRESSUM

Hessisches Staatstheater Wiesbaden  
Künstlerische Leitung Juliane Postberg (Oper), Wolfgang Behrens  
(Schauspiel), Albert Horne (Koordinierende Musikalische Leitung),  
Bruno Heynderickx (Tanz), Dirk Schirdewahn (JUST)  
Geschäftsführender Koordinator Jack Kurfess  
Spielzeit 2023.2024 Heft 81  
Oper Giacomo Puccini – Turandot  
Premiere 13. April 2024  
Redaktion Constantin Mende  
Gestaltung formdusche, Berlin  
Druck Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn  
Aufführungsmaterial Casa Ricordi

## NACHWEISE

Die Handlung, das Editorial, »Die Rätsel der Turandot« und das Interview mit Daniela Kerck sind Originalbeiträge von Constantin Mende für dieses Programmheft.

### LITERATUR

Bazon Brock: *Der Barbar als Kulturheld*, Köln 2005.

Mosco Carner: *Puccini – Biographie*, Frankfurt a. M. / Leipzig 1996.

Die Texte wurden teilweise gekürzt und mit neuen Überschriften versehen. Die Rechtschreibung wurde modernisiert. Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechteabgleichung um Nachricht gebeten.

### BILDER

Die Abbildungen sind Videostills aus den Projektionen dieser Inszenierung von Astrid Steiner.

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

WER HAT DEINEM HERZEN  
SO VIEL KRAFT GEgeben?

TURANDOT

# DIE LIEBE, PRINZESSIN!

111