

TU R V N D O

GIACOMO
PUCCINI





TURANDOT

DRAMMA LIRICO IN DREI AKTEN

MUSIK VON Giacomo Puccini

TEXT VON Giuseppe Adami und Renato Simoni nach Carlo Gozzi

URAUFFÜHRUNG 25. April 1926

TEATRO ALLA SCALA, MAILAND

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 8. Dezember 1935

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 18. Juni 2022

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN



















INHALT

HANDLUNG	24
SYNOPSIS	26
»TURANDOT« ALS EXPRESSIONISTISCHER HERRSCHAFTSKULT	
Philipp Stölzl im Gespräch mit Jana Beckmann	31
GARTEN DER QUALEN	
von Octave Mirbeau	38
TURANDOT UND MODERNISTISCHER EXOTISMUS	
von W. Anthony Sheppard	41
GIACOMO PUCCINIS »TURANDOT« UND IHRE WANDLUNGEN	
Die Ergänzungsversuche des III. Turandot-Aktes	
von Jürgen Maehder	49
DIE DREI RÄTSEL DER TURANDOT	63
EIN SCHREI ERSTARRT ZU EIS	
von Alfred Springer	67
DER KÖRPER IM SCHMERZ	
von Elaine Scarry	75
EINZELTEXTE	77

Produktionsteam und Premierenbesetzung 86

Impressum 88

HANDLUNG

ERSTER AKT

24

Vor den Mauern der Kaiserstadt Peking verkündet ein Mandarin dem Volk einen Erlass der schönen und stolzen Prinzessin Turandot: Jeder Prinz, der um ihre Hand anhält, muss drei von ihr gestellte Rätsel lösen; gelingt ihm das nicht, muss er sterben. Diese Rätsel haben schon viele Opfer gefordert. Und wieder wird im Schein des aufgehenden Mondes ein unglücklicher Anwärter vorgeführt: der junge Prinz von Persien. Wie üblich scheitert auch dieser an den Rätseln Turandots. Die Prinzessin gibt ungerührt das Zeichen zu seiner Hinrichtung. Prinz Calaf ist dennoch hingerissen von der Vorstellung, Turandot für sich zu gewinnen. In der Menge trifft er auf seinen Vater, den König Timur, mit der Sklavin Liù, die heimlich in Calaf verliebt ist. Fest entschlossen Turandot zu erobern, lässt sich Calaf weder von ihnen noch von den drei kaiserlichen Beamten Ping, Pang und Pong abhalten, den Gong zu schlagen, welcher der Prinzessin einen neuen Anwärter meldet.

ZWEITER AKT

Ping, Pang und Pong beklagen das grauenvolle Spiel Turandots: Allein in diesem Jahr wurden schon dreizehn Prinzen hingerichtet. Sie wünschen sich, dass endlich Turandots Herz durch Liebe erweiche und dem ganzen Land wieder Frieden bringen würde. Erneut versammelt sich das Volk. Turandot stellt dem unbekannten Prinzen ihre drei Rätsel. Das Wunder geschieht: Er kann die Rätsel lösen. Das Volk jubelt. Turandot ist entsetzt. Traurig darüber, gewährt ihr Calaf eine Frist: Erfährt sie bis zum nächsten Morgen seinen Namen, so ist er bereit zu sterben.

DRITTER AKT

25

Prinz Calaf hört, wie alle unter Androhung der Todesstrafe aufgefordert werden, seinen Namen ausfindig zu machen. Auch Ping, Pang und Pong versuchen ihm das Geheimnis zu entlocken. Inzwischen wurden Timur und Liù gefasst, von denen man glaubt, dass sie den Prinzen kennen. Man führt sie Turandot vor. Die tapfere Liù rettet zunächst Timur, indem sie behauptet, nur sie wisse den Namen des unbekannten Prinzen. Die Liebe, so sagt sie zu Turandot, verleiht ihr die Kraft, eher zu sterben als ihn zu verraten. Aus Angst vor der bevorstehenden Folter ersticht sich Liù. Turandot ist erschüttert, doch sie warnt den Prinzen, sich ihr zu nähern. Calaf gibt ihr erneut sein Leben in die Hand, indem er ihr seinen Namen verrät. Am Morgen ruft Turandot den Namen aus, den sie für den Unbekannten fand: Liebe.

SYNOPSIS

ACT ONE

Before the walls of the Imperial City, a mandarin announces to the people a decree of the beautiful and proud Princess Turandot: every prince who asks her hand in marriage must solve three riddles she poses. If he does not succeed, he must die. These riddles have already cost many princes their lives. And once again, an unhappy suitor is presented in the glow of moonrise: the young Prince of Persia. As usual, he also fails to solve Turandot's riddles. The princess is unmoved and gives the order for his execution.

Prince Calaf is still enamored with the notion of winning Turandot over. In the crowd, he sees his father King Timur with the slave Liù, who is secretly in love with Calaf. But firmly determined to win Turandot over, Calaf refuses to let the three imperial servants Ping, Pang, and Pong dissuade him from striking the gong, announcing a new suitor for the princess.

ACT TWO

Ping, Pang, and Pong lament Turandot's horrific game: this year alone, thirteen princes have been executed. They hope that Turandot's heart could finally be softened by love and bring peace to the whole land. The people gather once again. Turandot poses the unknown prince her three riddles. The miraculous takes place: he is able to solve them. The crowd rejoices, but Turandot is horrified. Saddened by this, Calaf offers her a compromise: if she knows his name by the next morning, he will be ready to die.

ACT THREE

Prince Calaf hears how all are called to unveil his name under penalty of death. Ping, Pang, and Pong also try to elicit his secret. In the meantime, Timur and Liù have been captured, for it is suspected that they know the prince. They are brought before Turandot. The brave Liù saves Timur by claiming that only she knows the name of the unknown prince. But love, she says to Turandot, lends her the strength to die rather than to betray it. Out of fear of the impending torture, Liù takes her life by stabbing herself. Turandot is shocked, but warns the prince from approaching her. Calaf once again places his life in her hands by unveil his name. The next morning, Turandot calls out the name she has found for the stranger. love.

»Turandot existiert nicht«

Ping, Pang, Pong



TURANDOT ALS EXPRESSIO- NISTISCHER HERRSCHAFTS- KULT

PHILIPP STÖLZL IM GESPRÄCH
MIT JANA BECKMANN

JANA BECKMANN Du bist Regisseur für Oper, Schauspiel und Film, entwickelst das Bühnenbild, vereinst als Grenzgänger der Genres und Formen verschiedene Erfahrungen und Perspektiven. Auch Puccinis »Turandot« markiert einen ästhetischen Umbruch, ist als Oper ist eine Art Grenzgängerin ...

PHILIPP STÖLZL Absolut. »Turandot« ist ja erst in den 20er Jahren fertig geworden und man hat das Gefühl, dass hier dieses filmisch-geschlossene Erzählen, das man von »Bohème« oder »Tosca« kennt, auf die zerbrochenen, expressiven Tonlagen der Moderne trifft, musikalisch in erster Linie, aber auch inhaltlich.

Die klassischen Puccinis sind ja alle unheimlich gut und schlüssig gebaut, die Figurenbögen und Situationen stimmen perfekt und in der Musik ist fast jede psychologische Regung auskomponiert. Das Narrativ nimmt einen mühelos an die Hand, wie im Kino; Puccini ist ein Meister der Suggestion und Überwältigung. Dagegen trifft man bei

»Turandot« plötzlich auf eine Art surreales Oratorium, das durchaus sperrig ist. Es gibt kaum Plot, was sicher auch der Märchenvorlage geschuldet ist, die Geschichte lebt von lauter Setzungen, die nicht weiter begründet werden. Warum Calaf und sein Vater Timur sich am Hof Turandots treffen, bleibt unerklärt. Warum sich Calaf aus der Ferne so rettungslos in Turandot verliebt und sein Leben für sie aufs Spiel setzt: ebenfalls unerklärt. Warum sich die Sklavin Liù für Calaf opfert: Mehr religiöser Akt als bewusste Entscheidung. Keine der Figuren hat psychologische Tiefe im klassischen Sinn. Selbst das Volk, der omnipräsente Chor, ist in seiner Haltung zu den Geschehnissen voller Widersprüche. In einem Moment blutrünstig, im Nächsten voller Mitleid. Das Stück wird trotzdem meistens in einem Realismus im mehr oder weniger ausformulierten China-Gewand aufgeführt – was durch die Plot- und Konfliktarmut immer zu einer gewissen Statik auf der Bühne führt.

Ich habe hier versucht, das mal ganz anders zu lesen, und zwar aus dem Surrealen, Symbolistischen der Geschichte heraus und vor allem aus der ziemlich aberwitzigen und unheimlich kontrastreichen Partitur. In der findet sich einmal dieser epische Puccini-Klang, der unfassbar gut orchestriert ist und mich manchmal sogar von Ferne an die Schmerzlichkeit Wagners erinnert. Auf der anderen Seite bricht dann krass die Moderne ein. Die Minister Ping, Pang und Pong, die den Mittelteil der Oper bestreiten, klingen fast nach Weill oder Prokofjew; die Chormusik wiederum hat fast etwas Experimentelles, auch in ihren kühnen Parsifalartigen Raumexperimenten. Dazu kommen dann noch die ganzen orientalischen Zitate. Eine wilde Mischung. Das Werk hat fast die Anmutung einer Collage, bei der man die Klebekanten bewusst sichtbar macht.

JB Du schaust auf die Oper wie auf ein monumentales, expressionistisches Gemälde ...

PS Ich habe versucht, das Brüchige, expressionistisch Wahnhafte des Werkes zu umarmen und zu schauen, was diese Musik für die Bühne erzählt, wenn man die Fabel in den Hintergrund stellt und guckt, was für Bilder im Kopf entstehen. Da passiert viel, weil die Komposition unheimlich theatralisch ist, nicht im Sinne von Pathos, sondern in dem Sinne, dass Puccinis Komposition Bildwelten und Vorgänge intensiv befeuert. Die Partitur hat bei »Turandot« eine höhere Wahrheit als der Plot.

JB Wie gehst du mit den Orientalismen auf der Bühne um?

PS Das ist ja momentan ein ziemliches Minenfeld. Auf der einen Seite gibt es jetzt völlig zu Recht eine große Awareness, dass man eine andere Kultur mit Würde behandeln muss und nicht den Kolonialismus in der Musik unhinterfragt weiter forschreibt. Gleichzeitig ist es ein schmaler Grat, inwiefern man da die Freiheit der Kunst beschneidet, ein moralisches Regelwerk aufstellt und sagt, die Kunst dürfe dieses und jenes nicht. Bei unserer Konzeption hat sich diese Frage insofern nicht so brennend gestellt, als unsere Welt sowieso eine abstrakte Bildwelt ist und gar nicht China erzählt. Es gibt ein paar Anklänge, aber die sind bewusst als europäische und vor allem männliche Projektion gesetzt – und auch als Echo der Zitate in der Partitur.

JB Turandot ist eine Titel- und Hauptfigur, die über weite Strecken der Oper nicht vorkommt ...

PS Ja, verrückt. Sie singt tatsächlich überhaupt erst nach einer Stunde ihre ersten Töne. Vorher sieht man sie einmal kurz vorbeischweben und es ist sofort um den

Prinzen geschehen. Ich habe mich gefragt: Was sagt uns das über Calaf, was sagt es uns über Turandot?

Wenn man wie ich für den Film schreibt, versucht man ja immer, glaubhaft zu erzählen. Eine Regel dabei ist, dass man eine Liebesgeschichte nie einfach nur behaupten darf. Natürlich gibt es Chemie zwischen zwei Menschen, aber am Ende des Tages liebt man jemanden, der einem etwas gibt und dem man etwas geben möchte. Es ist ein Austausch an Gefühlen.

Bei Turandot und Calaf ist das definitiv nicht der Fall. Er fällt in eine Art Obsession zu ihr, aus der Ferne, wie ein Stalker, der einem Star hinterherstellt. Warum? Wir wissen es nicht. Es ist wie eine Hypnose oder ein Fluch. Man könnte so weit gehen und sagen, dass er eine Art Todessehnsucht in das Bild der Prinzessin projiziert. Anders ist es ja nicht zu erklären, dass er sich dieser Prüfung stellt, die noch niemand vor ihm überlebt hat.

Die drei Minister, die ihn das ganze Stück vor der Prinzessin warnen und von seinem Vorhaben abbringen wollen, gehen sogar so weit zu sagen, dass Turandot überhaupt nicht existiert. Das finde ich spannend. Was ist, wenn man mal davon ausgeht, dass Turandot nur eine Art Kult, eine religiöse Behauptung ist? Eine Göttin, der jeden Monat Menschenopfer dargebracht werden. Und die wie fast jede Religion in Wirklichkeit ein Herrschafts- und Unterdrückungsinstrument ist. Turandots unerklärliche, magnetische Anziehungskraft, die Calaf in ihren Bann zieht, lässt sich damit zwingender erklären, als mit einer behaupteten Liebe auf den ersten Blick.

JB Das zentrale Bühnenelement ist eine riesige Marionette, eine Art surreales Turandot-Double, das die Bühne beherrscht und im Verlauf der Oper verschiedene Transformationen durchmacht ...

PS Die Puppe ist unsere zentrale Metapher, die über den ganzen Abend die großen thematischen Bögen der Oper spiegelt. Sie ist zunächst ein Götzenbild, das übermächtig über dem Volk schwebt und von diesem angebetet wird, in Wirklichkeit aber von Menschen selbst bewegt wird – der Kult ist, wie schon gesagt, eine politische Erfindung der Herrschenden. Ihr Rock hebt sich, dort ist es leer, sie ist nur eine Hülle. Dann taucht in ihrem Inneren die echte Turandot auf, gefangen in ihrer Krinoline wie in einem Vogelkäfig – und wir lernen eine traumatisierte Seele kennen, deren Grausamkeit und Kälte einer tiefen Verletzung in der Vergangenheit entspringt. Im weiteren Verlauf wird die Puppe entkleidet, wir sehen jetzt nur noch ihre hölzernen Glieder, sie hat keine Hüfte, kein Becken, keine Art von Geschlechtlichkeit. Turandots Hass auf ihre Freier und die Angst vor jeder Art Bindung findet hier ein Bild.

Mit dem Lösen der Rätsel fällt die Puppe immer mehr auseinander, wird Stück um Stück dekonstruiert, verliert ihr Gesicht, ihre Glieder und begegnet uns schließlich der Blutnacht des dritten Aktes in der Transformation einer vielarmigen Todesspinne wieder. Dieses Ende ist ja absolut brutal, Häscher ziehen durch die Stadt und versuchen Calafs Namen aus den Menschen herauszuholtern. Was wir bei den drei hinrichtungsmüden Ministern schon humorverpackt ahnten, hier tritt es zu Tage: »Turandot« ist im Kern ein Stück über eine brutale Diktatur und Lüge, Verdummung und Verführung als Werkzeuge von Populismus. Ein leider sehr aktuelles Thema.

JB Warum ist Turandot eingebrochener Mensch? Wie zeigt sich das?

PS Das lässt sich aus dem Text und auch den Farben der Musik herauslesen. Turandot ist in dieser Hinsicht fast so etwas wie eine Schwester von Salome –

auch sie ist so traumatisiert, dass sie sich nur noch im Morden spürt. Jeden Monat wird vor ihren Augen ein Prinz geköpft, weil jede Art von seelischer oder auch sexueller Bindung für sie undenkbar ist. Es ist unschwer zu entschlüsseln, dass ihre große Auftrittsarie, bei der sie von ihrer missbrauchten Urahnnin erzählt, in Wirklichkeit von ihr selber handelt. Die Übermalung scheint für sie die einzige Möglichkeit zu sein, überhaupt über das eigene Trauma sprechen zu können.

Calaf wiederum erinnert mich immer an Paul aus Korngolds »Die tote Stadt«, der obsessiv von unsichtbaren Händen in ein kafkaeskes Labyrinth gezogen wird. Er ist wie in einem rätselhaften Alptraum, aus dem er nicht erwachen kann. Die beiden sind auf jeden Fall ein Figurenkonstellation, die sehr offensichtlich das Interesse der beginnenden Moderne an Abgrund, Seele, Traum und Wahnsinn spiegelt.

JB »Turandot« ist die letzte und unvollendete Oper Puccinis. Überzeugend scheinen das Happy End und das überholte Frauenbild, das da gefeiert wird, nicht. Wie gehst du mit dem Schluss um?

PS So wie in der Partitur kann man es heute schlicht nicht mehr erzählen: Die neurotisch-frigide Frau wird durch den Kuss – eigentlich ist die Defloration gemeint – des starken Mannes erlöst und findet endlich in der Unterordnung ihr Liebes- und Lebensglück. Ich glaube, hier steigt ein modernes Publikum aus, und zwar völlig zu Recht. Das überholte Frauenbild ist ja überhaupt ein Grundproblem der Oper heute. Wie erzählt man von diesen Frauen, den Gildas, Violettas usw., die sich Männer in einer Zeiterdacht und erträumt haben, in die Gesellschaft in puncto Geschlechter noch grundsätzlich anders funktioniert hat. Ich hätte mir vorstellen können, den nach Puccinis Tod

von Franco Alfano komponierten Schluss durch eine Neukomposition zu ersetzen, in der man einfach ein inhaltlich anderes Ende vorstellt. Aber Alfanos Musik ist zu stark und intensiv, um sie wegzulassen. Also haben wir geguckt, wie man den Schluss szenisch so interpretieren kann, dass er nicht dieses völlig unglaubliche Happy End erzählt, sondern sich auf die toxische Mischung der beiden Figuren einlässt. Was passiert, wenn der Stalker auf sein Idol trifft und plötzlich mit einem echten, seelisch kaputten, suizidalen Menschen konfrontiert ist? Da muss man ein bisschen gegen den Text gehen, aber die Musik ist so schmerzvoll-zweckmäßig, dass sie so eine Lesart durchaus unterstützt.

Der Garten der Qualen gedeiht üppig. Duftende Blumen wachsen und stinkende Leiber verrotten. Ein Kunstwerk. Kunst des Gartens, Kunst der Folter. Es ist ein Zyklus von Verwesung und Wachstum, der erotisch aufgeladene Irritation erzeugt. Am Ende steht die Ohnmacht. Durch Erschöpfung und das Bewusstsein, dass dieser Zyklus immer wieder von neuem beginnen wird. Seine außergewöhnliche Vegetationskraft vermehrt sich heute noch durch den Unrat der Gefangenen, durch das Blut der Hingerichteten, durch all die organischen Reste, die die Menge jede Woche ablagert und die sorgsam zusammengesucht und in geschickter Weise mit den täglich zur Verfügung stehenden Leichnamen in eigenen Verwesungsstätten bereitet werden; so wird ein äußerst kräftiger Kompost geformt, den die Pflanzen gierig verzehren und der ihnen größeres Wachstum, Kraft und Schönheit verleiht.

Octave Mirbeau



TURANDOT UND MODERNISTISCHER EXOTISMUS

41

TEXT VON W. Anthony Sheppard

In der Geschichte der orientalistischen Oper kommt die exotische Frau vor allem in zwei Varianten vor: als unglaublich unschuldige, liebenswerte und aufopferungsvolle Lakmé, Iris oder Butterfly oder als überaus grausame oder gefährliche Dalila oder Carmen. In Puccinis letzter Oper begegnen wir jeweils einem von beiden Frauentypen: Turandot versucht, ihre Rolle als kastrierende Femme fatale zu bewahren, und Liù tritt als devotes und aufopferndes exotisches Blumenmädchen auf. In deutlichem Kontrast zu Turandots bizantischem »Hinrichtungsmotiv« der ersten Szene und seiner blechlastigen Instrumentierung ist die Musik von Liù leise, engelhaft, vom warmen Klang der Holzbläser geprägt und häufig mit einer himmlischen Harfe unterlegt. Turandot selbst verkörpert letzten Endes sogar beide Stereotypen, denn im allerletzten Moment wird sie auf magische Weise transformiert und gibt den Liebesbekundungen Calafs nach. Hier erkennen wir, dass sich diese Transformation während der gesamten Oper immer wieder angekündigt hat, denn Turandot wird durchweg sowohl mit dem lieblichen und unschuldigen chinesischen Volkslied Mò-lì-huā (»Jasminblüte«) als auch mit dem zerhackenden, bizantinischen Hinrichtungsmotiv in Verbindung gebracht. Mò-lì-huā verwandelt sich in eine

majestätische Urteilsverkündung für Blechbläser, und die Assoziation der Melodie mit Turandot wird eindeutig, wenn der Chor bei ihrem ersten Auftritt »Principessa« singt (I, 23 /5–8). Wie für »Madama Butterfly« haben Forscher versucht, die Quellen für die chinesischen Melodien in »Turandot« ausfindig zu machen. Carners Artikel von 1936 und seine spätere Puccini-Biografie erwiesen sich auch hier als Modell, das über Jahrzehnte hinweg Revisionen und Ergänzungen seiner Quellenliste anregte. Zu diesen revisionistischen Studien gehören Publikationen von Kui-Ming Lo, Peter Korfmaher und am prominentesten eine Studie von Ashbrook und Powers von 1991. Sie alle diskutieren sowohl Puccinis Verwendung einer Sammlung veröffentlichter Transkriptionen von Jules A. van Aalst aus dem Jahr 1884 als auch die Bedeutung einer bestimmten Spieluhr für die Komposition. Bereits seit 1920 ist bekannt, dass Puccini Melodien aus einer Spieluhr übernahm, die sich im Besitz des Barons Edoardo Fassini Camossi befand, als er in Bagni di Lucca an der Oper arbeitete. Obwohl dieses Instrument noch heute als »chinesische Spieluhr« bezeichnet wird, handelt es sich tatsächlich um eine in der Schweiz hergestellte, die eine westliche Repräsentation der ursprünglich chinesischen Melodien bot. Ebenso wenig ist das Märchen von Turandot selbst chinesisch, denn Puccini wurde durch Gozzis Theaterversion einer persischen Erzählung auf den Stoff aufmerksam. Alle drei Melodien dieser Quelle stehen bei ihrem ersten und nahezu vollständigen Erklingen in derselben Tonart wie in der Spieluhr. Das berühmteste chinesische Lied Mò-lì-huā signalisiert die verführerischen und glorreichen Aspekte der chinesischen Märchenprinzessin. Loc Tee Kun Tzin (»Der Klang von auf den Boden fallenden Goldmünzen«) wurde in Turandot als Motiv des Kaisers oder »Kaiserhymne« verwendet. Das Thema erklingt in einer feierlichen Szene in 39 im zweiten Bild des II. Akts, nachdem der Kaiser in die

Prüfung Calafs einwilligt, und erneut triumphierend und genauso wie in der Spieluhr am Aktende. Eine dritte Melodie schließlich untermauert den Auftritt der drei komischen chinesischen Minister Ping, Pang und Pong. Das exotische Milieu seiner Oper inspirierte Puccini wiederholt zu Neuerungen in der Klangfarbe und Orchesterbesetzung. An mehreren Stellen erinnert seine Instrumentation an den Spieluhren-Klang. Für die erste vollständige Allusion von Mò-lì-huā verlangt Puccini den Einsatz von zwei Altsaxophonern hinter der Bühne und einen summenden Chor, was Arman Schwartz als die am »bizarren« orchestrierte Passage im Werk von Puccini bezeichnet hat. Abgesehen von solchen koloristischen Momenten des musikalischen Exotismus sei die Oper von exotischen Stilfiguren durchdrungen. Powers behauptet, dass in Turandot anders als in früheren italienischen Opern einschließlich von »Madama Butterfly« die exotische tinta strukturell verwendet wird. Er identifiziert vier tinta in der Oper: eine »chinesische«, eine »dissonante«, eine »nahöstliche« und eine normative tinta der klassischen italienischen Oper. Neben den Melodien, die Puccini aus den Transkriptionen von van Aalst und der Spieluhr übernahm, verweist Powers auf Melodien für die chinesische tinta, die Puccini selbst komponierte. Außerdem beschreibt er drei Beispiele für die nahöstliche tinta, von denen zwei seiner Ansicht nach lediglich »Lokalkolorit« darstellten und eine dazu diene, die Sklavinnen als exotisch zu charakterisieren. Andrew Davis hat Puccinis strukturellen Einsatz exotischer Stile noch detaillierter untersucht und drei Kategorien exotischer tinta in Turandot identifiziert: »chinesisch«, »primitiv« und »persisch«. Beide, Powers und Davis, deuten in ihren Analysen an, dass Puccini mit seiner Verwendung geliehener Melodien und stilistischer Allusionen frühere, oberflächlichere exotische Werke übertroffen habe und seine Musik daher fortschrittlicher und moderner sei. Turandot stellt uns vor

ein letztes stilistisches Rätsel: Inwieweit ist die Partitur zu dieser Oper ein Werk der musikalischen Moderne? Oder dienen die modernen Stilelemente und die gezielten Anspielungen an zeitgenössische avantgardistische Werke lediglich der Darstellung des Exotischen? Kurzum: War die europäische Musik der Moderne aus Sicht von Puccini und seinem Publikum exotisch? Für den Autor dieses Artikels klingt es so, als würde dieser romantische italienische Komponist seine Kenntnisse zahlreicher moderner Musikstile und sein Interesse daran im gesamten I. Akt bewusst zur Schau stellen. Der bizentrische, zerhackende Akkord und die betont hässliche, blechlastige Musik erinnert an die Verwendung von Bitonalität und an bestimmte Momente in Strauss' »Salome« oder in Werken Strawinskys. Die aggressiven, übereinander geschichteten Rhythmen und Ostinati, die während des blutrünstigen Chors erklingen, erinnern an Strawinskys »Le sacre du printemps« (Paris 1913). Wie schon in Bezug auf frühere Werke Puccinis erwähnt, hört man deutlich Anklänge an die französischen Impressionisten Ravel und Debussy, aber auch ein deutliches Echo von Béla Bartóks »Herzog Blaubarts Burg« (Budapest 1918). Die Ähnlichkeit zwischen der Musik der Geister der geköpften Brautwerber und Schönbergs »Pierrot lunaire« (1912) ist freilich schon mehreren Kommentatoren aufgefallen, und auch Puccinis Einsatz von Sprechgesang an mehreren Stellen in »Turandot« wurde bereits angemerkt. Bei der Uraufführung im Jahr 1926 endete die Aufführung nach dem Trauerzug von Liù, für den Puccini noch Musik komponiert hatte, die stark an Strawinskys »Rondes printanières« aus »Le sacre du printemps« erinnert, die beide auffällig durch eine emphatische dreifache Wiederholung des Tones b geprägt sind. Vielleicht erschien Puccini diese musikalische Anspielung deshalb so passend, weil Liù einen Opfertod stirbt. Dennoch lässt sich nicht abschließend klären, ob die Anspielungen an Musik

von Strawinsky und die zitierten chinesischen Melodien in erster Linie der Darstellung des Exotischen dienten oder als Zeichen dafür gedeutet werden können, dass Puccini mit seinem letzten Werk doch noch den Status als Vertreter der Moderne für sich beanspruchte.

»Du wirst mich nie besitzen!«

Turandot



GIACOMO PUCCINIS TURANDOT UND IHRE WANDLUNGEN

49

DIE ERGÄNZUNGSVERSUCHE DES III. TURANDOT-AKTES

TEXT VON Jürgen Maehder

»Penso a Turandot non finita!!!«

(Giacomo Puccini aus Brüssel
an Riccardo Schnabl-Rossi, November 1924)

Während das Fragment erst in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zu einer autonomen Kategorie des ästhetischen Denkens wurde, übten unvollendete Werke eine besondere Faszination auf das Publikum, auf Musikbiographen und Musikwissenschaftler aus, seitdem sich in der europäischen Kunstmusik die Kategorie des individualisierten Werkes ausgebildet hatte. Kam es nicht aus inneren Gründen zu einem Abbruch der Arbeit, wie etwa bei Arnold Schönbergs Oper »Moses und Aron« die von der Biographie des Komponisten her gesehen zweifellos zu einem Abschluss hätte gebracht werden können, sondern führte der Tod des Komponisten zu einem jähnen Ende der Arbeit an der Partitur, so umgibt meist ein Schleier von Trauer das Fragment. Biographen pflegen in den letzten Takten Todesahnungen zu vernehmen; nicht selten schlägt das Bedauern über den Fragmentcharakter zurück auf die öffentliche Wertschätzung der Partitur – exemplarisch abzulesen

an der Rezeptionsgeschichte von Bachs »Kunst der Fuge« oder Mozarts »Requiem«. Im Unterschied zu Instrumentalkompositionen freilich, die trotz ihrer zyklisch geplanten Formanlage auch als Fragment Bestand haben können, stellt sich bei musikdramatischen Werken das Problem der Finalität des Handlungsgerüstes. Nicht nur das ungewisse Aufführungsschicksal einer Oper, die die Zuschauer mit dem Gefühl unbefriedigter Neugierde auf die Lösung des dramatischen Konfliktes entliefse, sondern mehr noch die zunehmende Finalität der musikalischen Anlage in der Oper des 19. Jahrhunderts bedingten ein synchrones Ende für Handlung und Musik. Erst das zwanzigste Jahrhundert sollte Aufführungen fragmentarischer Bühnenwerke tolerieren – wie etwa Schönbergs »Moses und Aron« oder die zweitaktige Fassung von Alban Bergs »Lulu«–, während noch im 19. Jahrhundert die Notwendigkeit außer Frage stand, dass in einer Oper die Handlung zu einem logischen Ende geführt werden müsse, notfalls um den Preis stilistischer Uneinheitlichkeit.

Am 10. Oktober 1924, nur wenige Tage, nachdem der Komponist der letzten Umarbeitung des »Turandot«-Librettos zugestimmt hatte, enthüllte eine Untersuchung in Florenz Puccinis Krebskrankung; am 4. November nahm er ein Konvolut von Skizzenblättern mit auf seine Reise zur Operation nach Brüssel, wo er in den ersten Tagen des Krankenhausaufenthaltes weiter am Schlussduett arbeitete. Als Puccini an den Folgen einer Kehlkopfoperation am 29. November starb, war die Partitur von »Turandot« bis zu den Textworten des Chores »Liù, poesia.« in Partitur vollendet, da der Komponist sich das Warten auf die endgültige Fassung des Librettos für das Schlussduett durch die Instrumentation der bereits im Entwurf fertiggestellten Abschnitte des III. Aktes verkürzt hatte [Girardi 2000; Budden 2002; Schickling 2007]. Für die Schlussszenen bewahrt das Archiv des Ricordi-Verlags in Mailand 23 au-

tographie Skizzenblätter Puccinis, die auf 36 beschriebenen Notenseiten Teile der Musik zu den Schlussszenen und Einzelskizzen enthalten. Im Gegensatz zu der ursprünglich durch die »offizielle« Biographie Arnaldo Fraccarolis verbreiteten Annahme, in diesen Skizzenblättern sei die ganze Musik des »Turandot«-Schlusses in Form eines Klavierauszugs niedergeschrieben, ergab eine genaue Analyse der Skizzen durch den Autor dieses Aufsatzes im Winter 1978, dass nur etwa ein Drittel der bis dahin verbreiteten Fassung der »Turandot«-Ergänzungen von der Hand Franco Alfanos als Musik Puccinis angesehen werden kann [Maehder 1984; Maehder 1985; Maehder 1993; Lo/Maehder 2004].

Puccinis Skizzen für das Duett zwischen Calaf und Turandot – nur wenige Takte des ganzen Skizzenkonvoluts lassen sich der vom Libretto vorgegebenen Schlusszene zuordnen – bestehen aus drei Gruppen von Doppelblättern, die im Folgenden als Skizzengruppe 1, 2 und 3 bezeichnet werden, sowie aus einem heterogenen Konvolut von Einzelblättern, der Skizzengruppe 4. Die Tatsache, dass die von Büroklammern zusammengehaltenen Blätter der Feuchtigkeit ausgesetzt wurden, erlaubte eine exakte Rekonstruktion ihrer ursprünglichen Ordnung dank der Rostspuren, die die Büroklammern am oberen Rand der Seiten hinterließen. Aus der Tatsache, dass derselbe musikalische Gedanke zuweilen innerhalb einer der ersten drei Skizzengruppen in ausgeführter Version, innerhalb der vierten Gruppe dagegen in vorläufiger Gestalt erscheint, lässt sich schließen, dass Puccini diese Gruppe der Skizzen gleichsam als Ideenreservoir benützte. Da in dieser vierten Skizzengruppe Recto und Verso, d. h. Vorder- und Rückseite der Skizzenblätter keinerlei musikalischen Zusammenhang erkennen lassen, spiegelt nicht notwendigerweise jede Seite auch den letzten Stand von Puccinis musikalischen Intentionen wider.

CALAF

Principessa di morte!	Skizze 1 recto
Principessa di gelo!	=
Dal tuo tragico cielo	=
scendi giù sulla terra!	=
Ah! Solleva quel velo	Skizze 1 verso
guarda, guarda, o crudele,	=
quel purissimo sangue	=
che fu sparso per te!	=

52

TURANDOT

Che mai osi, straniero!	=
Cosa umana non sono...	Skizze 2 recto
Sono la figlia del cielo	=
libera e pura!... Tu	=
stringi il mio freddo velo,	=
ma l'anima è lassù!	Skizze 2 verso

Die erste Gruppe von Skizzen, bestehend aus einem Doppelblatt und einem Einzelblatt mit Reißkante, dessen andere Hälfte auf das Doppelblatt geklebt wurde, entspricht den ersten 28 Takten des Duettts in der Fassung Franco Alfanos. Aus der Sekundärliteratur ist der Beginn vertraut, die Ver-tonung von Calafs Worten »Principessa di morte, principessa di gelo...«. Die dritte Seite der Skizzengruppe bildet die einzige Seite des ganzen Konvoluts, die ein Datum trägt: »vive 10. 10. 24«; der Komponist machte mit dieser Anmerkung eine eigene Korrektur rückgängig. Änderungen am unteren Rand der Seite machen deutlich, dass Puccini an einem problematischen Punkt der Komposition angekommen war, denn er musste einen Übergang zu der Musik im wie-

genden 9/8-Rhythmus erfinden, die aus dem Vorspiel zum III. Akt in das Duett übernommen wurde und mit Calafs Worten »La tua anima è in alto« beginnt. Die Lösung des Problems wurde erst auf Seite 4 recto erreicht.

CALAF

La tua anima è in alto	Skizze 9 recto
ma il tuo corpo è vicino!	=
Con le mani brucianti	Skizze 9 verso
stringerò i lembi d'oro	=
del tuo manto stellato!	=
La mia bocca fremente	=
premerò su di te!	Skizze 10 recto

53

TURANDOT

Non profanarmi!	=
-----------------	---

CALAF

Ah! Sentirti viva	=
-------------------	---

TURANDOT	
Indietro! Indietro!	=

CALAF

Il gelo tuo è menzogna!	=
-------------------------	---

TURANDOT

No!... Mai nessun m'avrà!	Skizze 10 verso
Dell'Ava mia lo strazio non si rinnoverà!	=

Non mi toccar, straniero!...

È un sacrilegio!

Skizze 11 recto/11 verso

CALAF

Ma il bacio tuo mi dà l'Eternità! **Skizze 11 verso**

Diese Passage bildet den Beginn der dritten Skizzengruppe, die den zweiten Großzusammenhang innerhalb des Duettos überliefert; der wiegende 9/8-Rhythmus wie das harmonische Schema dieser Takte wurden aus dem Vorspiel zum III. Akt übernommen. Eine beinahe undurchdringliche Schicht von Durchstreichungen, Anmerkungen und Korrekturen bedeckt die ersten Seiten dieser Gruppe und gestaltet die Entzifferung dieser Skizzen sehr schwierig. Dass die kontinuierliche Niederschrift dieser Passage das Ergebnis von Vorstudien für satztechnische Details war, belegen die Skizzenseiten 20 recto und 21 recto aus dem vierten Teil des Konvoluts. Auf Seite 20 recto hatte Puccini die schnellen Läufe im Bassregister skizziert, die den Orchestersatz dieser Passage prägen, auf Seite 21 recto definierte er den harmonischen Zusammenhang der ersten sechs Takte. Während seiner Arbeit am kontinuierlichen Verlauf hatte Puccini auf Seite 11 recto mit der Skizzierung der Musik begonnen, die Calafs Kuss hätte begleiten sollen; als er aber diese Takte niederschrieb, irrte er sich im Text des Librettos und vergaß die Worte »È un sacrilegio!«. Auf Seite 11 recto notierte Puccini diese gestrichenen Takte, die wohl die vom Komponisten imaginierte Musik zu Calafs Kuss enthalten: ein lyrisch ausgreifendes Aufblühen des Orchesterklanges, getragen wahrscheinlich von der Streichergruppe, das auf dem thematischen Material der Arie Turandots aus dem II. Akt der Oper basiert.

CALAF

Mio fiore,

mio fiore mattutino... Ti respiro...

I seni tuoi di giglio

tremano sul mio petto...

Già ti sento

mancare di dolcezza... tutta bianca

nel tuo manto d'argento...

Skizze 5 recto

TURANDOT

Come vincesti?

Skizze 6 recto

CALAF

Piangi?

TURANDOT

È l'alba! È l'alba!

Turandot tramonta!..

Skizze 6 verso

CALAF

È l'alba! È l'alba!... E amor nasce col sole!

Le Voci

L'alba!... L'alba!...

Skizze 6 verso

Luce! Vita!

Tutto è puro!

Tutto è santo!

Principessa,

che dolcezza

nel tuo pianto!...

TURANDOT

Ah! Che nessun mi veda!...
La mia gloria è finita!

Skizze 7 recto

=

Die zweite Gruppe von Skizzenblättern wurde nicht der Reihenfolge der Opernhandlung entsprechend angeordnet; sie überliefert einen größeren musikalischen Zusammenhang, der nach Calafs Kuss einzuordnen ist. Wie wir aus Puccinis Korrespondenz mit seinem Librettisten Giuseppe Adami wissen, existierte diese Musik schon im Mai 1924. In einer Einzelskizze der vierten Skizzengruppe notierte Puccini andeutungsweise das rhythmisch-harmonische Schema der Begleitung für Calafs Arioso »Mio fiore, mio fiore mattutino« sowie dessen Begleitung durch Chorvokalisen. Seite 15 recto enthält in den oberen drei Systemen das Incipit des Textes (»mio fiore«), eine Skizze der Begleitakkorde sowie der Chorvokalisen. Das ausgeführte Stimmengewebe der zweiten Skizzengruppe enthält zwar noch keine Instrumentationsangaben, die musikalische Faktur entspricht aber in allen wesentlichen Details dem Klangbild, wie wir es aus Alfanos ergänzter Partitur kennen. Die von Puccini gegen Ende dieses lyrischen Abschnittes zu meisternden Probleme spiegelt die Seite 7 recto, der letzte Abschnitt des Finales, dessen musikalische Struktur noch von Puccini entworfen wurde. Nach den Worten Turandots »La mia gloria è finita« skizzierte Puccini als Fortsetzung eine Tenorarie im 12/8-Takt, deren Text (»Oh mia dolce creatura, fragile e stanca«) bereits in früheren Versionen des Librettos verworfen worden war; die erhaltenen Skizzen bieten jedoch keine Alternativlösung an.

Neben diesen drei Verlaufsskizzen enthält das Konvolut eine vierte Gruppe von 16 Seiten Einzelskizzen (Seite 13 recto bis 23 recto), zu denen auch die Skizzenseiten

8 recto, 8 verso und 12 recto hinzuzuzählen wären, da der Inhalt dieser Seiten keine Beziehung zu den Verlaufsskizzen besitzt. Von diesen Seiten enthalten nur zwei eine Textvertonung, die eine zweifelsfreie Situierung innerhalb des Handlungsablaufes der Oper erlauben würde:

TURANDOT

Del primo pianto... sì...

Skizze 13 recto

Stranier, quando sei giunto,

=

con angoscia ho sentito

=

il brivido fatale [...]

=

CALAF

Il mio mistero?

Non ne ho più!... Sei mia!

Skizze 16 recto

Tu che tremi se ti sfioro,

=

tu che sbianchi se ti bacio

=

puoi perdermi se vuoi!

=

Il mio nome e la vita insiem ti dono:

=

Io son Calaf [il] figlio di Timur!

=

Neben diesen Skizzen, die Fragmente musikalischer Sprachvertonung – freilich in einer für den privaten Gebrauch des Komponisten intendierten Fassung – bewahren, versah Puccini die Seiten 13 verso (»cambiamento scena«) und 15 recto (»cambiamento di scena prelude alba«) mit verbalen Anmerkungen, die eine zweifelsfreie Zuordnung dieser Skizzen zur Verwandlungsmusik erlauben. Rätselhafter hingegen scheint Puccinis Anmerkung »poi Tristano« zu der Vertonung der Textworte »So il tuo nome ... Arbitra sono«

auf Skizzenseite 17 recto, die eine weit ausgreifende, in Luciano Berios Ergänzung der Partitur verwendete Melodielinie enthält. Trotz einiger Anmerkungen auf den anderen Einzelseiten, wie etwa des Satzes »qui mio fiore« auf Seite 14 recto, sind Anordnung und Reihenfolge der übrigen Skizzenseiten durch philologische Untersuchung allein nicht zu klären, sondern beruhen weitgehend auf den jeweiligen Hypothesen über die musikalisch-dramatischen Intentionen Puccinis [Maehder 1993; Lo/Maehder 2004].

Die Schwierigkeiten, die sich einer Vollendung der »Turandot«-Partitur nach dem plötzlichen Tode Puccinis entgegenstellten, werden aus dieser Übersicht über den Skizzenbestand hinreichend deutlich geworden sein. Weder waren für alle dramaturgisch relevanten Phasen der Handlung musikalische Skizzen vorhanden, noch wurde dem auf Vorschlag von Arturo Toscanini mit der Vollendung beauftragten Komponisten Franco Alfano (1875-1954) ein Mitspracherecht bei der Gestaltung des Librettos eingeräumt. Dieses war vielmehr im Juli 1925 bereits erschienen, obwohl die Verhandlungen mit Alfano sich noch bis zum 25. August 1925 hinzogen. Während der Ricordi-Verlag an einer möglichst frühzeitigen Uraufführung von Puccinis letzter Oper interessiert war, verzögerte sich die Herstellung von Alfano's Ergänzung durch die vielfältigen Pflichten des Turiner Konservatoriumsdirektors, durch eine Augenerkrankung des Komponisten c sowie durch die Tatsache, dass Verlag und Komponist die Schwierigkeit der Entzifferung von Puccinis Skizzen unterschätzten hatten.

Als Alfano seine Ergänzung von »Turandot« in Form eines Klavierauszuges Anfang Januar 1926 dem Ricordi-Verlag übersandte, fiel die Reaktion Arturo Toscaninis und der Verlagsdirektoren Carlo Clausett und Renzo Valcarenghi gänzlich anders aus als erwartet. Giuseppe Adami wurde nach Turin gesandt, um Alfano zu einer Kürzung der 377 Takte der Erstfassung auf 268 Takte zu überreden; nur

widerstrebend folgte der in seiner Ehre gekränkte Komponist diesem Ansinnen. Valcarenghis Antwort war nicht dazu geeignet, die Gefühle des Komponisten zu schonen; wie die Publikationsgeschichte der späteren Werke Alfanos belegt, führte der Konflikt um »Turandot« zu einer tiefen Verstimming zwischen dem Komponisten und dem Ricordi-Verlag. Am Abend der Premiere unterbrach Toscanini die Vorstellung bekanntlich an der Stelle, an welcher Puccini das Werk unvollendet hinterlassen hatte; erst am 27. April 1926 erklang Alfanos Partitur.

Die zweite Fassung von Alfanos Ergänzung, die bis zur Entdeckung der Urfassung im Jahre 1978 durch den Autor dieses Aufsatzes die einzige zugängliche Version bildete, beruht mit Ausnahme eines Einschubs von zwei Takten zwischen dem musikalischen Material der Skizzengruppen 1 und 2, nicht etwa auf einer philologisch befriedigenderen Interpretation von Puccinis Skizzenmaterial, sondern eliminierte nur, soweit überhaupt möglich, Alfanos Anteil am musikalischen Geschehen. Vergleicht man das wahre Ausmaß der Änderungen an Alfanos Partitur, die von den 377 Takt der Erstfassung auf die 268 Takte der gängigen Fassung zusammengestrichen wurde, so wird deutlich, dass Carlo Clausettis Brief an Toscanini den wahren Tatbestand eher verschleierte. Die zweite Fassung enthält nämlich von Seiten Alfanos überhaupt kein neues thematisches Material, sondern kürzt nur überproportional dessen Anteil am musikalischen Geschehen; diese Schnitte wurden von dem beleidigten Komponisten lustlos, gleichsam wie mit der Schere ausgeführt. Da der Librettist Giuseppe Adami dazu aussersehen wurde, Alfano Toscaninis Kürzungswünsche zu übermitteln, entsprechen die Schnittstellen eher den Textabschnitten als einer autonom-musikalischen Logik [Maehder 1984; Maehder 2003; Lo/Maehder 2004]. Nicht selten blieb, wie an mehreren Stellen der Partitur leicht nachvollzogen werden kann, von einer regelmäßig gebauten Taktgruppe

nur ein einziger Takt stehen, der nun gleichsam in der Luft hängt. Am schlimmsten wurde durch diese Kürzungstechnik der Orchestersatz in Mitleidenschaft gezogen, also diejenige Domäne von Alfanos Ergänzung, die bereits aufgrund der historischen Situation des Komponierens die meisten Mängel aufwies.

Erschwerend trat bei der Gestaltung des Orchesterklanges der Umstand hinzu, dass die Eile, unter der Alfanos Ergänzungen im Januar 1926 fertiggestellt werden mussten, dem Komponisten kein voraufgehendes Studium von Puccinis Partitur ermöglicht hatte. Aus der im Ricordi-Archiv verwahrten Korrespondenz ist zu entnehmen, dass Alfano erst am 11. Januar 1926, also nur 20 Tage vor Ablieferung seiner kompletten Orchesterpartitur, die Partitur Puccinis in Mailand anforderte, um »Parallelstellen in ihrer originalen Instrumentation einzufügen«. Zahlreiche Inkongruenzen im Orchestersatz, etwa das unerklärliche Fehlen der exotischen Schlaginstrumente im Finale, lassen sich nur durch das unphilologische Verfahren der Ergänzung und durch die Eile erklären, zu der der Ricordi-Verlag Alfano antrieb, um den auf April 1926 festgesetzten Premierentermin des Werkes an der Mailänder Scala nicht zu gefährden [Maehter 1998].

Erst die Wiederentdeckung der ersten Fassung von Alfanos »Turandot«-Ergänzung im Jahre 1978 sowie die allmähliche, inzwischen weltweite Verbreitung dieser Version im Gefolge ihrer konzertanten (London, Barbican, 1982) und szenischen Uraufführung (New York City Opera 1983) machten eine historische Würdigung der Leistung Franco Alfanos möglich. Da Alfano in seiner Oper »La leggenda di Sakuntala« (Bologna 1921) eine sehr effektvolle Schilderung indischen Lokalkolorits gelungen war, lag angesichts der geographischen Unbestimmtheit des asiatischen Lokalkolorits in der europäischen Kultur der 1920er Jahre die Versuchung nahe, musikalische Elemente seiner Partitur in das

Finale von »Turandot« zu verpflanzen [Maehter 1984; Maehter 1985; Maehter 1998]. Wie vom Autor bereits 1984 gezeigt werden konnte, beruht ein Teil des motivisch-thematischen Materials von Alfanos »Turandot«-Ergänzung auf dem II. Akt der »Leggenda di Sakuntala«, deren exotischer Orchesterklang einen wesentlichen Einfluss auf Alfanos Instrumentation von Puccinis Skizzen ausübte. Während die gemeinhin als Instrumentation bezeichnete Gestaltung des Orchesterklanges in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts traditionell nur einen untergeordneten Stellenwert eingenommen hatte, zeichnet sich Puccinis Spätwerk und ganz besonders die Partitur von »Turandot« durch einen besonders individuellen Orchesterklang aus. Schon 1926 musste daher die gewählte Lösung, die in Puccinis Skizzen überlieferte Musik in Alfanos eigener Orchestersprache zu instrumentieren und nur direkte Parallelstellen in Puccinis typischem Orchesterklang zu präsentieren, einen musikästhetischen Anachronismus darstellen. Wie die Wiederaufführungen von Alfanos »Sakuntala« während der letzten Jahrzehnte (Roma 2006; Catania 2016) bewiesen haben, vermochte Alfano in seinen eigenen Partituren der 1920er Jahre eine exotisierende Orchestersprache von hohem ästhetischem Reiz zu realisieren, die ungleich homogener erscheint als die der Profitgier des Ricordi-Verlages geschuldete Überblendung zweier verschiedener Instrumentationsverfahren, wie sie das »Turandot«-Finale charakterisiert [Maehter 1998; Maehter 2012].

Die Entscheidung des Ricordi-Verlags, 75 Jahre nach dem Tode Puccinis eine musicalisch wie philologisch gelungenere Vollendung der Turandot-Partitur in Auftrag zu geben, dürfte nicht zuletzt aus Gründen des Urheberrechts getroffen worden sein; der zeitliche Zusammenhang mit dem Erlöschen der Schutzfrist für Puccinis Werke kann kein Zufall sein. Zweifellos war ein solcher Schritt nur dann erfolgversprechend, wenn ein Komponist gefunden werden konnte, dessen Œuvre eine besondere Verwandtschaft zur

Musik des Fin de siècle, eine innige Vertrautheit mit der Tradition des italienischen Melodramma sowie eine ausgeprägte Affinität zur Kategorie des musikalischen Fragments besaß. Dass Luciano Berio (1925-2003) diese Bedingungen in besonderer Weise erfüllte, wird beim Studium seines Werkkatalogs in beeindruckender Weise deutlich; nicht nur verband ihn eine besondere Affinität mit der Musik Gustav Mahlers, dessen Scherzo der II. Symphonie das geheime Zentrum des dritten Satzes seiner Sinfonia (1968/69) bildet, sondern sein Werkkatalog umfasste auch bedeutende Bühnenwerke in der Tradition des italienischen Melodramma sowie zahlreiche Bearbeitungen eigener und fremder Werke [Stoianova 1985]. Dass freilich nicht nur Puccinis »Turandot«, sondern auch Berios Ergänzung von Puccinis Partitur zum »Schwanengesang« der beiden Komponisten werden würde, gehört zu den tragischen Zufällen der Musikgeschichte [Maehder 2003; Lo/Maehder 2004; Parker 2006].

RÄTSEL #1

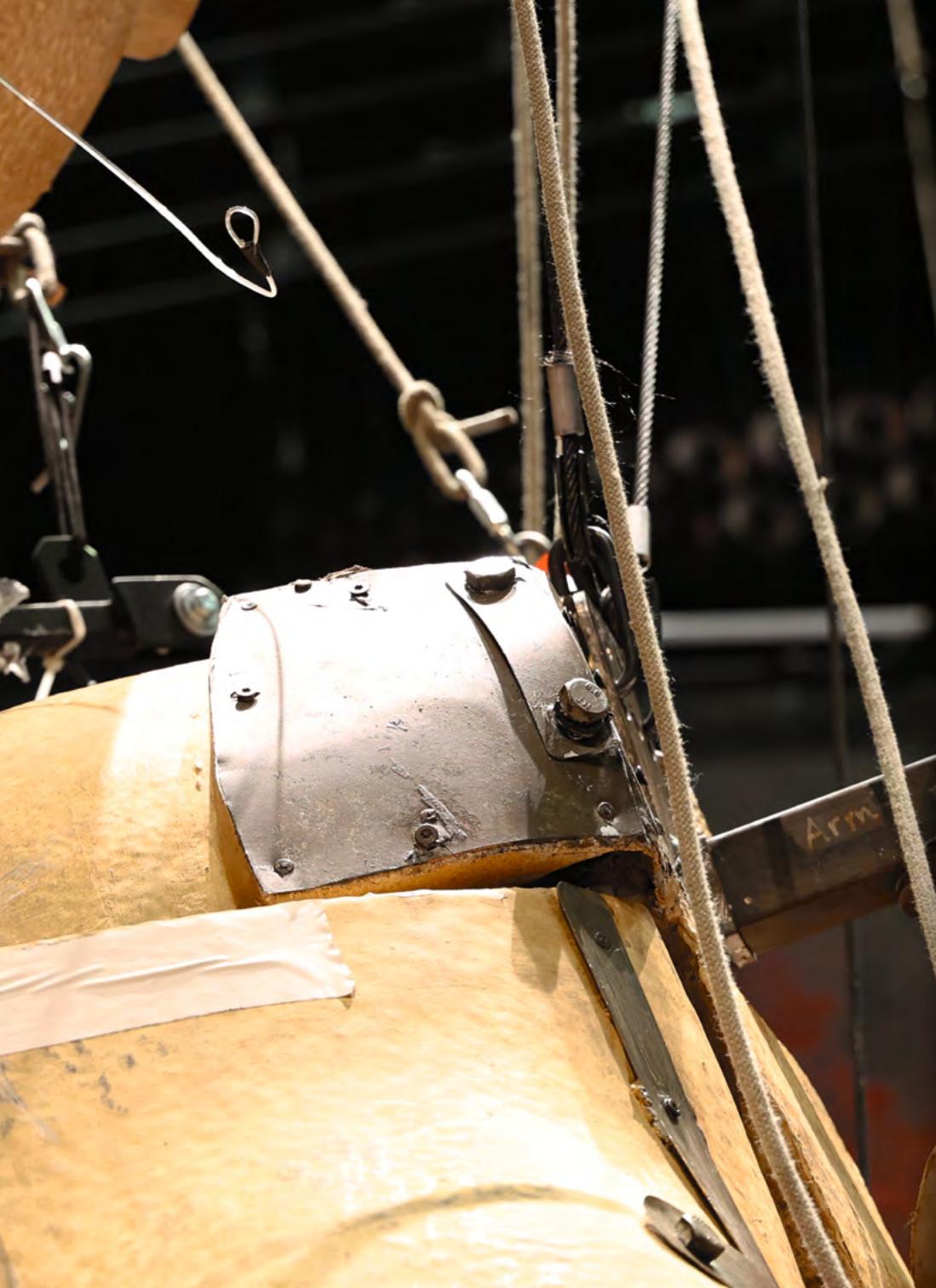
Durch die finstere Nacht
schwebt ein schillerndes Phantom.
Es steigt empor,
breitet die Flügel aus
über der schwarzen, unendlichen
Menge der Menschheit.
Die ganze Welt ruft es an,
die ganze Welt fleht es an.
Das Phantom verschwindet in der Morgenröte,
um im Herzen wiedergeboren zu werden.
Und jede Nacht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

RÄTSEL #2

Es lodert wie eine Flamme
und ist doch 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.

RÄTSEL #3

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



EIN SCHREI ERSTARRT ZU EIS

TEXT VON Alfred Springer

67

Als in Puccini der Entschluss reifte, den »Turandot«-stoff in einer Oper neu zu gestalten, forderte er seine Librettisten Adami und Simoni auf, eine »Turandot moderner Auffassung« zu entwerfen. An Simoni schrieb er: »... betonen Sie vor allem die Leidenschaft der Turandot, die so lange unter dem Geröll ihrer Hoffart erstickt ist. In der Reinhardt-Inszenierung war Turandot eine winzige kleine Frau, umringt von absichtlich riesigen Männern, großen Stühlen, großem Mobiliar und diese bösartige kleine Frau, mit ihrem seltsamen Herzen, dem Herzen einer Hysterikerin ...« Dieses Schreiben verrät, dass Puccini sich gegen Ende seines Lebens dem Topos der Femme fatale annähern wollte. Andere Ausformungen der unlöslichen Fusion von Weiblichkeit und Tod, wie sie der Tradition der Oper eingeschrieben sind, hatte er bereits geschaffen.

Sein Werk beinhaltet sowohl das Genre der sterbenden Frau in Gestalt Mimì, Manon, Cio-Cio-San, als mit der Tosca auch jenes der rächenden Töterin. Werke, in denen das »Rachemotiv« märchenhafte Verarbeitung findet, umsäumen sein Schaffen. In seiner ersten Oper »Le Villi« rächt sich eine betrogene Frau unter Hilfe von Feengestalten an ihrem betrügerischen Mann. Und in seiner letzten Oper, die er nicht selbst beenden konnte, setzt sich die Märchenprinzessin Turandot aus einer komplizierten Motivstruktur heraus die Rache des weiblichen Geschlechts in Szene. Aus dem zitierten Brief geht hervor, dass ihn an der Turandot-Gestalt vor allem die zerstörerische Kraft

beschäftigte. Auch teilte er offenkundig die Stereotypisierung der hysterischen Frau, die in ihrer Ambiguität schillernd faszinierend galt. Die Hysterikerin war »der Vamp«, verführerisch und gleichzeitig die sexuelle Hingabe verweigernd, imposant und zugleich tödlich. Nun vereint die Turandot-Gestalt tatsächlich in sich Elemente verschiedener anderer Figuren, die über die Zeiten hinweg den Mythos vom zerstörerischen Weiblichen kommunizieren. Sie leitet sich einerseits von der Sphinx her, andererseits ist sie in der Neufassung des 20. Jahrhunderts nicht von jener Männerphantasie zu trennen, die wir in der Kunst- und Literaturgeschichte als »Femme fatale« kennen. Demgemäß schien sie Puccini der Wildeschen Salome und ihren Schwestern nahe zu stehen. Wie bei den anderen Vertreternnen des Typus tritt auch in Turandot die Doppelbedeutung der Weiblichkeit in Erscheinung. Sie bedeutet das Geschlecht und den Tod. Die Männer, die einen Blick auf ihr Bild werfen, schauen der Medusa ins Auge. Die begehrte Märchenprinzessin erscheint sowohl symbolisch als auch real gefährlich. Es geht ihr um den Kopf: Sie erreicht, dass die Männer, die sich um sie bewerben, metaphorisch »ihren Kopf verlieren« und sie verkörpert eine reale Todesdrohung, da die Männer, die ihre Rätsel nicht lösen können, enthauptet werden.

Die Librettisten griffen die Interpretation und Anregung Puccinis auf. Sie »modernisierten« die Protagonistin, indem sie sie »hysterisierten«. Diese neue Sichtweise eröffnet die Möglichkeit, den rätselhaften Charakter der Heldin unter Bezug auf psychoanalytische Texte zu entschlüsseln. Die Hysterisierung erfolgte durch eine Änderung der Blickrichtung, von der ganz wesentlich die Motivation der Prinzessin, sich dem Mann zu verweigern, bestimmt wird. In der Schillerschen Adaption des Märchendramas, aus der Puccini seine Kenntnis des Stoffes bezog, schaute die Turandot nach außen, um sich. Sie be-

zog ihr Rachemotiv aus der Erkenntnis der realen gesellschaftlichen Situation der Frauen, deren Erniedrigung und Versklavung sie allüberall erkannte und die sie nicht teilen wollte. Die Puccinische Turandot hingegen blickt in sich, in einen Innenraum mythischer Vorzeit und entwickelt daraus ihre individualistischen Rachephantasien.

Sie fühlt sich betroffen vom Schicksal einer ihrer Vorfahrinnen, die vor tausenden Jahren geraubt und offenkundig vergewaltigt worden war, und will stellvertretend dieses Schicksal rächen. In ihrer Erzählung der alten Geschichte verwendet sie als Metapher den Schrei: »In diesem Palaste vor tausend und abertausend Jahren erscholl verzweiflungsvoll ein Schrei«. Dieser Schrei hat in ihrer Seele Zuflucht gefunden. Ihn und die mit ihm verbundene Zerstörung» der Reinheit und des Lebens« will sie rächen. Er hat aber auch vom Körper der Prinzessin Besitz ergriffen: »Er umgürtet sie mit Eis«, sie wird zur »Prinzessin des Todes und zur Prinzessin aus Eis«, sie fühlt sich dem menschlichen Wesen entrückt, berührt man sie, kann man nur ihren »kalten Schleier« fassen. Im Rätsel, das sie über sich selbst entwirft, definiert sie sich als »Eis, das Feuer entfacht, und durch dieses Feuer noch mehr zu Eis wird.« Die von Adami, Simoni und Puccini modernisierte Turandot krankt nicht mehr an der Erkenntnis des sozialen Schicksals des weiblichen Geschlechts, sondern an ihren Identifikationen und »Reminiszenzen«. Innerhalb des psychischen Apparats ist gemäß der Freud- und Breuerschen Hysterietheorie der Schrei als »Fremdkörper« am Werk. Aus der »kleinen bösartigen Frau mit hysterischem Herzen« des Schauspiels wurde in der Oper die Prinzessin mit dem erstarrten, von Eis umgürteten Leib, die verschiedene Merkmale des »hysterischen Charakters« aufweist. Kennzeichnend dafür ist ihre hypertrophe Identifikation mit der Vergangenheit. In ihr lebt eine mythische Gestalt, und sie wird von ihr gelebt. Diese psychische Situation lässt

eine frühe Traumatisierung vermuten, die in den mythischen Raum und damit in große zeitliche und räumliche Distanz verschoben wurde. Traumatisiert sein heißt nichts anderes als von einem Bild oder Ereignis besessen zu sein, das zum Teil dadurch zustande kommt, dass es nicht ins Bewusstsein integriert werden konnte. Daraus entsteht eine hysterische Fantasiewelt, in der die eigene übersteigerte Einbildungskraft mit der störenden Einwirkung der Reminiszenzen verschmilzt. In typischer Weise schließen die Fantasien einen Dialog mit den Toten und mit Belastungen der eigenen Biographie ein. Die verrätselte Selbstdarstellung von Turandot, die der unbekannte Prinz lösen muss, enthält zusätzlich einen Hinweis auf die Sexualität der hysterischen Femme fatale, die in der literarischen Tradition die gleichzeitige Erfahrung von verzehrender Hitze und Eiseskälte vermittelt.

Da in der hysterischen Sexualität jede geschlechtliche Aktivität an die Vorstellung von Gewalt und Vernichtung gebunden ist, bildet das Hysterische auch den dynamischen Hintergrund für den destruktiven Aspekt der Gestalt. Die Veränderung der Blickrichtung von Turandot, die Befreiung des Innenraums, gibt die Möglichkeit, das Folter- und Tötungsszenario, das sie in Szene setzt, als Raum innerhalb der Fantasiewelt zu begreifen. Turandot schafft sich ihren eigenen imaginären chinesischen »Garten der Qualen«, in dem die Henker nie zur Ruhe kommen und den die abgeschlagenen Köpfe ihrer Freier begrenzen, die auf den Stadttoren aufgepflanzt werden.

Die Librettisten der neuen Turandot konnten zwar die Gestalt hysterisieren und versuchen, sie im Sinne Puccinis so weit nur irgend möglich dem Stereotyp der Femme fatale anzunähern, mussten jedoch in diesem Vorhaben an eine Grenze stoßen, wollten sie die Vorlage nicht völlig auf den Kopf stellen. Turandot befindet sich in einer seelischen Situation, in der die Möglichkeit der Femme fatale

erst angelegt ist. Obwohl die Librettisten sie in ihrer sprachlichen Metaphorik mit dem Phänomen der sexuellen Frigidität in Bezug bringen, besteht dennoch ein gravierender Unterschied: Turandots Gürtel aus Eis ist nicht die frigide Leibzone der geschlechtserfahrenen und geschlechtshungrigen Femme fatale. Ihr Eisgürtel schützt ihre Jungfräulichkeit. Die Reinheit, die in der mythischen Vorzeit an ihrer Ahnfrau geschändet wurde, ist ihr wichtig. In dieser Identifikation wehrt sie jegliche Attacke ab, die sie mit der Wahrnehmung der eigenen geschlechtlichen Bedingtheit konfrontieren könnte. In der literarischen Ahngalerie erscheint sie als eine Schwester der Herodias/Salome des französischen symbolistischen Dichters Mallarmé, der seine Heldin zum Ausdruck bringen ließ, dass sie »der Jungfrauen Grauen liebt« und sie von der »Krankheit an keuschen Glüten« von einer »weißen Nacht aus Eis und Schnee voll Grausamkeiten« künden ließ. Wie Puccinis Turandot ist diese Herodias befangen von jungfräulicher Abwehr des Einbruchs der Triebhaftigkeit. Die ferne Einwirkung des Täufers hat sie zur Frau gemacht und den »letzten und zerquälten Schrei der Kindheit« zum Verstummen gebracht. Nun droht Unbekanntes. Mallarmé war es gelungen, die angstvolle Stimmung des Überganges, das Fragmentierte und Zerbrechliche der Adoleszenz zum Ausdruck zu bringen.

Dass Turandot nicht ausschließlich als abstrakte Rächerin der Frauenehre begriffen werden kann, dass ihr Handeln von einer individuellen tiefgreifenden Verletztheit gesteuert wird, wird an ihrer Reaktion auf Calafs Fähigkeit ihre Rätsel zu lösen deutlich. Diese Reaktion legt offen, dass es sich nicht um ein Spiel handelt. Auch nicht allein um den adoleszenten Versuch, der patriarchen Gewalt Widerstand entgegen zu setzen und über sich selbst zu bestimmen. Die Legende von der in ferner Zeit stattgehabten Traumatisierung einer Vorfahrin erweist sich in die-

sem Moment als hysterische Konstruktion, die eine selbst erlebte traumatische Erfahrung verbergen soll, entsprechend einem Mechanismus, den bereits Freud erkannte. In einem Brief an Wilhelm Fliess hatte er vermerkt: »Sie (die hysterischen Fantasien) sind hergestellt mittels der Dinge, die gehört und nachträglich verwertet werden und kombinieren so Erlebtes und Gehörtes, Vergangenes aus der Geschichte der Eltern und Voreltern mit Selbstgesehenem.« Da die Angst und der Widerstand der Prinzessin deutlich erotisiert sind, können wir als die Ursache des Leidens von Turandot ein »Urtrauma« annehmen. Der Schrei, der in ihr lebt und in der in ihr wirksamen mythischen Vorzeit der Lust ebenso entspringen konnte wie der Not und dem Schmerz, ihn lässt sie sich nicht entringen, er ist in ihr zu Eis erstarrt und umgürtet sie wie ein eisiger Keuschheitsgürtel. Der Umstand, dass Calaf die Rätsel lösen kann, dass sie sich dem Mann überliefert vom Vater ausgeliefert fühlt, lässt den Überbau der hysterischen Fantasie-Inszenierung der Prinzessin zusammenbrechen. Die Verschiebung der eigenen Sexualangst auf das Schicksal der traumatisierten Ahnin ist nicht mehr aufrecht zu halten, und die Bedrängnis des Selbst wird spürbar. Die in der hysterischen Fantasie errichtete Distanz zum Ort des Traumas wird radikal verringert; das verdrängte Trauma rückt in gefährliche Nähe.

Die Reaktion von Turandot auf diese neue Gegebenheit entspricht der frühen Beobachtung Freuds, der in seinen Hysterie-Studien vermerkt, dass »die Ahnung sexueller Beziehungen bei virginalen Personen einen Angstaffekt hervorruft.« Der Angstoffekt ist so stark, dass er eine Art »sphingische Panik« auslöst. Wie die Sphinx sieht Turandot, nachdem ihre Rätsel gelöst wurden, zunächst den Freitod als einzige Lösung ihres Dilemmas. Turandot leistet ihren Widerstand in spezieller Weise, indem sie Rätsel entwirft. Insofern nimmt sie den Kampf der Geschlech-

ter auf vergleichbare Weise auf wie die schriftstellernde Frau. Damit bricht Turandot in die männliche Domäne ein. Im imaginären China mangelt, sowohl bei Gozzi, wie später bei Puccini Turandot jeglicher Mutterbezug, jegliche mütterliche Ordnung. In diesem Reich herrscht das Gesetz des Vaters, alle Schriftgelehrten und anderen Repräsentanten der Sprache sind männlichen Geschlechts. Die Prinzessin aber erprobt die geistige Leistungsfähigkeit der Männer und führt ihre kulturelle zerebrale Machtposition ad absurdum. Zusätzlich erlaubt ihr diese Strategie auch die weibliche Todesposition zu repräsentieren. Von keiner anderen zeitgenössischen Gestalt des Kabinetts der Femmes fatales ließe sich vergleichbar berechtigt sagen, dass der »Tanz an der Grenze zwischen Leben und Kunst sich als gleichbedeutend mit einem Spiel zwischen Leben und Tod erweist.«



DER KÖRPER IM SCHMERZ

TEXT VON Elaine Scarry

75

Zur Folter gehört Sprache, gehören bestimmte menschliche Worte und Laute; aber die Folter ist auch selbst eine Sprache, sie ist Objektivierung und Ausagieren. Es sind wirkliche quälende Schmerzen, die der Folterer seinem Opfer zufügt; zur Folter gehören bestimmte Akte, jemdenen Schmerzen zu bereiten, aber sie ist zugleich Demonstration und Verschärfung des Schmerzempfindens. Allein schon durch die Verfahren, deren sie sich bedient, um Schmerzen im Körper des Gefangenen zu erzeugen, macht sie die Struktur und die Abscheulichkeit dessen sichtbar, was im strengen Sinne privat, in die Grenzen des gepeinigten Leibes eingeschlossen und mitteilbar ist. Doch sie lässt es dabei nicht bewenden und bestreitet die Realität eben dieser Sache, die sie selbst gerade objektiviert hat, und zwar durch eine Verschiebung der Wahrnehmung, die den Anblick des Leidens in eine gänzlich illusorische, für den Folterer und das Regime, das er repräsentiert, jedoch gänzlich überzeugende Schaustellung von Macht verwandelt. Der physische Schmerz ist so unbestreitbar real, dass er diese »unbestreitbare Realität« auf die Macht zu übertragen scheint, die der Urheber dieses Schmerzes ist. Dabei ist klar, dass die Folter gerade deshalb eingesetzt wird, weil die Macht, in deren Namen sie geschieht, angreifbar, kurz, weil das Regime instabil ist. Unterstützt wird die Umwandlung absoluten Schmerzes in die Fiktion absoluter Macht durch eine überaus bewusste, obsessive Demonstration von Agentenschaft. Zunächst stellt der Agent seine Waffen zur Schau. Folteropfer aus vielen Ländern berichten nahe-

zu einmütig, dass man sie zwang, die Folterwerkzeuge, mit denen man sie zu verletzen vorhatte, in den Augenschein zu nehmen. So wurden unter der griechischen Militärjunta (1967-1971) Gefangene gezwungen, an den Wänden aufgehängte Peitschen, Gerten und Stöcke anzuschauen; man führte ihnen vor, wie mächtig die Faust ihres Folterers war und welche Größe der Siegelring hatte, den er trug und der seine Schmerzen noch schmerzhafter machte; und man hielt ihnen einen Ochsenziemer, an dem das getrocknete Blut eines Mitgefangenen klebte, vor das Gesicht. Doch welcher Waffe sich das Regime auch mit Vorliebe bedienen mag, es handelt sich stets nur um eine von vielen, und sie vorzuzeigen ist nur einer von endlos vielvältigen Akten der Schaustellung: Die Folter ist ein Prozess, der jedes erdenkliche Moment des Geschehens und der Umwelt in einen Agenten des Schmerzens verwandelt; doch sie ist zugleich ein Prozess, der jedes erdenkliche Moment des Geschehens und der Umwelt in einen Agenten des Schmerzens verwandelt; doch sie ist zugleich ein Prozess, der diese Verwandlung ankündigt. Es ist kein Zufall, wenn der Raum, in dem die Brutalität stattfinden, von den Folterern auf den Philippinen »das Atelier«, in Südvietnam »das Kino« und in Chile »die blaue Bühne« genannt wurde. Die Folter, die auf solchen wiederholten Akten der Schaustellung aufbaut, deren einziger Zweck es ist, eine phantastische Illusion von Macht herzustellen, ist ein groteskes Kompensationstheater.

Besessenheit bedeutet nicht unbedingt sexuelle Besessenheit, nicht einmal Besessenheit für dieses oder jenes im Besonderen; Besessenheit bedeutet, sich in einem Mechanismus zu befinden, in einer Falle, die immer anspruchsvoller und endloser wird.

Jacques Lacan

Rache ist eigentlich der Inbegriff von instrumenteller Vernunft: Es ist bemerkenswert, welcher Planungsaufwand in so ein Racheprojekt einfließt.

Fabian Bernhardt

Politisches Denken und Urteilen bewegt sich zwischen der Gefahr, Tatsächliches für notwendig und daher für unabänderbar zu halten, und der anderen, es zu leugnen und zu versuchen, es aus der Welt zu lügen.

Hannah Arendt

Meine Angst ist endlich absolut und souverän.
Meine tote Souveränität liegt auf der Straße.
Ungreifbar – um sie herum das Schweigen des Grabes – geduckt in Erwartung des furchtbaren und doch lacht ihre Traurigkeit über alles.

Georges Bataille





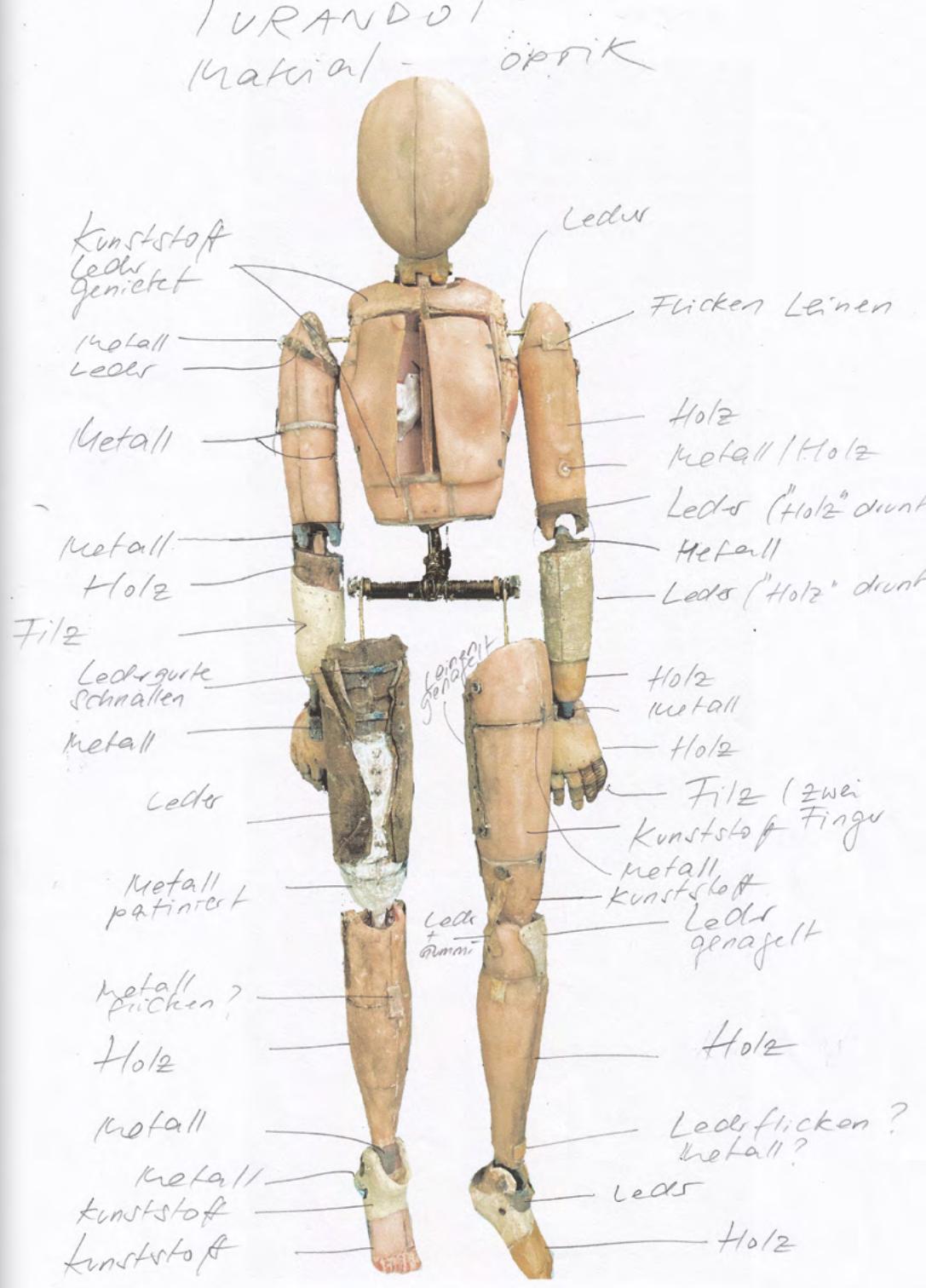
Theravör Spinne

In allem, was ihre
Intimität, ihre Sanft-
heit, ihre Uneigen-
nützigkeit ausmacht,
beruht die Gesellschaft
auf dem Bösen:
sie ist wie die Nacht,
sie besteht aus Angst.

Georges Bataille

Man kann sich fragen, ob die Religionen deshalb das Blut derart ins Zentrum ihrer Riten gestellt haben, oder ob andersherum, weil die Religionen das Blut ins Zentrum der Riten gestellt haben, das Blut so wirkungsmächtig und magisch aufgeladen wurde. Unbestreitbar ist, dass es keinen anderen Saft gibt, der derartig an die Emotionen röhrt, der derartig auch politische Emotionen hervorzubringen vermag, nicht nur religiöse Gefühle, sondern auch politische.

Christina von Braun



Nach der landwirtschaftlichen Revolution wurden die menschlichen Gesellschaften immer größer und komplexer, und die erfundenen Ordnungen, die die Gesellschaften zusammenhielten, wurden immer raffinierter. Mythen und Märchen programmierten die Menschen darauf, fast von Geburt an auf eine bestimmte Weise zu denken und zu handeln, bestimmte Dinge zu wollen und bestimmten Regeln zu befolgen.

Da alle gesellschaftlichen Ordnungen von Menschen erfunden werden, sind sie zerbrechlich, und je größer eine Gesellschaft, umso zerbrechlicher sind sie. Den Religionen kam eine zentrale Aufgabe zu, weil sie diese zerbrechlichen Ordnungen legitimieren, indem sie auf einen übermenschlichen Willen verwiesen. Die Religionen behaupten nämlich, dass unsere Gesetze nicht etwa einer menschlichen Laune entspringen, sondern von einer absoluten Autorität angeordnet wurden. Auf dieser Grundlage lassen sich einige Prinzipien formulieren, die nicht in Zweifel gezogen werden können und der Gesellschaft ein stabiles Fundament geben.

Yuval Noah Harari

Jede Art von Opferkult schafft eine Psychostruktur schuldhafter Abhängigkeit.

Ute Scheub



PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG.....	Zubin Mehta
INSZENIERUNG, BÜHNENBILD	Philipp Stölzl
MITARBEIT REGIE	Philipp M. Krenn
MITARBEIT BÜHNENBILD	Franziska Harm
KOSTÜME.....	Ursula Kudrna
LICHT.....	Philipp Stölzl, Irene Selka
CHOREOGRAPHIE	Christopher Tölle
EINSTUDIERUNG CHOR.....	Martin Wright
DRAMATURGIE.....	Jana Beckmann

PREMIERENBESETZUNG

TURANDOT	Elena Pankratova
ALTOUM.....	Siegfried Jerusalem
TIMUR	René Pape
CALAF	Yusif Eyvazov
LIÙ	Aida Garifullina
PING	Gyula Orendt
PANG	Andrés Moreno García
PONG	Siyabonga Maqungo
MANDARIN	David Oštrelk

STAATSOPERNCHOR
KINDERCHOR DER STAATSOPER
STAATSKAPELLE BERLIN



IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

88 **REDAKTION** Jana Beckmann / Dramaturgie Staatsoper Unter den Linden

MITARBEIT Jakob Leba

TEXTNACHWEISE Das Interview mit Philipp Stölzl ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft. Der Text »Ein Schrei erstarrt zu Eis« von Alfred Springer ist ein Auftragstext der Staatsoper Unter den Linden. Arendt, Hannah: In der Gegenwart: Übungen zum politischen Denken II: München 2000. Bataille, Georges: Das obzöne Werk: Reinbek bei Hamburg 2012. Bernhardt, Fabian: Rache. Über einen blinden Fleck der Moderne: Berlin 2021. Harari, Yuval Noah: Eine kurze Geschichte der Menschheit: München 2019. Maehder, Jürgen: Giacomo Puccinis »Turandot« und ihre Wandlungen – Die Ergänzungsversuche des III. »Turandot«-Aktes, In: Thomas Bremer/Titus Heydenreich (edd.), Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart, Vol. 35: Tübingen 2003. Mirbeau, Octave: Garten der Qualen. Berlin 2013. Scarry, Elaine: Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur: Frankfurt am Main 1992. Sheppard, W. Anthony: Turandot und modernistischer Exotismus, In: Puccini Handbuch Hrsg. Erkens, Richard: Stuttgart 2017.

BILDNACHWEISE S. 2/3/30/40/48/66/74/87: Jenny Bohse; S. 79/81/83: Ursula Kudrna, Philipp Stölzl und Franziska Harm; S. 80/85: ffo Art. Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten werden um Nachricht gebeten.

PRODUKTIONSFOTOS Matthias Baus

REDAKTIONSSCHLUSS 17. Juni 2022

GESTALTUNG Herburg Weiland, München



**The
Found
ation.**

Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN