

Puccini

T
U
R
A
N
D
O
T

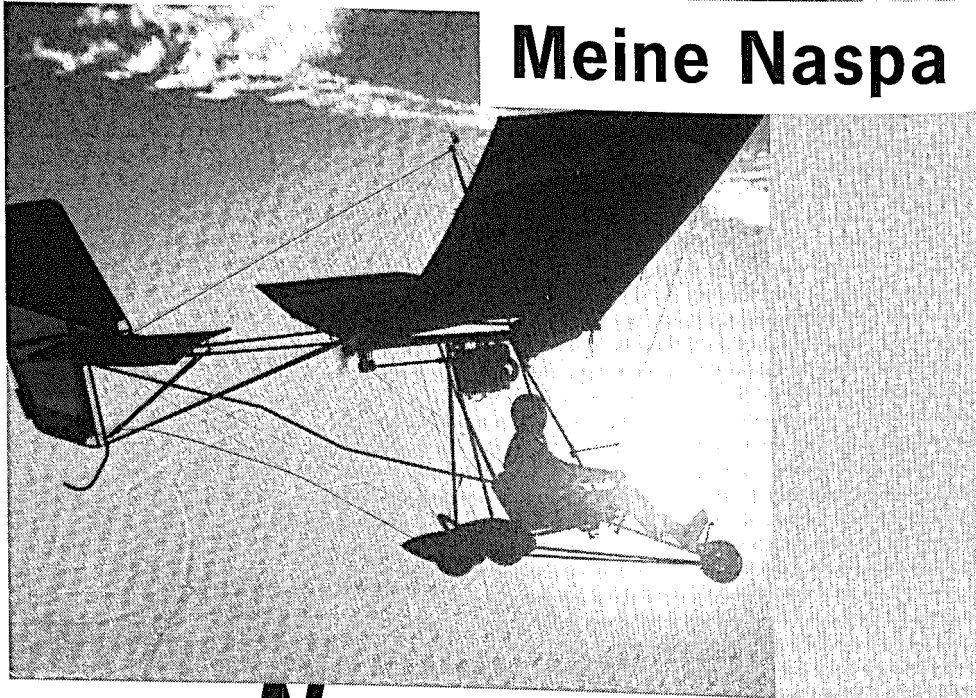
1924 PUC
C1741



Meine Träume



Meine Naspa



Naspa Die verstehen mich

HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN

GIACOMO PUCCINI

TURANDOT

Oper (Lyrisches Drama) in drei Akten

Text von Giuseppe Adami

und Renato Simoni

nach dem gleichnamigen tragikomischen Märchen

von Carlo Gozzi

und dem Märchenspiel von Friedrich Schiller

in italienischer Sprache

Musikalische Leitung: Enrico Dovico
Inszenierung: Dominik Neuner
Co-Regie: Iris Gerath-Prein
Bühnenbild: Hans Dieter Schaal
Kostüme: Ute Frühling
Chor: Peter Hartmann
Jugendchor: Dagmar Howe
Dramaturgie: Margrit Poremba

Premiere am 26. September 1998

Haltet Abstand von mir
oder ich sterbe
oder ich morde
oder ich morde mich selber.
Abstand, um Gottes Willen!

Ich bin zornig
von einem Zorn,
der nicht Anfang noch Ende hat!
Mein Zorn,
der von einer frühen Eiszeit herrührt
und sich gegen die eisige Zeit jetzt wendet.

Ingeborg Bachmann



DIE HANDLUNG

1. Akt

Ein Mandarin verkündet in der Kaiserstadt Peking dem Volk den verhängnisvollen Erlaß der Prinzessin Turandot: jeder Freier der Prinzessin von „königlichem Blute“ werde bei Mondaufgang hingerichtet, sofern er nicht in der Lage sei, drei Rätsel zu lösen. Dieser Schwur hatte schon etliche Opfer gefordert, und gerade jetzt wird ein persischer Prinz zur Hinrichtung geführt. Inmitten der Menge, deren Stimmung zwischen Applaus und Mitleid schwankt, befindet sich Calaf, der plötzlich seinen Vater Timur mit der Sklavin Liù entdeckt. Timur, der ehemalige König der Tataren, der vom chinesischen Kaiser entthront wurde, befindet sich unerkannt, wie sein Sohn, auf der Flucht. Da erscheint Turandot und gibt ungerührt den Befehl zur Hinrichtung. Calaf ist wie geblendet von ihr und will die mörderische Prüfung als Freier bestehen. Vergeblich versuchen ihn sein Vater und Liù, die den Prinzen Calaf heimlich liebt, von dem Vorhaben abzubringen. Auch die Warnungen der hohen Vasallen Ping, Pang und Pong schlägt Calaf in den Wind und betätigt den geheimnisvollen Gong, der offiziell den neuen Freier meldet.

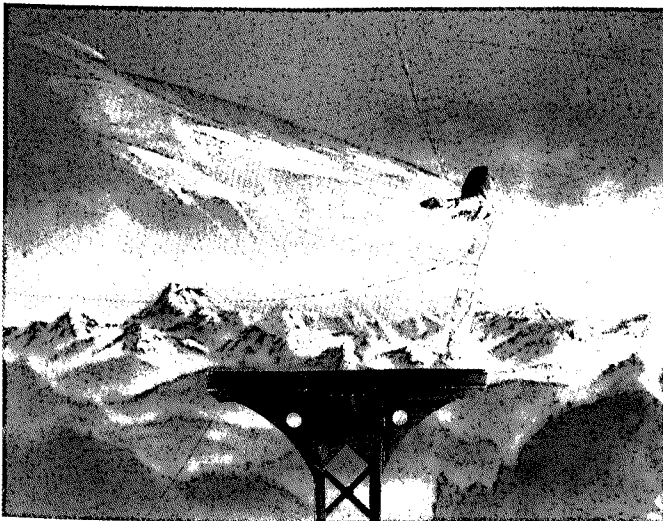
2. Akt

Ping, Pang und Pong beraten besorgt die Lage. Die Grausamkeit Turandots geht ihnen zu weit. Sie wünschen dem Land endlich wieder die ersehnte Ruhe. Die Menge hat sich versammelt und wartet gespannt auf das Prüfungsschauspiel. Nachdem Kaiser Altoum und seine Tochter den Schauplatz erreicht haben, gibt Turandot Calaf die drei Rätsel auf, die er mit den Worten „Hoffnung“, „Blut“ und „Turandot“ zur Verwunderung aller zu lösen vermag. Turandot ist entsetzt; sie wollte sich nie einem Mann hingeben und mit dem Tod all ihrer Freier die Vergewaltigung und Ermordung einer Vorfahrin rächen. Vergeblich bittet sie ihren Vater, die Einlösung ihres Schwures, der die Heirat mit Calaf bedeuten würde, auszusetzen. Calaf aber begehrt die Liebe Turandots freiwillig, ohne Zwang, und gibt ihr nun seinerseits ein Rätsel auf: Wenn sie bis zum Morgengrauen seinen Namen in Erfahrung brächte, wäre er bereit zu sterben. Turandot willigt ein.

3. Akt

In einem Erlaß zwingt Turandot das Volk von Peking unter Androhung von Folter und Tod, in dieser Nacht nicht zu schlafen und den Namen des Fremden ausfindig zu machen. Auch Ping, Pang und Pong versuchen Calaf zur Preis-

gabe seines Namens zu überreden, indem sie ihm schöne Frauen, Gold, Juwelen und Ruhm versprechen und sich verpflichten, ihm zur Flucht zu verhelfen. Calaf aber ist nicht bestechlich. Schließlich werden Timur und Liù von den kaiserlichen Häschern herbeigeschleppt, da man sie mit Calaf zusammen gesehen hatte. Turandot wird gerufen, die den greisen Timur foltern lassen will. Da tritt Liù vor und beteuert, daß allein sie den Namen des fremden Prinzen wisse, aus Liebe zu ihm aber schweigen würde. Gewalt wird angewandt, doch Liù kann einem ihrer Peiniger den Dolch entwenden und ersticht sich. Die Menge reagiert mit Betroffenheit und verläßt den Ort des Grauens. Als Calaf daraufhin Turandots Mund mit dem Blut Liüs beschmiert, drückt sie es mit einem Kuß auf seine Lippen zurück. Vor dem Kaiser und dem Volk erklärt Turandot in der Morgendämmerung, den Namen des Fremden zu wissen; er heiße „Liebe“.



SALOME, TURANDOT

Gedanken zur raumübergreifenden Idee

In Oscar Wildes Erzählung „Salomes Ende“ heißt es: „Sooft die Leute von der Prinzessin Salome reden, denken sie nicht daran, daß sie später eine Heilige geworden ist ... Als Herodes sah, wie die Tochter seiner Frau das Haupt des Gerichteten auf den Mund küßte, überwältigten ihn Grimm und Wut; so befahl er seinen Leibwächtern, das wunderbare Geschöpf unter ihren schweren schwarzen Schilden zu zermalmen. Doch auf das Flehen der Herodias stand er davon ab und begnügte sich, das verdorbene Ding aus dem Palast zu jagen ... Ihr Weg führte sie über Flüsse und über Meere, und nach den Feuerwüsten durchschritt sie nun Wüsten von Schnee. Als sie eines Tages einen zugefrorenen See überquerte, da brach das Eis unter ihren Füßen; sie sank ins Wasser, und die scharfe Eisscholle durchschnitt ihren Hals und enthauptete sie so; gerade, daß sie noch ‚Jesus‘ und ‚Jochanaan‘ sagen konnte. Und das Eis schloß sich wieder. Später kamen die Menschen zum Ufer, und sie sahen auf dem glatten Silberschild des Eises, leuchtend wie eine Blüte mit rubinroten Staubfäden, das wunderschöne Haupt einer Frau, und darüber einen goldenen Heiligenschein, glänzend wie eine Krone.“

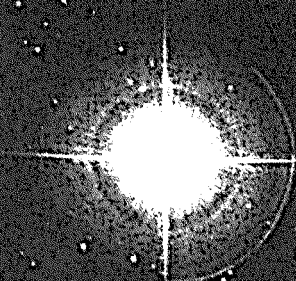
Salome, die eisumgürtete Prinzessin Turandot ..., und all die anderen Grenzgängerinnen, besser noch: Grenzüberschreiterinnen, repräsentieren mythische Frauenbilder mit einer jeweils individuellen Geschichte. Diesen ebenso faszinierenden wie bedrohlichen Botinnen von Gegenwelten - als weitere literarische Beispiele seien Judith, Delila, Lulu, Diana, Minerva und Venus genannt - kommt eine nicht nachlassende Bedeutung zu. Als „Indikator kultureller Befindlichkeiten“ (Camille Paglia) sind besagte Frauengestalten, die durch ihre erotische Aura fesseln und durch ihre Abgründigkeit, ihre anarchischen Urkräfte erschrecken, in Romanen, Theaterstücken und Filmen festgehalten und erleben die unterschiedlichsten Varianten. Das „Prinzip der Familienähnlichkeit“ der dämonischen Verführerinnen ist durch die Minimaldefinition des „Übermächtigungs-motivs“ von Carola Hilmes treffend umschrieben. In ihrem Buch „Die Femme fatale“ (Auszüge daraus sind in diesem Programmheft nachzulesen) verweist die Autorin auf die diesem Weiblichkeitstypus ausmachende Situation einer Übermächtigung des Mannes durch eine schöne, machtheischende Frau, bei der (mindestens!) ein toter Mann zurückbleibt: „... Im Spannungsfeld von Eros und Macht ... entstehen blutige Bilder der Liebe ... Die Femme fatale fasziniert durch ihre Schönheit

und das in ihr liegende Versprechen auf Glück, einem Wunsch nach leidenschaftlicher Liebe. Gleichzeitig wird sie jedoch als bedrohlich empfunden. Die Gefahr geht aus von der in ihr verkörperten Sexualität und der Einbindung in eine Geschichte voller Intrigen, in der ihr meist die Rolle einer Rächerin zugeschrieben wird ... Die der Femme fatale zugeschriebene Dämonie hat ihren Grund nicht in einem potentiell allen Frauen gemeinsamen Wesensmerkmal, sondern in dieser zwiespältigen Disposition als Wunsch- und Angstbild."

Die in diesem Sinn zu verstehende Verwandtschaft zwischen „Salome“ und „Turandot“ wird in den Wiesbadener Produktionen (Regie: Dominik Neuner) durch eine bewußt gewählte raumübergreifende Konzeption (Bühne: Hans Dieter Schaal) gezeigt.

Der Raum der Salome, den sie zum Schluß der Oper mit dem Haupt des Jochanaan verläßt, wird zum Raum der ‚serienmäßig‘ männerköpfenden Turandot: Salomes Ende, zu Turandots Anfang. Verwandte Motive stehen neben neu eingeführten, die den gesellschaftlichen Rahmen Salomes zum ‚kosmischen Bereich‘ Turandots erweitern: „Ich bin kein menschliches Wesen ... Ich bin die Tochter des Himmels ...”

M.P.



Lynn Snook

AUF DEN SPUREN DER RÄTSELPRINZESSIN TURANDOT

Vom Menschenbild im Märchen

Unzählbar sind die Märchen, die in allen Sprachen der Völker rings um die Erde von Rätseln oder anderen Freierversuchen erzählen, die den Verlierer den Kopf kosten. ... Es muß also mit diesen Rätseln und den vielen Hinrichtungen etwas sehr Wesentliches gemeint sein. Sonst hätte man nicht so oft davon erzählt und würde keiner auch heute noch mit großem Vergnügen diese Geschichten immer wieder lesen und hören.

Das Märchen belohnt mit der ihm eigenen Gerechtigkeit den höchsten Einsatz – und dafür könnte der Kopf schon gelten – mit dem höchsten Lohn. Immer steht bei Todesstrafe eine Prinzessin auf dem Spiel, die als Mitgift ein Königreich und einen Herrscherthron zu bieten hat, kein unbemitteltes Wesen, das als Nixe aus dem Wasser oder als Schwanenjungfrau aus der Luft geholt werden muß, kein Aschenputtel, das aus häuslicher Enge und Fron zu erlösen ist. Rätselprinzessinnen treten darum auch meist sehr selbstherrlich auf; sie wehren sich offensichtlich mit gutem Recht gegen jeden untauglichen, oder im Sinne ihrer Rätsel, unwissenden Bewerber um ihre Hand und ihren Thron...

Kopflös zu werden, ist schon in der Alltagssprache eine Metapher für Verwirrung und Panik, aber auch für ein bedenkenloses Hingerissensein in Begeisterung und Liebe. Der Kopf ist der Sitz des Bewußtseins und Eigenwillens; er ist die Begabung des Denkens, der Orientierung und Sinnfindung, die den Menschen vor aller Kreatur auszeichnet. Psychologisch beurteilt bedeutet der Verlust des Kopfes eine Schwäche des Ich-Bewußtseins, das von Gefühlen und Begierden berauscht, also von unbewußter Lebenskraft überwältigt wird. Das Ich verliert dabei die bewußte individuelle Kraft des Sehens, des Hörens und Schmeckens und muß sich den Instinkten und unbewußten Trieben überlassen.

Ein gewaltsames Köpfen ist in der Symbolsprache unserer Träume, wie aller Märchen, die Verurteilung einer bewußten Einstellung, es verurteilt, was dieser Kopf denkt und beansprucht. Und wer eine Prinzessin herausfordert, welche die Macht hat, Kopf und Leib zu trennen, erweist sich als das, was er in Bezug auf sie auch wirklich ist, entweder Kopf oder Leib, also jemand, der seine Sinne nicht ganz beisammen hat. Nur ein in sich gefestigter, ganzer Mann besteht die Prüfung, weil er die Fragen aus der bewußten Erfahrung seiner Lebens Ganzheit zu beantworten weiß. ...

Rätselprinzessinnen sind klug und dabei von so blendender Schönheit, daß die Bewerber um ihre Hand entweder kopflos werden oder dahinsiechen in Hoffnungslosigkeit oder ihrem Vater den Krieg erklären. Und mögen diese Schönheiten auch innerlich mit sich uneins sein, treten sie dennoch selbstherrlich und imponierend auf, so daß ihr eigener Vater ihrem Willen nachgibt und sie mit ihren Todesurteilen gewähren läßt. Mit einem derartig nachgiebigen Vater deutet das Märchen darauf, daß die allgemein anerkannten Maßstäbe der Zeit, die der König repräsentiert, keine ausschließliche Geltung mehr beanspruchen können und der Erneuerung bedürfen. ... Im persischen Kulturkreis erhielt die Rätselprinzessin jenen Namen, mit dem sie Weltruhm gewinnen sollte: *Turandot*, auf persisch Turandocht, d.h. Tochter von Turan, womit die alte Provinz Turan nördlich von Iran gemeint sein kann, oder ein legendärer Held, nach dem dieses Land vielleicht genannt wurde. Der persische Dichter Nizami (1140 bis 1202), durch den dieser Name seine vermutlich früheste Aufzeichnung von literarischem Rang erfuhr, nimmt „Die Geschichte von den Rätseeln der Turandocht“ als Titel für eine der „Sieben Geschichten der sieben Prinzessinnen“ – so heißt die deutsche Übersetzung seines Buches „I left peiker“, das im Manesse-Verlag erschienen ist. ...

Nizami erzählt von einem König Behram, der seine sieben Gemahlinnen der Reihe nach, eine jede an einem Tag der Woche, in ihrem Turmgemach besucht, das nach einem der sieben Planeten benannt ist. Und am Dienstagabend wird ihm bei seinem Besuch in der Marskuppel „Die Geschichte von den Rätseeln der Turandocht“ erzählt, die im fernen Rußland spielt, einem fremden, exotischen Ort, der auch mit dem Unbewußten gleichgesetzt werden kann.

Die rätselaufgebende, rätselhafte Jungfrau entspricht mythologisch wie psychologisch – dem *Wandlungscharakter des Weiblichen*, wie ihn Erich Neumann in seinem Werk „Die Große Mutter“ erklärt hat. Sie personifiziert ein dynamisches Element der Psyche, das den Intellekt provoziert und zur Steigerung und Wandlung führt. Sie kann darum auch als einer der seelischen Faktoren aufgefaßt werden, der den seelischen Reifungsprozeß vorantreibt, sei es in einer weiblichen oder männlichen Persönlichkeit.

Märchen lassen sich, wie wir wissen, wie Träume deuten, denn aus traumhafter Imagination gingen sie hervor. Sie lassen sich subjektiv oder objektiv interpretieren, d.h. in subjektiver Identifikation mit einer ihrer Figuren, wobei alle anderen Figuren dann Charakterzüge und Regungen in der Seele dieses gleichen Subjektes darstellen. In der objektiven Betrachtung dagegen kann jede Figur eine reale Person der Außenwelt meinen, die hier aber, um als Gleichnis wirken zu können, von allen äußeren einmalig-zufälligen biographischen Gegebenheiten abstrahiert, einzig in ihrem hauptsächlichen Wesenszug in Erscheinung tritt. Bei den beiden Betrachtungen

tungsweisen – auf der Subjektstufe oder der Objektstufe, wie dies die Psychologen nennen – läßt sich jede Märchenhandlung von seiten einer weiblichen oder eines männlichen Psychologie her erschließen, d.h. als ein weibliches oder ein männliches Schicksal. Das wäre dann einerseits der Reifungsprozeß eines turandot-gleichen Wesens zur Frau in der kritischen Erfahrung des ihr eingeborenen männlichen Wesens, ihres Animus, oder – objektiv gesehen – die krisenreiche Entwicklung dieser Weiblichkeit in der tatsächlichen Begegnung mit einem Manne, der sie als Frau begehrt. Andererseits nun spiegelt sich in der Märchenhandlung ebenfalls das Animaproblem eines Mannes, sei es in der Erfahrung seiner eigenen, inneren Weiblichkeit, die in ihm zur Geltung kommen will, oder in der Begegnung mit einer „Turandot“ im Gewande seiner Zeit, die ihn unmenschlich herausfordert, damit er sie zur Menschlichkeit erlöse. ...

Es gibt nun eine Reihe von Geschichten, in denen die richtige Antwort auf ihre Fragen nicht genügt und Turandot sich – gegen die Verabredung – weigert, in die Heirat einzuwilligen. Sie ist von einer panischen Angst ergriffen, sie fleht ihren Vater an, er möge sie nicht an den Fremden ausliefern; der aber muß dem Sieger gegenüber gerecht bleiben und wagt dennoch nicht, seiner Tochter ins Gewissen zu reden oder ein Machtwort zu sprechen.

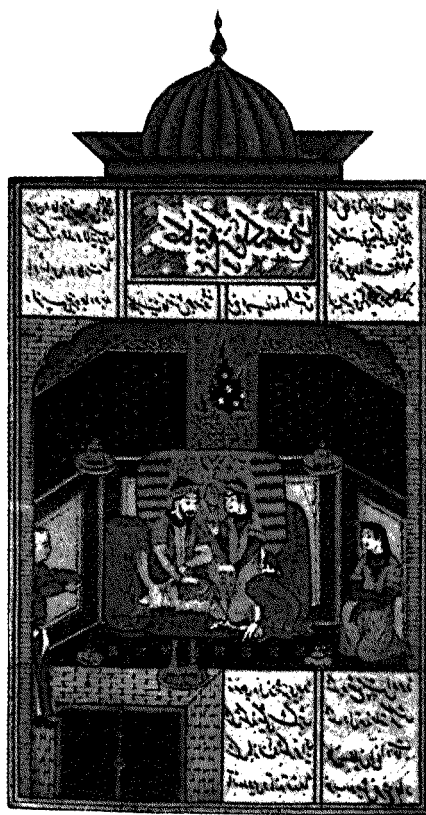
In diesem dramatischen Stillstand muß nun der Prinz die Verantwortung für den Fortgang der Handlung übernehmen. Um den weiblichen Stolz nicht zu brechen und die Thronerbin vor dem hohen Rat nicht zu beschämen, gibt er ihr ein Gegenrätsel auf, mit dessen Lösung sie sich freiraten kann. Der Prinz will sein Recht nicht gewaltsam geltend machen.

Turandot soll über Nacht seinen Namen finden, denn er, der Königssohn, will in dem gleichen Maße erkannt sein, wie er sie erkannte. Der Prinz vertraut darauf, daß dieses Finden-Müssen seines Namens zur Erkenntnis seiner Persönlichkeit wird. Mit dieser erweiterten Handlung ist das Märchen von Turandot auch in Europa heimisch geworden und zwar nicht allein als Nacherzählung aus dem Persischen, sondern vor allem auf der Bühne. Die bekanntesten Dramatisierungen schufen der italienischen Komödienschreiber Carlo Gozzi, den Friedrich Schiller in freier Nachdichtung für die Bühne in Weimar übersetzte. ...

Gozzi fand die Anregung zu seinem Spiel in dem persischen Märchen „Die Geschichte des Prinzen Kalaf und der Prinzessin von China“ aus der Sammlung „Tausendundein Tag“. Er entdeckte sie in der europäischen Erstausgabe „Mille et un jour“ von 1710, die der französische Dichter Lesage der Märchensammlung des Orientforschers Pétis de la Croix entnommen hatte. Pétis de la Croix wiederum hatte diese Sammlung aus Persien mitgebracht, wo der Forscher sie im Jahre 1675 von einem ihm befreundeten Sufi, dem Derwisch Mokles, erhielt.

Dieser Derwisch Mokles – ein Derwisch ist ein islamischer Bettelmönch – berichtete, er habe für seine Sammlung alte indische Komödien zur Vorlage gehabt, die buddhistische Mönche nach mündlich überlieferten Mythen und Märchen aus vorbuddhistischer Zeit, also einer Zeit rund um ein halbes Jahrtausend v. Chr., dramatisiert hatten.

So läßt sich das Thema der Turandot von Gozzis Komödie aus dem Venedig des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen bis zu einer archaischen Kultur Indiens. Hier entwuchs die Rätselprinzessin einem mythischen Urgrund, auf dem noch heute eine der großen indischen Mutterfiguren, die schwarze Göttin Kali, steht, die eine Reihe von Männerköpfen wie eine Perlenkette um den Hals trägt. ...



DIE RUSSISCHE PRINZESSIN IN DER ROTEN MARSKUPPEL

Sie erzählt in den „Sieben Geschichten der sieben Prinzessinnen“ die Geschichte von den Rätseln der Türänducht.“ (Persische Miniatur aus Handschriften des 15., 16. und 17. Jahrhunderts)

Mosco Carner

GOZZI, SCHILLER, PUCCINI

Der Märchenstoff „Turandot“ regt die Phantasie an

Turandot nimmt unter den Werken Puccinis eine Sonderstellung ein, denn ihr Gegenstand ist eine ungewöhnliche Mischung aus Tragödie, grotesker Komödie und märchenhaften Wunderlichkeiten: Um die Frage zu beantworten, was davon aus der Phantasie des Komponisten stammt und was aus dem Schauspiel, das dem Libretto zugrunde liegt, müssen wir kurz auf ein wenig bekanntes, aber lebendiges und faszinierendes Kapitel der italienischen Theatergeschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingehen.

Carlo Gozzis *Turandot* ist eine Tragikomödie in fünf Akten, die vierte von zehn sogenannten fiabe drammatiche, die der venezianische Dramatiker zwischen 1761 und 1765 geschrieben hatte. Ihrem Entstehen ging ein literarisches Gefecht zwischen Gozzi und seinem Rivalen Goldoni voraus. Der Zankapfel war die *Commedia dell'arte*, von Gozzi geliebt, von Goldoni verachtet. Graf Carlo Gozzi (1720-1806), Sproß einer verarmten venezianischen Adelsfamilie, sah in diesem alten Genre den lebhaftesten Ausdruck der italienischen Komödie, und in der venezianischen Komödie insbesondere das Bindeglied zur ruhm- und glanzvollen Vergangenheit seiner Stadt. Doch um die Mitte des 18. Jahrhunderts begann sich sowohl in Frankreich als auch in Italien eine neue Form der Komödie durchzusetzen, die realistischer und natürlicher war und damit die Fundamente in Frage stellte, auf die sich die *Commedia dell'arte* seit zweihundert Jahren stützte. Der Vorkämpfer dieser „modernen“ Bewegung und ihr hauptsächlichster Vertreter in Italien war Carlo Goldoni (1707-1793), ein Rechtsanwalt von Beruf und Angehöriger der venezianischen Mittelklasse.

Er sah in der ehrwürdigen Maskenkomödie nichts weiter als eine todgeweihte Kunstform, und das war sie auch zu der Zeit, als der Streit mit Gozzi begann. ... Vor ihrem endgültigen Dahinscheiden wurde die alte *Commedia* jedoch für eine kurze Zeit noch einmal durch die Bluttransfusion, die ihr Gozzi verabreichte, wiederbelebt. ...

Die Eigenwilligkeit der Werke Gozzis besteht darin, daß in eine orientalische Welt völlig willkürlich die Typen der venezianischen Maskenkomödie eingeführt werden: eine Idee, die vielleicht durch seinen venezianischen Landsmann Marco Polo angeregt wurde, der im 13. Jahrhundert für lange Zeit in China war. Noch unpassender ist, daß diese Masken, deren Dialog improvisiert ist, breitesten venezianischen Dialekt sprechen. Ihre absurden Improvisationen beruhen



Titelblatt des Notendrucks der *Turandot*, Mailand, ca. 1926

aber auf schriftlich fixierten Stichworten; und das gab Gozzi die Gelegenheit, den Masken satirische Anspielungen jeder Art auf Personen, Gewohnheiten und Institutionen im zeitgenössischen Venedig in den Mund zu legen. ... Trotz des großen Erfolges dieser Märchendramen war ihre Wirkungszeit begrenzt. Am Ende des 18. Jahrhunderts hatten die Komödien Goldonis sie schon völlig in den Schatten gestellt.

In Deutschland konnte sich Gozzi weit besser durchsetzen. Hier wurde das erste seiner Dramen schon 1777 übersetzt. Gerade das phantastische Element in seinen Komödien faszinierte die deutschen Romantiker. Goethe, Schiller, Schlegel, Tieck und E.T.A. Hoffmann waren voller Bewunderung für Gozzi; man nannte ihn geradezu den „Vater der Romantik“. Vor allem *Turandot* regte ihre Phantasie an, und als Goethe und Schiller 1790 den Plan für ein deutsches Nationaltheater in Weimar entwickelten, dessen Repertoire aus den besten deutschen und fremdsprachigen Dramen bestehen sollte, nahmen sie auch Gozzis Stück auf. Es wurde dort 1802 aufgeführt, und zwar in der deutschen Bearbeitung von Schiller, auf die Puccini für sein Libretto ebenfalls zurückgriff. Für Schillers Bearbeitung schrieb Carl Maria von Weber 1809 seine Ouvertüre und Bühnenmusik zu *Turandot*, in der er Puccinis Exotismus vorwegnahm, indem er eine authentische chinesische Melodie verwendete.

(Friedrich Schillers Bearbeitung veränderte die bei Gozzi unscheinbar und starr erscheinende Figur der „Turandot“ und verschob den Schwerpunkt von der Commedia dell'arte zur kritischen Auseinandersetzung einer Frau mit der Männerwelt, womit er damals in der literarischen Welt Deutschlands großes Aufsehen erregte. Anmerk.d.Red.)...

Es ist auch bemerkenswert, daß es die deutsche Romantik war, die Gozzis Stücke als Grundlage für Opernstoffe entdeckte. Das wohl berühmteste Beispiel dafür ist Wagners Jugendoper *Die Feen*. Das bevorzugte Thema war aber *Turandotte*; es wurde wenigstens sechsmal vertont, wobei unter den Namen der Komponisten diejenigen von Puccini und Busoni herausragen. Der zeitgenössische österreichische Komponist Gottfried von Einem machte ein Ballett daraus; von den fünf Musikern, die Bühnenmusik dafür schrieben, war Weber der erste und Ernst Toch der bislang letzte. Insgesamt gibt es einige Dutzend musikalische Werke, die mit Gozzis Dramen zusammenhängen. ...

Die Ambivalenz der Haßliebe, die auf Puccini so starke Faszination ausübte, ist in *Turandot* deutlich symbolisiert: zuerst ist sie grausam bis zum Sadismus, dann nachgiebig und liebevoll. Widersprüchliche und dennoch komplementäre Impulse treiben sie an, wie auch Calaf und die anderen Brautwerber von der Ambivalenz von Eros und Thanatos bestimmt sind, einem in Puccinis drama-



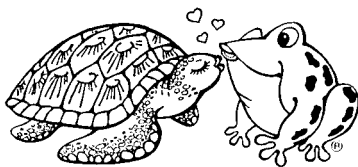
Karl-Schmitz-Scholl-Fonds

Im Jahre 1968 rief Elisabeth Haub, die Tochter des TENGELMANN-Gründers, zur Erinnerung an ihren Vater Karl Schmitz-Scholl eine Stiftung ins Leben, die sich für den Tier- und Pflanzenschutz sowie für die Reinhaltung von Wasser und Luft einsetzt.

Was als Privatinitiative begann, entwickelte sich im Laufe der Jahre zu einem bahnbrechenden Umweltschutz-Programm, das die Unternehmensgruppe TENGELMANN konsequent durchführt.

Wir danken dem Karl-Schmitz-Scholl-Fonds...

...für über 30 Jahre Tätigkeit – der Umwelt zuliebe.



Die Unternehmensgruppe **TENGELMANN**



tischem Konzept ebenso mächtigen psychologischen Motiv. Die latente Sexualsymbolik der Sage wird auch durch die Dreizahl der Rätsel Turandots (in anderen Märchen sind es drei Wünsche) und die Enthauptung der Bewerber bestätigt. Es überrascht nicht, daß ein Thema von so elementarer und umfassender Bedeutung in verschiedenen Varianten einer Vielzahl von Mythen, Sagen und Märchen zugrunde liegt und daß einige seiner charakteristischen Motive auf dem Theater immer wiederkehren. *La Princesse d'Élide* von Molière zum Beispiel ist eine fast getreue Wiedergabe der Turandot-Sage; und die drei Kästchen der Porzia im *Kaufmann von Venedig* spielen eine ähnliche Rolle wie die drei Rätsel der chinesischen Prinzessin. Die Sage ist auch in Mitteleuropa bekannt. So kehrt das in der Sammlung der Brüder Grimm enthaltene deutsche Märchen *Das Rätsel* die Situation der Turandot um: hier sind es die Brautweiber, die durch den Befehl der Prinzessin gezwungen sind, ihr Rätsel aufzugeben, die sie, ein Mädchen von wunderbarer Allwissenheit, alle auflöst und die unglücklichen Kandidaten aufs Schafott schickt. Augenfällig ist auch die Ähnlichkeit der Turandot-Sage mit dem Amazonen-Mythos, die vielleicht auf einen gemeinsamen Ursprung hinweist. Eine der vielen Amazonen-Versionen⁹ erzählt von Tanais, der Königin eines friedlichen Reiches am Schwarzen Meer, das vom äthiopischen König Vexoris heimgesucht und geplündert wird; die Männer werden getötet und die Frauen vergewaltigt, während der König Tanais zwingt, ihn zu heiraten. Aber Tanais ersticht ihn in der Hochzeitsnacht und gibt damit das Signal für die Vernichtung der siegreichen Armee. Die Amazonen beschließen daraufhin, einen Frauenstaat mit einer Königin an der Spitze zu errichten, die sich nur einem Mann ergeben wird, der sie im Kampf besiegt. Bemerkenswert ist, daß sowohl Turandot als auch die Amazonenkönigin von einem atavistischen Haß gegen den Mann getrieben sind, der seinen Ursprung in einer Gewalttat hat, den einst ein fremder barbarischer König an einer ihrer weiblichen Vorfahren verübt hat. Und es ist bezeichnend, daß dieses bei Gozzi nicht vorkommende Motiv von Puccini in seine Oper aufgenommen wird: die Vergewaltigung und Ermordung einer Vorfahrin der Turandot, Lo-u-ling, durch einen feindlichen König, der ihr Land überfallen hatte. Puccini griff dieses Motiv wieder auf, um ihrem männerhassenden Trieb und dem grausamen Dekret eine Begründung zu geben. Und der Amazonenkönigin, die gelobt, sich nur jenem Mann zu unterwerfen, der sie in psychischem Kampf bezwingt, entspricht eine Turandot, die beschließt, nur jenen Mann zu heiraten, der sie im in-

⁹ Es ist diese Version, die Heinrich von Kleists Versdrama *Penthesilea* zugrunde liegt, das wiederum Hugo Wolf zu der gleichnamigen sinfonischen Dichtung anregte.

tellektuellen Kampf besiegt. Aus all dem ließe sich ableiten, daß Puccini und seine Librettisten Giuseppe Adami und Renato Simoni neben Gozzis Drama noch weitere Quellen herangezogen haben.

Die Rätsel

... Bei Puccini herrscht eine Atmosphäre von finsterner Größe, grausam und barbarisch. Schon von Beginn fügt sich ein Detail zum anderen, um diesen Aspekt ins volle Licht zu rücken: der Mandarin verkündet das unmenschliche Dekret der Prinzessin, die aufgewühlte Menge schreit nach dem Henker, es folgt der voyeuristische Instinkte weckende Auftritt des Pu-tin-pao selbst, das Richtschwert wird geschliffen, der persische Prinz schreitet zum Schafott, die drei Masken erheben grausame Drohungen gegen Calaf, Liù wird gefoltert. Neu sind auch die Geisterstimmen der hingerichteten Bewerber und die geheimnisvollen Chöre hinter der Szene im letzten Akt. All dies gibt der Oper ihre unheimliche, übernatürliche Atmosphäre. So schließt sich für Puccini der Kreis, der in *Le Villi* mit den Gespenster-Maiden aus Pappendeckel begonnen hatte.

... Im ersten Akt singt Turandot nicht einen einzigen Ton, ein feiner psychologischer Zug und keinesfalls, wie bemerkt wurde, eine Verletzung der vermeintlichen Kardinalregel der Oper, daß die Hauptperson als *singende* Person eingeführt werden müsse. Gerade weil sie ihr eisiges Schweigen bewahrt, kann Turandot die gewünschte Wirkung erzielen, d.h. jenen versteinernen, hypnotischen Zauber auf die Menge vor dem Palast ausüben. Erst als sie im zweiten Akt in ihrer Weiblichkeit herausgefordert wird, verrät sie so etwas wie menschliche Gefühle: sie singt. Und durch die Verzögerung, mit der sie es tut, wirkt es mit doppelter Macht. Ganz ihrem Wesen entsprechend, sind auch die Rätsel deren Lösungen: „Hoffnung“, „Blut“, „Turandot“ im Zusammenhang des Dramas fast urchzeitliche Kraft gewinnen. Die instinktiven und elementaren Kräfte, die in diesen Begriffen ausgedrückt sind, stehen in deutlichem Gegensatz zu den abstrakten und intellektuellen Rätseln, die andere Autoren der Prinzessin in den Mund legen. Deren Lösungen lauten so:

<i>Gozzi</i>	<i>Schiller</i>	<i>Busoni</i>
Die Sonne	Das Jahr	Die menschliche Vernunft
Das Jahr	Das Auge	Die Sitte
Der adriatische	Der Pflug	Die Kunst
Löwe		
(das Wappentier		
Venedigs)		

Die drei Masken

Die drei Masken konfrontierten Puccini mit einem Typ von Figuren, den er nie zuvor in einer Oper behandelt hatte und der ihn vor eine Reihe schwieriger dramaturgischer Probleme stellte. Im Schauspiel bilden die Masken ein ganz befremdliches Element, das selbstverständlich in Gozzis Absicht lag und Teil seines Konzeptes war. Wir finden dort vier solcher Masken: Pantalone, den Ersten Minister des Kaisers, Tartaglia, den Großkanzler, Brighella, den Meister der Pagen, und Truffaldino, Turandots Ober-Eunuch, der auffällig an das Großmaul Osmin in der *Entführung aus dem Serail* erinnert. Die vier halten sich schon seit längerer Zeit in China auf, denn sie waren im heimatlichen Venedig in wenig ehrenhafte Geschäfte verwickelt. Gozzis Masken greifen, anders als Puccinis Höflinge, nicht in die Handlung ein, sondern übernehmen die Rolle des Chors der griechischen Tragödie. Sie sprechen venezianischen Dialekt, und ihre prosaischen Kommentare verraten den vielgepriesenen gesunden Menschenverstand der Venezianer. Sie schwelgen in einem heiteren Zynismus, und wenn sie unter sich sind, verschmähen sie in ihrem Reden keineswegs eine gewisse Vulgarität und Obszönität. So nennen sie die Prinzessin Turandot „quella porchetta“ (dieses kleine Schwein) oder „quella cagna“ (diese Hure).¹³ Es verwundert also nicht, daß Puccini eine Zeitlang unsicher war, wie er mit diesen Grobianen umgehen sollte, und sogar mit dem Gedanken spielte, sie ganz zu streichen. Wenn sie denn blieben, so mahnte er seine Librettisten, dann solle nicht zu viel aus ihnen gemacht werden, sie sollten Philosophen und Clowns sein, die hier und dort eine scharfe Beobachtung und eine scherzhafte Meinung äußern, sich aber niemals aufdrängen; wie bei Gozzi sollten sie ein heimisches Element inmitten dieses chinesischen Manierismus vertreten. „Die scharfe Beobachtungsgabe von Pantalone und Genossen könnte uns in die Wirklichkeit unseres eigenen Lebens zurückbringen“. Puccini denkt hier an Shakespeares Vorgehen in *The Tempest*, wo Trinculo, Stephano und Caliban „trinken, fluchen und auf den König schimpfen“. Er drängte seine Librettisten in die gleiche Richtung, aber im selben Atemzug fürchtete er, die Masken könnten die Oper verderben, und überlegte, ob es nicht möglich sei, sie mit chinesischen Attributen auszustatten und ihrer Umgebung anzupassen. Dies erwies sich als die richtige Lösung. Aus Gozzis Pantalone, Tartaglia, Brighella und Truffaldino

¹³ Puccinis Text erinnert noch an solche Äußerungen, z.B. wenn im 1. Akt die drei Höflinge versuchen, Calaf seine Illusionen über die Prinzessin zu rauben: „Was ist sie schon? Ein Weib – mit einer Krone auf dem Kopf und einem Mantel mit Fransen! Aber wenn du sie nackt ausziehst – ist sie Fleisch! Nichts als rohes Fleisch! Kann man nicht einmal essen!“

wurden Ping, der Großkanzler, Pang, der Hoffourier, und Pong, der Küchenmeister (wengleich die Chinoiserie dieser Namen nicht allzu glücklich ist, denn sie erinnert zu sehr an ein beliebtes Ballspiel). Selbst die Sprache der Masken sollte nach Puccinis Wunsch gelegentlich einen chinesischen Klang haben, und um Adami eine Vorstellung davon zu geben, was er sich vorstellte, schickte er ihm Vers-Attrappen mit häufigen Assonanzen auf *a* und *ia*.

Aber weit wichtiger als diese Änderung der Namen und der Nationaltracht ist die innere Wandlung der Masken. Bei Puccini werden sie grotesk böse Figuren mit einem sadistischen Zug und dem Hang zu makabrem Humor. Anders gesagt: sie sind zu Kreaturen der Turandot geworden, Welten entfernt von ihren Vorbildern in der Komödie, die im Grunde gutartig und fast herzlich waren. Von Zeit zu Zeit jedoch zeigen auch Ping, Pang und Pong menschliche Gefühle, wie in der Todesszene der Liù; und in ihrer Sehnsucht nach dem heiteren Landleben offenbaren sie ein poetisches Gefühl, das den prosaischen Masken Gozzis ganz fremd ist.



Renato Simoni, Puccini, Giuseppe Adami

Mosco Carner

LIEBE-HASS-IMPULSE

Ansichten zur psychologischen Triebfeder von Puccinis Kunst

Schumann:

Wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Kunstwerken auf den Grund ihrer Entstehung blicken könnten.

Nietzsche:

Art und Grad der Geschlechtlichkeit eines Menschen reichen bis in die letzten Zipfel seines Geistes hinauf.

... Kehren wir zu Puccini zurück. Er illustriert, was Flaubert einmal über den zwanghaften Charakter bei der Auswahl eines Themas sagte: „Sicherlich ist man nicht frei, über jedes Thema zu schreiben. Man wählt nicht sein Thema, sondern wird von ihm gewählt. Das Geheimnis eines Meisterwerkes liegt in der Übereinstimmung zwischen dem Thema und der Natur des Autors.“ Mit einer oder zwei Ausnahmen wählte Puccini immer ein Thema, das seiner Natur, besser gesagt, seinen unbewußten Phantasien, am nächsten kam. Zum Teil war seine Wahl natürlich von der musikalischen und dramatischen Tauglichkeit eines Themas bestimmt, zum Teil auch von den vorherrschenden Konventionen und Moden seiner Zeit; aber letztlich entschied er sich für ein Thema nur, wenn er die Affinität zur eigenen Innenwelt spürte. Dann sorgte er dafür, daß das Thema so bearbeitet wurde, daß aus seiner Handlungsführung, den Personen und der Atmosphäre die dramatischen Symbole für die Bilder, Antriebskräfte und Konflikte seines Unterbewußtseins werden konnten. Daher die im wesentlichen identischen Stoffe, die Gleichheit des dramatischen Musters, die Ähnlichkeit in der Charakterisierung des bevorzugten Typs der weiblichen Hauptfigur; daher auch die innere Verwandtschaft musikalischer Bilder, insbesondere jener, die mit Liebe und Tod, mit Szenen der Klage und der physischen und geistigen Folter in Verbindung stehen.

Wir kommen nun zu der entscheidenden Frage: welcher Art sind diese unbewußten Phantasien? Die Antwort müßte die geheime und tiefste Bedeutung dessen enthüllen, was Puccini sich fortwährend gezwungen sah, auf der Bühne darzustellen. Und hier ist die Hypothese einer ungelösten Mutterbindung wirklich hilfreich. Puccini war fünf Jahre alt, als sein Vater starb. Es ist nur natürlich, daß seine Bindung an die Mutter sich dadurch verstärkte, denn Albina war



Puccini im Jagdkostüm

*Ich bin ein passionierter Jäger auf Wasservögel, gute Texte
und Frauen.*

Giacomo Puccini

damals noch jung, willensstark und durchsetzungsfähig, sein einziger Eltern- teil. Sie sah in Giacomo den Nachfolger ihres Ehemannes und gab ihm all ihre Zuwendung; er wurde ihr Lieblingssohn. Die Bindung war sehr eng und sein Schmerz bei ihrem Tod außergewöhnlich groß. Giacomo wuchs in einem reichen Frauenhaushalt auf, umgeben von fünf Schwestern, die, psychologisch gesehen, noch Duplikate des Mutterbildes darstellten.

All diese Faktoren zusammengenommen hatten gewiß einen unerträglichen Gefühlsdruck auf den vaterlosen Knaben zur Folge. Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten, sich solch einer Situation zu entziehen, je nach der Art, wie diese Faktoren aufeinander einwirken. Wäre Puccini ein Mann mit passivem Temperament und schwächerem Naturell gewesen, könnte man sich durchaus vorstellen, daß er in späteren Jahren dem weiblichen Geschlecht den Rücken zugekehrt hätte. Aber er war ein kraftvoller und lebhafter junger Mann, auf Selbstbestätigung aus und durchaus männlich. Die starke Mutterbindung blieb dennoch bestehen. Ein Symptom dafür ist in den Dauerkrisen seines Ehelebens zu sehen, wengleich man zugeben muß, daß die Ehefrau nicht gerade wenig dazu beigetragen hat. Die Tatsache selbst aber, daß Puccini bis ans Ende seiner Tage neben ihr auszuharren beschlossen hat, wengleich sie eine Frau mit schwierigem, ausschließlichen und autoritärem Wesen war, stützt schließlich noch einmal diese These, daß die Mutterbindung nach wie vor bestand. Es ist auch nicht ohne Bedeutung, daß Puccini gleich nach dem Tod seiner Mutter mit Elvira nach Mailand floh: in seinem Unterbewußtsein übernahm Elvira die Stelle von Albina. Genauso bemerkenswert sind seine zahlreichen Ehebrüche, die er mit Frauen von dunkler Herkunft beging; Frauen, mit denen er die Mutter und ihre Stellvertreterin, die ihm an Willensstärke überlegen waren, hintergehen konnte. In diesen oberflächlichen Liebesabenteuern stellten seine Gefährtinnen das Gegenteil der mächtigen Mutter dar. Sie zogen ihn mit ihrer Un- terwürfigkeit an und gaben ihm das Gefühl, der Beherrschende zu sein; er brauchte das offensichtlich, um die unbewußte Abhängigkeit von der Mutter zu überwinden. ...Seine Bindung an die Vergangenheit, das Wiedererleben des frühen Stadiums der Mutter-Kind-Beziehung, verlangt die Wahl einer „unwürdigen“ Frau, die weit unter der überhöhten Mutter steht, denn nur das ermöglicht ihm zwar nicht gerade Liebe, denn dazu ist er aufgrund seiner unbewußten Fixierung nicht fähig, aber dennoch eine andere Frau als Sexualpartner zu akzeptieren. Hieraus wird verständlich, weshalb Puccini nie zu einem wahren und tiefen Gefühl für eine Frau fähig war, warum nie eine Frau ihn in seinem schöpferischen Leben inspirieren konnte, weshalb er auch seiner Frau nie erlaubte, daran teilzunehmen. Diese Deutung der Grundlagen seiner Psychologie

hilft uns auch, den Typ der weiblichen Hauptfigur in seinen Opern zu erklären und die Behandlung zu verstehen, die er ihm angedeihen läßt. ...

„Ich bin nur ein armes Mädchen, unwissend und einfältig!“ singt Minnie, die weibliche Hauptfigur der *Fanciulla del West*. Diese Beschreibung paßt nicht nur auf sie selbst, sondern generell auf diesen von Puccini bevorzugten Typ der Protagonisten: diese Frauen haben den einen oder anderen Makel und sind von niedriger sozialer Herkunft. Die Mädchen mit zweifelhafter Tugend machen den größten Anteil aus: Manon, Mimi, Musetta, Butterfly und Magda (in *La Rondine*). Die Bauern von Torre del Lago hatten schon den richtigen Instinkt, als sie Puccini spaßeshalber ‚il maestro cuccumeggiante‘ nannten. Dann gibt es Liù, das Sklavenmädchen, also eine Abhängige. Tosca ist zwar eine gefeierte Sängerin, beweist ihre Unmoral aber durch ihre zwanglose Verbindung mit Cavaradossi; darüber hinaus ist sie eine Künstlerin und schon deshalb in den Augen der konventionellen bürgerlichen Moral verdächtig. Die merkwürdigste aller Hauptfiguren Puccinis ist Minnie, ein Engel der Reinheit, der trotzdem mit dem Abschaum der Menschheit in einem Goldgräberlager im Wilden Westen lebt und bei Bedarf auch eine glänzende Betrügerin sein kann. Giorgetta, die aus einem Pariser Vorort stammt, ist eine Ehebrecherin; und die Nonne Angelica ist zwar adeliger Abstammung, hat den Namen ihrer Familie aber durch ein uneheliches Kind in den Schmutz gezogen. Kurz gesagt, jede dieser weiblichen Hauptfiguren hat einen schweren Makel und befindet sich damit am unteren Ende jener Skala, an deren höchsten Punkt Puccini die Mutter aufgerichtet hat. Aber gerade deshalb, weil sie so gedemütigt sind, konnte er seine weiblichen Figuren lieben, konnte er sich so gründlich in ihnen wiedererkennen und sich mit ihrer Persönlichkeit vollständig identifizieren. Für sie hat er seine ideenreichste, poetischste und ergreifendste Musik geschrieben, eine Musik, in der seine schöpferische Potenz, ich verwende diesen Terminus ganz bewußt, spürbar ihre volle Kraft entfaltet.

Und fast, als wollte er sie für ihre soziale und moralische Demütigung entschädigen, verleiht er ihnen äußerst gewinnende Züge. Die Figuren sind reizend, zart, liebevoll, kindlich, verliebt bis zur Selbstaufgabe. Sie sind jene „leuchtenden und sympathischen Figuren“, jenes „Schöne, Reizvolle, Elegante“, das er von seinen Librettisten erbat. Vergleichen wir sie mit ihren Vorbildern in den Romanen und Dramen, verblüfft der Aufwand, den Puccini getrieben hat, um sie aus kleinen Sünderinnen in strahlende Engel zu verwandeln. Er versucht, ihre Sünden zu verbergen, bis man sie kaum noch sehen kann, und umgibt sie mit der Gloriole romantischer Liebe. So zweifelhaft ihre Moral auch sein mag, selbst bei so leichtlebigen Wesen wie Manon, Mimi und Musetta gibt

es nicht die leiseste Andeutung von Anzüglichkeit oder Laszivität. Und, mit Ausnahme der Turandot, zeigt auch keine dieser weiblichen Hauptfiguren so pathologische Züge wie die Protagonistinnen mancher Opern von Strauss, Schreker oder Berg. Man kann sogar sagen, daß Puccini seine kleinen Heldinnen mit einer Aura der Keuschheit umgibt, und es ist bezeichnend, daß er in *Tosca* den Text, den Sardou für Scarpia in seiner Szene sexueller Rage geschrieben hat, weitgehend abmildert. Hieraus wird auch seine Abneigung gegen Salome von Strauss verständlich und schließlich auch seine Weigerung, die lange in Betracht gezogene musikalische Bearbeitung des erotischen Romans von Pierre Louÿs *La femme et le pantin* vorzunehmen.

Bleibt immer noch die Neigung Puccinis, seinen weiblichen Hauptfiguren Leiden und Folter aufzuerlegen. Weshalb muß seine leidenschaftliche Liebe für sie immer von einem sadistischen Impuls begleitet sein? Warum muß er immer töten, was er liebt, und den Blaubart spielen? Er bekannte sich zu seiner Neigung und sprach scherzhaft von seinem „neronischen Instinkt“; in seinem berühmten Brief an Adami gestand er schließlich, daß er nur komponieren könne, wenn er seine Henkerpuppen auf der Bühne vor sich sehe. Zwei Erklärungen bieten sich an: Eine ist begründet in der ausgesprochenen Ambivalenz seiner Persönlichkeit, die ihn gleichzeitig zu lieben und zu hassen zwingt. (Freud erklärte, daß der Gedanke „ich würde gerne von dir geliebt werden“ auch heißen kann „ich würde dich gerne umbringen“.) Puccinis Turandot ist eine typische Verkörperung dieses Liebe-Haß-Impulses. ...

An „Turandot“ denkend

Simoni und Adami
kitzeln ihr Gehirn
berühren ihre Scheiße
um die schöne Hure
mit Flittergold zu überziehen
die im Volksmund

wie die antike Rachegöttin
Königin der Nacht heißt

Turandot!

Brighella und Pantalone
zusammen mit Tartaglia
bilden die Gaunerbande
nah und zugleich fern
dem italienischen Volk.

Rena(to), Puccini, Adami
drei Glieder in Versammlung
diskutieren bis zum Überdruß
in einem Zimmer eingeschlossen
wer nun die „Braut“ erhält.

Es ist vielleicht Puccini
der sich mit ihr am meisten vergnügt
denn er wird mit ihr leben
und muß nicht nach Viggiù fahren

Adam bleibt bei Eva
um ihre geheimen Winkel zu betasten
er schläft mit ihr
und geht nach getaner Arbeit fort!....

Gedicht Puccinis an Renato Simoni,
während seiner Arbeit am 1. Akt, ca. 1920

Der Name oder die Person:

Was steht näher?

Die Person oder der Besitz:

Was ist mehr?

Gewinnen oder verlieren:

Was ist schlimmer?

Laotse, aus dem Tao te King

GESCHICHTE EINES SCHREIS

Die Geschichte eines „Schreis“ schildert uns Turandot im zweiten Akt der Oper wie folgt:

Turandot: Durch diesen Palast, vor nunmehr
zweimal tausend Jahren,
hallte ein verzweifelter Schrei.
Und dieser Schrei flüchtete sich,
Generationen hindurch,
hier in meine Seele.
Prinzessin Lo-u-Ling,
sanfte und heitere Ahnin, die du herrschtest
in deinem abgeschiedenen Schweigen,
in reiner Freude,
und unbeugsam und sicher
der rohen Unterwerfung trotztest
– in mir stehst du heute wieder auf!

Die Menge: Es war, als der König der Tataren
seine sieben Fahnen entfaltete.

Turandot: Auch gab es zu der Zeit, die in unserer
Erinnerung noch lebendig ist,
Angst und Schrecken und Lärm der Waffen.
Das Reich ist besiegt! Das Reich ist besiegt!
Und Lo-u-Ling, meine Ahnin, wurde
von einem Mann wie du einer bist, Fremder,
in die grauenvolle Nacht hinausgeschleift:
wo ihre frische Stimme erlosch.

...

Das Grauen vor ihrem Mörder
ist in meinem Herzen lebendig.

Dieser Schrei ihrer vergewaltigten und ermordeten Urahnin ist Turandots eigener Mythos, dieser verzweifelte „Schrei ist ihre eigene Identität“: Turandot ist der Schrei.



Ich bezeichne diesen Schrei als pathogen, als krankheitserregend, weil er, im Gegensatz zum lustbetonten Schrei der Liebe, angstbesetzt ist, auf gewaltsamen Tod fußt, und damit Wahn, Haß und Rache erzeugt, die wiederum Vernichtung gebären: ein atavistisches Modell. Wie könnte eine Aufhebung der permanenten „Rückschläge“ aussehen? Anders ausgedrückt: wie ist der von Puccini so dringlich gesuchte und immer wieder formulierte Wandlungscharakter Turandots von der eisumgürteten Prinzessin zur liebesfähigen Frau sinnfällig zu machen? Unerläßlich ist dabei zunächst, die Konzentration auf den reinen Märchenstoff.

Märchen werden literarisch als wunderliche Erzählungen bezeichnet, die unabhängig von den Kategorien Zeit, Raum und Kausalität spielen. Ihr archaischer Charakter beinhaltet Allgemeingültigkeit.

Es werden allgemeine Konflikte und Situationen geschildert, wobei die Figuren typisierte Wesen, wie König, Prinzessin oder Wanderer repräsentieren. Sie sind nicht individuell gestaltet, sondern auf den Helden und die Heldin ausgerichtet. Bei Stefan und Gernot Demel heißt es: „Nach tiefenpsychologischen Interpretationsversuchen von Carl Gustav Jung entspringen Märchen und Träume derselben spirituellen Quelle: ‚In Mythen und Märchen wie im Traum sagt die Seele über sich selbst aus‘. Träger der Traumerscheinungen bzw. der Märchenhandlungen ist nach Jung der ‚Archetypus‘. Er stelle eine ‚angeborene Urform‘ dar als eine dem Menschen eigene Bereitschaft, ganz bestimmte Symbolbilder in diese Matrize einzugießen. Sie ruht im unbewußten Seelengrund und ist Basis aller Gemeinsamkeiten im Geistesleben der Menschen verschiedener Zeiten, Religionen und Kulturen. Die Erzählungen mit ihren bildhaften Darstellungen dienen nicht nur der zweckfreien Unterhaltung, sondern vor allem ‚als Ausdruck und Hilfe menschlicher Entwicklung, der Wandlungsvorgänge auf den einzelnen Stufen menschlicher Prüfung‘, nämlich der ‚Selbstwerdung‘, der Herausbildung der sich interpretierenden Persönlichkeit und somit dem Vorgang der ‚Individuation‘.“

Alle Inhalte, die in Form von Bildern aus den Archetypen emporsteigen, sind in Frauen und Männern gleichermaßen enthalten. So auch all die Inhalte, die zum Weiblichen oder zum Männlichen geordnet werden. Im Bereich der Archetypen ist die Psyche androgyn.

„Die Frau erlebt die männlichen Züge ihrer Psyche als Bilder, die zum Teil aus ihrem eigenen Archetyp aufgestiegen sind, also aus ihrem innerseelischen Erleben, das dann auf männliche Figuren projiziert wird, oder aber die ihr aus dem Archetyp eines anderen Menschen (eines Mannes) als durch diesen Menschen realisierten Züge entgegnetreten: Diese Vorstellung von den sogenannt

männlichen Zügen in der Frau wird Animus genannt. Die Bilder in der Seele des Mannes von den sogenannten weiblichen Zügen heißen Anima.“ (Elisabeth Müller)

Turandots „Animus“-Projektion ist durch die Identifizierung mit dem Schrei ihrer vergewaltigten Ahnin auf das stärkste beschädigt und völlig negativ besetzt. Deshalb verweigert sie sich als Frau; es existiert keine Balance zwischen ihren weiblichen und männlichen Anteilen. Sie verhängt das blutige Gesetz des Kopfabschlagens, was auch als symbolischer Ersatz für die Kastration bekannt ist, und weigert sich, auf das Tabu ihrer Virginität verweisend, für einen Mann zu bluten. Ihr Zorn, ihr atavistischer Männerhaß, der von einer „frühen Eiszeit“ herrührt, läßt sie die eisige Jetzt-Zeit der Märchenhandlung errichten.

Der heimatlose, wandernde Calaf hingegen, der ständig von „Sieg“ und „Unterwerfung“ spricht, muß seine „Anima“, seine weiblichen Anteile zu integrieren suchen.

„Turandot“ ist auch die Geschichte einer Neudefinition von Geschlechterverhältnissen. An der Vätergeneration wird uns die Notwendigkeit eines gesellschaftlichen Umbruchs evident.

Da haben wir Altoum, den Vater Turandots und Kaiser von China. Er ist uralt, hieratisch und gleicht einem Gott, der „zwischen den Wolken erscheint“, heißt es in der Partitur; und der, nach Puccinis Intention, mit der müden Stimme eines verfallenen Greises agieren soll. Timur, der entthronte König der Tataren und Vater Calafs, ist ebenfalls ein Repräsentant der Vergangenheit, ein Heimatloser, ein geschlagener Mensch ohne Zukunft, nahezu blind, der als einzigen Lebenszweck das Überleben versucht. Es begegnen uns also in diesem Märchen zwei gekrönte Häupter, beide alt und gebrechlich, die Vergangenheit und eine erneuerungsbedürftige Lebensauffassung verkörpern.

Und dann gibt es noch Liù, die hingebungsvolle Sklavin, die dem nicht-mehrsehen-könnenden Timur so aufopferungsvoll zur Seite steht, und die Calaf, ob eines flüchtigen Lächelns, das er ihr einstmals in seinem Palast geschenkt hat, heimlich liebt. Sie wird für ihn sterben.

Turandot ist der Schrei, der einerseits die Mißstände im Geschlechterverhältnis anprangert, andererseits jedoch neue Mißstände schafft.

Liù ist das reine Opfer, eben eine „echte“ Puccini-Heldin, der dringend revisionsbedürftige schicksalsergebene Frauentyp, der das künstlerische Schaffen Puccinis bis hierher ständig begleitet hatte.

Mosco Carner schreibt: „Schließlich ist Liù die einzige Figur, die den Zuschauer wirklich anrührt... Wir erinnern uns, daß Puccini an einem gewissen Punkt der Entstehung des Librettos das Problem erkannte und eine Verbindung

zwischen dem Tod der Liù und dem folgenden Gesinnungswandel der Prinzessin herstellen wollte: ‚...Dieser Tod kann für das Auftauen der Prinzessin bedeutungsvoll sein‘, schrieb er an Adami. Daß solch ein Zusammenhang in der endgültigen Fassung fehlt, ist eine ernste psychologische Schwäche und bleibt eines der großen Rätsel in Puccinis dramaturgischem Denken.“

Legt man jedoch weiterhin Nachdruck auf den zu Beginn postulierten gleichsam emblematischen Charakter der Figuren im Märchen „Turandot“, so kann das Blutopfer der Liù durchaus Einfluß auf das weitere Geschehen haben, auch wenn Turandot nach dem durch äußere Gewaltanwendung erfolgten Selbstmord der Liù, zunächst mit hieratischer Starrheit reagiert.

Zu diesem Zweck sei noch einmal auf einen Satz der im Programmheft zitierten Cathérine Clément verwiesen: „... Denn um den unendlichen Faden der tödlichen Wiederholung von Turandots Traum zu durchtrennen, braucht es Frauenblut. Es muß vor den Augen der Prinzessin fließen, um ein Exempel zu statuieren.“

Turandot hatte, bis zur Gewaltanwendung gegen Liù, um aus ihr den Namen des unbekanntenen Prinzen herauszupressen, niemals einer Geschlechtsgenossin, als deren Rächerin sie sich ja sieht, etwas angetan. Nun droht sie einer Frau mit Folter, die versucht, den Schrecken mutig zu widerstehen. Auf die Frage Turandots: „Wer legte so viel Kraft in dein Herz?“, antwortet Liù: „Prinzessin, die Liebe!“.

Schließlich erdolcht sich die „kleine Sklavin“ dennoch, da sie spürt, daß die Foltermethoden ihre feste Absicht, das Geheimnis des Namens nicht preiszugeben, brechen würden.

Turandot hatte bisher ihre bewußte seelische Energie ausschließlich auf die Erfahrungswirklichkeit der Frau konzentriert, für die allerdings ihre vergewaltigte Ahnin als Prototyp diente, und alles verdrängt, was mit der Welt des Mannes zusammenhängt, auch ihren Animus, den gegengeschlechtlichen Anteil der eigenen Psyche.

Durch Liù wird Turandot mit einem anderen Weiblichkeitstypus konfrontiert. Für die Prinzessin galten bisher Gefühle als ein Zustand von Unfreiheit, von Abhängigkeit, der in der traumgleichen Symbolik des Märchens als ein Sklavendasein gezeichnet ist. Doch Liù stirbt nicht nur für Calaf, sie stirbt auch für Turandot und mit ihr können die zwei gleich großen Schrecken, die Turandot besetzt halten, sterben, nämlich: „zu siegen“ oder „besiegt zu werden“, damit in der weiteren, bewußten Auseinandersetzung mit Calaf, die Vereinigung des Gegensätzlichen zu seelischer Ganzheit stattfinden kann.

Integration heißt auch das Stichwort für Calaf. Er muß die „Geschichte des

Schreis“ quasi zu seiner eigenen machen, um die Verschmelzung mit der rätselhaftgebenden Weiblichkeit zu erreichen. Er muß den Schmerz Turandots und auch Liüs annehmen, denn erst dann, wenn der Mensch sich mit diesem anderen Ich auseinandersetzt und es bewußt akzeptiert hat, kann er zur vollgültigen, zur geschlossenen Persönlichkeit heranreifen.

Märchen sind als „Spiegel des Unsichtbaren“ zu verstehen, als Sichtbarmachung unsichtbarer Vorgänge, das heißt als Projektionen seelischer Reifungsprozesse. Und Märchen sind immer voller Grausamkeiten, aber optimistisch in ihrem Vertrauen auf ein gutes Ende. Die „Hoch-Zeit“, die nach leidvollen Prüfungswegen auf die Protagonisten wartet, meint jedoch in erster Linie eine seelisch-geistige Entfaltung. Und in diesem Sinn erliegt die Wiesbadener Aufführung auch nicht der Versuchung, diesen Vorgang mit der institutionalisierten Hochzeit gleichzusetzen, sprich Turandot und Calaf als Brautpaar zu entlassen.

M.P.



Das Leben ist eine Bühne. Mal meistern Sie schwierige Situationen mit *Leichtigkeit*.

Dann wiederum wird Einfaches unlösbar:

Genießen Sie deswegen die angenehmen Seltenis- und *verlassen* sich auf Jemanden, der Ihnen in jeder Lebenslage den Rücken stärkt.

Gut, daß es einen zuverlässigen Partner gibt, der Ihnen den Rücken freihält.

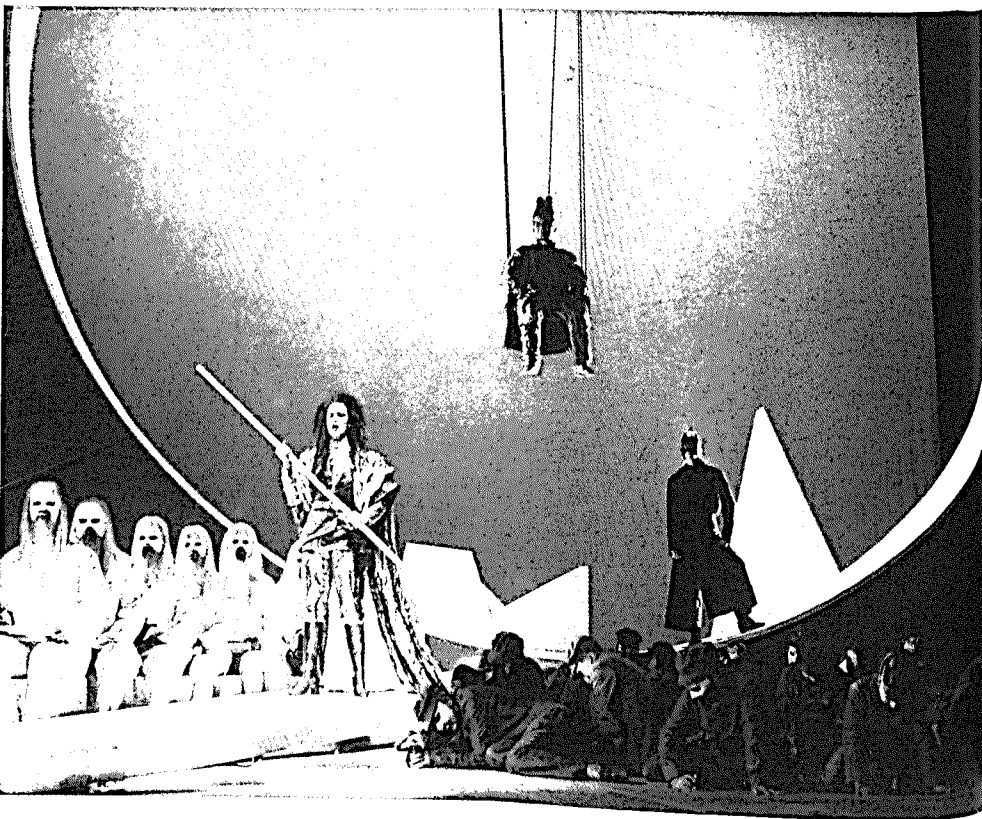
Und was wird raus aus Ihren Träumen?

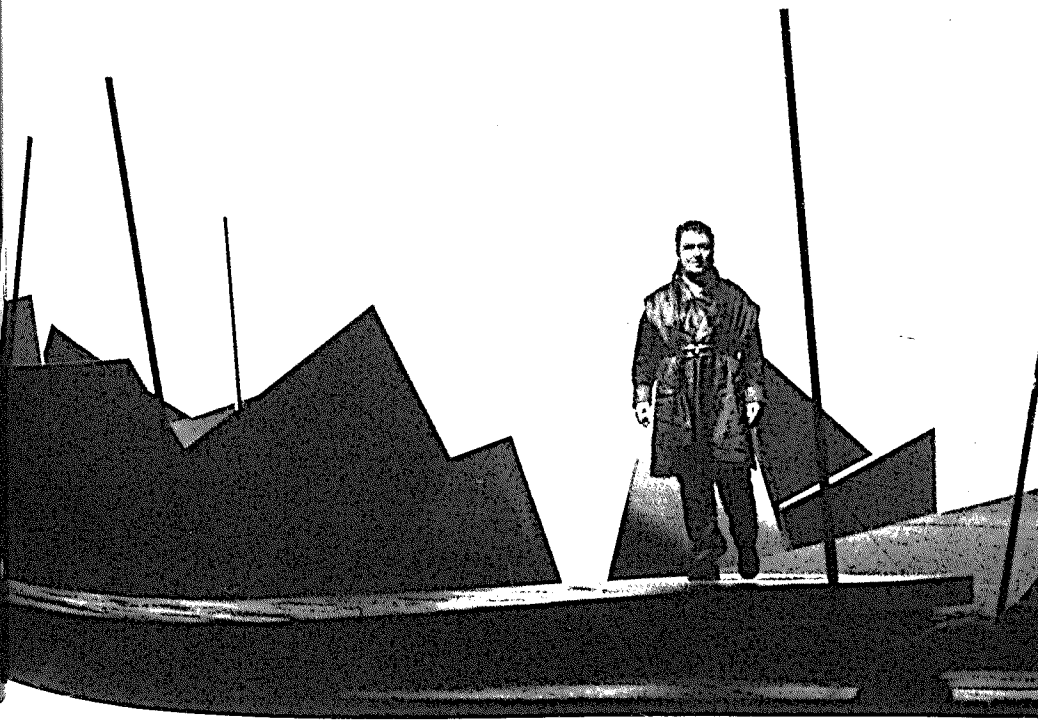


Im Finanzverbund
der Volksbanken
Raiffeisenbanken

R+V VERSICHERUNG

Wir öffnen Horizonte





















Cathérine Clément

FURIEN, GÖTTER ODER DER ABNEHMENDE MOND

Das Kannibalenhaupt und die Regel der Frauen

Nacht. Chinesisch, fern, bläulich. Es ist die Nacht, in der die Verurteilten hingerichtet werden; der mythische Henker hebt das glänzende Fallbeil, die Dunkelheit ist von Fackeln und Lichtschein erfüllt. Die Menge, je nachdem von Freude oder Entsetzen angezogen, betrachtet hingerissen das grausame Schauspiel und entfernt sich sogleich. Es ist dunkle Nacht, in der gleichzeitig mit der Stille die Göttin Luna erscheint.

Die Kaschinawa-Indianer vom langen Amazonas, voll von bemalten Menschen und nackten Flüssen, erzählen vom Ursprung des Mondes Luna. „Früher gab es weder Mond noch Sterne, noch Regenbogen, und die Nacht war von völliger Dunkelheit“. Diese Situation hat sich wegen eines jungen Mädchens geändert, das nicht heiraten wollte. Sie hieß „Luna“. Außer sich über ihre Weigerung, jagte sie die Mutter davon. Das Fräulein irrte lange Zeit weinend umher, und als sie heimkehren wollte, weigerte sich die Alte zu öffnen: „Du kannst ja draußen schlafen,“ schrie sie. „Das wird Dich lehren, was es heißt, wenn man nicht heiraten will!“ Verzweifelt rannte das junge Mädchen in alle Richtungen, klopfte an die Tür und schluchzte. Die Mutter war über dieses Theater so zornig, daß sie, mit einem Buschmesser bewaffnet, die Tür öffnete und ihrer Tochter den Kopf abschnitt, der zu Boden rollte. Dann warf sie den Körper in den Fluß.

In der Nacht rollte der Kopf um die Hütte und stöhnte. Nachdem er sich über seine Zukunft befragt hatte, beschloß er, Mond zu werden. „So wird man mich nur von Ferne sehen“, dachte sie. Sie versprach ihrer Mutter, keinen Groll gegen sie zu hegen, wenn sie ihr ihre Garnknäuel geben würde, mit deren Hilfe sie, da sie ein Ende zwischen den Zähnen hielt, sich vom Aasgeier bis zum Himmel bringen ließ. Die Augen der geköpften Frau wurden zu Sternen und ihr Blut zum Regenbogen. Seither bluten alle Frauen einmal im Monat, dann gerinnt das Blut und schwarze Kinder werden geboren. Aber wenn Sperma gerinnt, kommen die Kinder weiß zur Welt.“¹ ...

Wenn die Oper beginnt ist es düster. Die Nacht ist unruhig und flüsternd, erfüllt

¹ Claude Levi Strauss, *Mythologiques*, II, Du miel au cendres.

von Schreien, Menschen, Schauern. Seitdem Turandot und mit ihr dieses mörderische Gesetz regiert, schläft das mythische Peking nicht mehr: die Hinrichtungen, Dramen, Verfolgungen, spielen sich fern des Tages ab. Wenn die Oper beginnt ist die Bühne voller Menschen; alle Personen sind bereits da, man spricht nur von *ihr*. Man sieht sie nicht. Aber ihre mächtige Gegenwart lastet schwer auf dem nächtlichen Peking. Man wird einen langen Augenblick volkstümlichen Ungestüms warten müssen, man wird das düstere Geleit abwarten müssen, das den jungen Prinz von Persien zur Richtstätte führt, bevor stumm die Prinzessin Turandot erscheint. Herrlich und schrecklich ist diese Frauengestalt ohne Gesang. Aber auch wenn sie schweigt, so bleibt sie doch nicht völlig unbeweglich. Eine einzige präzise Geste: das „Nein“ einer Hand, die niederfährt und dem Prinzen die Gnade verweigert, ihm, der für sie sterben wird, ihren Namen, Turandot rufend ... Turandots erste Äußerung ist Totenstille, die Stille der Regungen ohne Leben, das abgeschnürte Wort, das im Keim der Zärtlichkeit Schreie, Gefühlsregungen und Ängste erstickt. In einem florentinischen Kloster bedeutet ein von Fra Angelico gemalter Mönch, der den Zeigefinger an die Lippen legt, das Schweigegebot für jene, die für die Welt auf immer gestorben sind. So lebt Turandot, zurückgezogen, unnahbar, abwesend. Und so verführt und zieht sie diejenigen an, die an ihr den Duft einer tödlichen Bedrohung und die erhabene und gefährliche Schönheit lieben, diejenigen, die sich in das Orda stürzen, wie man sich in ein tosendes Meer stürzt.

Sieh Dir nochmal ein Plakat an, es ist wieder von Ricordi, von 1926; das von Butterfly mit Schal und türkisfarbenem Hintergrund ist von 1904. Der Geschmack hat sich geändert. Auf die fließende Eleganz der Schals à la Isadora Duncan, auf die verstreuten Blumen folgt die stilisierte Zeichnung des „modern style“. Sieh Dir dieses riesige Gesicht an, das uns mit seinen auseinandergezogenen, schwarz umrahmten, knabenhaft geschminkten Augen anschaut. Eine exotisch geformte Frisur gibt ihr ein königliches Aussehen. Zwei Drachen überragen sie, aus deren zähnefletschenden Mäulern goldene Perlenquellen. Der geschlossene Mund sagt nichts; ihr Gesicht ist undurchdringlich. Und genau über der Stirn ist ein umgedrehtes rotes Herz, wie ein mystisches Zeichen, das der Maler des Plakats sicher nicht wagte, an die richtige Stelle zu setzen, aus Angst, es könnte mit dem Herz der Jungfrau von den Sieben Schmerzen verwechselt werden. Das Symbol ist indes da; und Turandots Stirn ist das umgekehrte blutende Herz, das mit all seinem Glanz auf dem rätselhaften Blick lastet.

In diesem erträumten Universum, in das Gozzi als erster die Handlung von *Turandot* versetzte, kreuzen sich westliche Phantasmen von Lunas Tod, der ge-

fährlichen Jungfrau, und italienische, die im Kielwasser der kleinen lächerlichen Welt der *commedia dell'arte* mitschwimmen. Hampelmänner und Seiltänzer sind die Begleiter der Prinzessin, und die orientalische Atmosphäre, in der sich Rudimente des griechischen Heidentums und seiner anfänglichen Mysterien verbergen, ist in Puccinis Oper spürbar. ...

An jenem Abend, als die Prinzessin stumm auf dem Balkon erscheint, scheint der Mond nicht am Himmel; wie im Mythos der Kaschinawa, ist die Finsternis beinahe vollkommen. Und die Menge, die wegen des fehlenden Monds beunruhigt ist, fleht Luna, das abwesende Gestirn an. „Oh verstümmeltes Haupt“, singen sie, „ausgeblutet und unheilvoll, erschöpfte Geliebte der Toten, zeige Dich ... Verstümmeltes Haupt, Kannibalenhaupt, Verschlingende mit Menschengesicht“, singen sie weiter. Am Ende der Anrufung erscheinen zur selben Zeit und gemeinsam die Prinzessin und Luna, gleichermaßen schweigsam, gleichermaßen kalt und glänzend. Die chinesische Menge, das riesige und einige Volk spricht die Wahrheit über die wegen all der Toten erschöpfte Geliebte.

Verstümmelte Häupter ohne Körper. Wenn Du gestattest, kehren wir zum Kaschinawa-Mythos zurück. Ein junges Mädchen weigert sich zu heiraten, und die Finsternis ist total. Der Mond muß erschaffen werden: es wird der Kopf des jungen Mädchens sein. Ein abgetrennter Kopf im Mythos der Kaschinawa; ein abgetrennter Kopf, nach so vielen anderen, in *Turandot*. Im Mythos der Kaschinawa wird der zum Mond verwandelte Kopf das Licht am Himmel bestimmen; es wird einen Tag geben, es wird eine Nacht geben, ein Tageslicht, ein nächtliches und weibliches Licht. Aber gleichzeitig werden die Frauen von dieser anfänglichen Revolte betroffen bleiben. Da das junge Mädchen nicht heiraten wollte, werden die Frauen als mythische Folge jeden Monat bluten müssen, werden das Zeichen der Fruchtbarkeit und der notwendigen Vereinigung tragen. Das wird sie Mores lehren. Man muß sie kurz halten, diese Frauen, die so nahe am Chaos sind und unfähig, sich dem langsamen und regelmäßigen Rhythmus, den sich die Männer wünschen, zu beugen. ...

Turandot kehrt die Ordnung um, weigert sich, für einen Mann zu bluten, verweigert die Fruchtbarkeit, bleibt Jungfrau. Daher der Mond und seine gefährliche Gefolgschaft. Was die besorgte und murmelnde Menge in der Nacht von Peking sagt, impliziert den wilden und verliebten Kampf zwischen Männern und Frauen.

Den Kampf bis zum Tode. ...

Endlich hat man sie gehört, nach einem langen Marsch von jungen Mädchen und Mandarins. Es ist an der Prinzessin, den Befehl zu geben; ein Vater aus

Chiffon, mit einer federleichten Baumwollstimme, gehorcht. Endlich ertönt Turandots Stimme. Hoch, in den höchsten Gipfeln übermenschlicher, kaiserlicher Stimmen, singt sie von ihrem eigenen Mythos, von ihrem ursprünglichen Wahn. Ein Schrei, der nicht der ihre ist. „In diesem königlichen Palast ertönt seit tausend und tausend Jahren ein verzweifelter Schrei...“ Diesen Schrei stößt Turandot aus, wie um sich zu schützen; dieser Schrei ist ihre eigene Identität. Und doch ist es der Schrei einer anderen Frau; einer vor Urzeiten lebende Ahnin Turandots, die vor tausend und tausend Jahren regierte und die von einem mongolischen Eroberer getötet wurde. Turandot ist eine besessene Frau. „Dieser Schrei hat sich in meine Seele geflüchtet...“ Ach, da ist sie wieder, die Hysterikerin aus unser aller Kindheit, die Frau ohne Seele, die ihm angehören soll, die ihre eigene Seele in der der anderen finden soll, in einer verlorenen Vergangenheit, in der die Widerstandsfähigen, die Wilden, die Meuterer dieses nicht endenden Kriegs überleben...

Mailand, November 1978. Als ich diese Geschichte in der Öffentlichkeit erzähle, erhebt sich ganz entnervt eine junge Frau. Und nennt all das, was sie als „widerwärtig“ bezeichnet. Turandot ist nichts anderes als ein widerliches Weibsbild, sagt sie, und sie hat ganz schön Glück, daß sie einen Typen findet, der sie zu guter letzt noch liebt... Wie diese Geschichten Euch in die Falle locken, wie sie Euch ans Herz gehen, oder woandershin, wie man sich am wunden Punkt treffen läßt, an welchem intimen, unbekanntem Leiden?

Dieser Schrei hat sich in meiner Seele eingenistet. Dann erscheint ein Mann, „ein Mann wie Du“, ruft Turandot Kalaf zu, von dem sie nichts weiß, als daß er ein Mann ist. Aber der Mythos ist unerbittlich. Und der Unbekannte männlichen Geschlechts, der mit der Sphinx zurande kommt, ist vom gleichen Blut wie der mongolische Vorfahr, der die Prinzessin Lou-Ling vergewaltigte. Weil er die Geschichte wiederholen kann, wird er die Rätsel lösen. Weil die Besessenheit durch ihre beiden Vorfahren vom einen zum anderen zirkuliert, vom besiegten, anonymen Tataren zur blutenden Prinzessin, kann er sich ohne Gefahr den Prüfungen unterziehen.

Diese Prüfungen sind wahrlich durchsichtig. Diese Hoffnung, die jeden Tag stirbt und jede Nacht neu geboren wird. Dieses Blut, „lebendiges Licht der untergehenden Sonne“, das Blut, welches fließt: das der Männer in der Pein des Krieges, das der Frauen. Und Turandot selbst, das entflammte Eis. Nacht und Tag; kalt und heiß. Paare sind der Schlüssel zu den Rätseln. Die eine Hälfte des Paares, die sich verweigert, stellt ein leichtes Rätsel, das die andere Hälfte ohne Anstrengung lösen wird. Mit soviel Leichtigkeit, so großer Meisterschaft, daß er ohne Risiko selbst ein Rätsel aufgeben kann; wie ist sein Name?

Und hier verbreitet sich im Raum der nebligen Erinnerungen der Mythos von Oedipus. Aber es ist, als ob alle Elemente von ihm zerstreut wären, ein jedes auf eine andere Figur verteilt, so daß „Oedipus“ zwar da ist, aber in Stücken. Eine weibliche Sphinx: Turandot. Ein Vater, der dank seiner Blindheit sowohl von Laios das Alter, als von Teiresias die Weisheit geerbt hätte. Ein Unbekannter ohne Familie, der eine Königin erobert. Ein Fluch über einer Stadt: das blutige Gesetz Turandots. Oedipus ist Frau, Oedipus ist Mann, und unsere Mythen geraten durcheinander, wie das Spiegelbild im Wasser, das durch einen Steinwurf verwackelt.

Denn um den unendlichen Faden der tödlichen Wiederholung von Turandots Traum zu durchtrennen, braucht es Frauenblut. Es muß vor den Augen der Prinzessin fließen, um ein Exempel zu statuieren. Und diese andere Jokaste ist eine einfache Sklavin, die kleine Liù, das perfekte Opfer. Liù, Erbin der geopfert Frauen, die durch Puccini so sehr die Herzen erfreuten, ersticht sich. Hier endete Puccini, mit dem Trauergeleit, das den Tod einer Frau zum Schutze eines Mannes vor jener besingt, die ihre Weiblichkeit verleugnet.

Es ist die letzte Szene, die er schreiben konnte, bevor er den Zug bestieg, der ihn zu einer Kehlkopfoperation bringen sollte, von der er nicht zurückkehrte. Aber als der Zug anfährt, schiebt er das Fenster herunter, und mit einer Stimme, die ich mir tonlos vorstelle, denn er hatte Kehlkopfkrebs, flüsterte er Toscanini zu, der ihn begleitet hatte: „Sorgen Sie gut für meine liebe Prinzessin, für meine schöne Turandot...“ Am Abend der Uraufführung am 25. April 1926 an der Mailänder Scala, legte Toscanini den Taktstock nach dem Tod Liùs nieder, und der Vorhang fiel. Dies war zweifellos die einzig wahre Aufführung von *Turandot*.

[Tags darauf dirigierte Toscanini die Oper in der von Franco Alfano vervollständigten Fassung. Anmerk. d. Red.]



Cinque Due

trattoria

52 • Cinque Due • trattoria

Wilhelmstraße 52 • 65183 Wiesbaden

gegenüber dem Staatstheater

Telefon 06 11 / 30 52 72

Öffnungszeiten / Küche

Montag-Donnerstag 11 Uhr-1 Uhr

Freitag-Samstag 11 Uhr-2 Uhr

Sonntag 12 Uhr-23 Uhr

Elias Canetti

DIE HETZMASSE

Die Hetzmasse bildet sich im Hinblick auf ein rasch erreichbares Ziel. Es ist ihr bekannt und genau bezeichnet, es ist auch nah. Sie ist aufs Töten aus, und sie weiß, wen sie töten will: Mit der Entschlossenheit ohnegleichen geht sie auf dieses Ziel los; es ist unmöglich, sie darum zu betrügen. Es genügt, dieses bekanntzugeben, es genügt zu verbreiten, wer umkommen soll, damit eine Masse sich bildet. Die Konzentration aufs Töten ist eine besondere Art und an Intensität durch keine andere zu übertreffen. Jeder will daran teilhaben, jeder schlägt zu. Um seinen Schlag führen zu können, drängt sich jeder in die nächste Nähe des Opfers: Wenn er nicht treffen kann, will er sehen, wie es von den anderen getroffen wird. Alle Arme kommen wie aus ein und demselben Geschöpf. Doch die Arme, die treffen, haben mehr Wert und Gewicht. Das Ziel ist alles. Das Opfer ist das Ziel, doch es ist auch der Punkt der größten Dichte: es vereinigt die Handlungen aller in sich. Ziel und Dichte fallen zusammen.

Ein wichtiger Grund für das rapide Anwachsen der Hetzmasse ist die Gefahrllosigkeit des Unternehmens. Es ist gefahrlos, denn die Überlegenheit auf seiten der Masse ist enorm. Das Opfer kann ihnen nichts anhaben. Es flieht oder ist gefesselt. Es kann nicht zuschlagen, in seiner Wehrlosigkeit ist es nur noch Opfer. Es ist aber auch für seinen Untergang freigegeben worden. Es ist zu seinem Schicksal bestimmt, für seinen Tod hat niemand eine Sanktion zu befürchten. Der freigegebene Mord springt für alle Morde ein, die man sich versagen muß, für deren Ausführung man schwere Strafen zu befürchten hätte. Ein gefahrloser, erlaubter, empfohlener und mit vielen anderen geteilter Mord ist für den weitaus größten Teil der Menschen unwiderstehlich. Man muß dazu sagen, daß die Todesdrohung, unter der alle Menschen selber stehen und die in mancherlei Verkleidungen immer wirksam ist, auch wenn sie nicht kontinuierlich ins Auge gefaßt wird, eine Ablenkung des Todes auf andere zum Bedürfnis macht. Die Bildung von Hetzmassen kommt diesem Bedürfnis entgegen. ... Durch die Hinrichtung, aber erst nach ihr, fühlt sie sich mehr als je vom Tode bedroht. Sie zerfällt und zerstreut sich in einer Art von Flucht. Je gehobener das Opfer war, um so größer ist ihre Angst. Sie kann sich nur beisammenhalten, wenn eine Serie gleicher Ereignisse rasch aufeinanderfolgt.

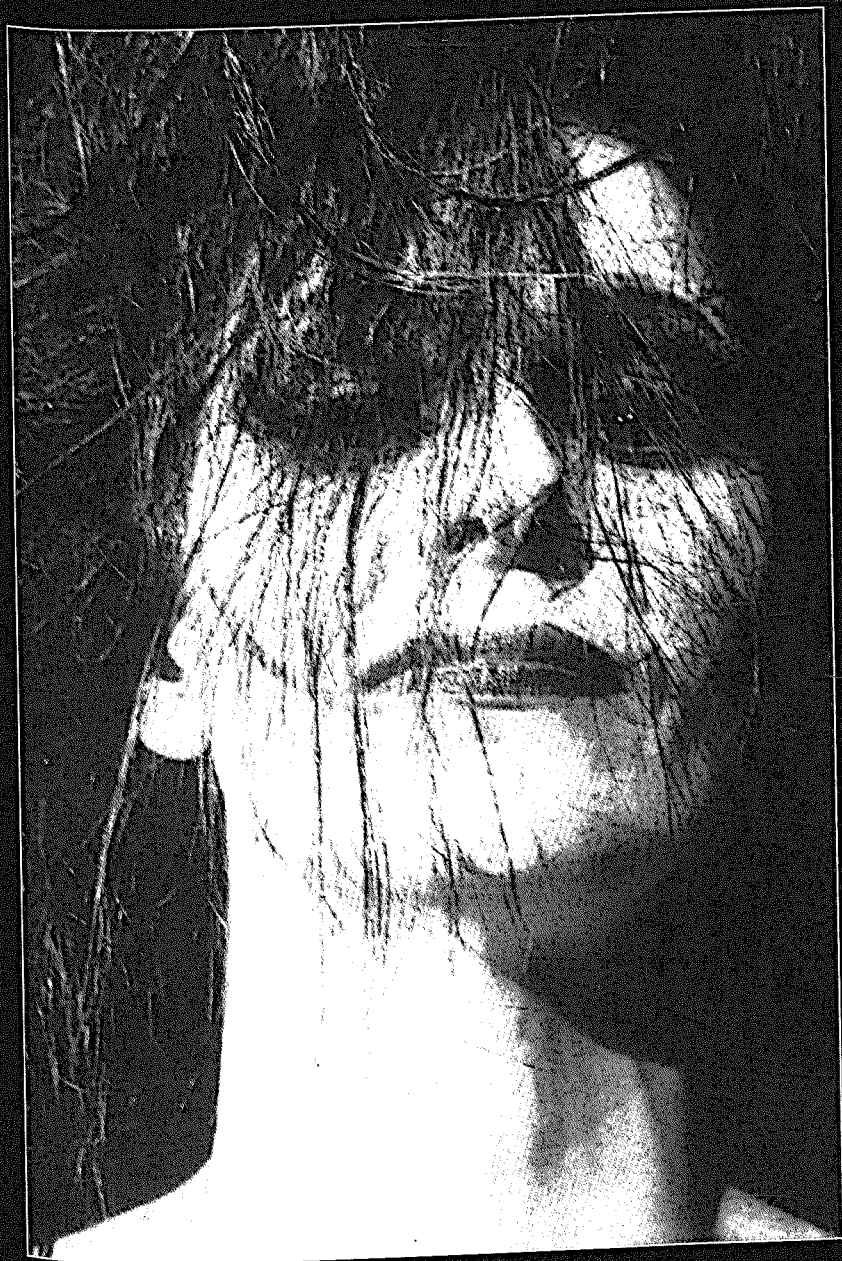
Carola Hilmes

ANNÄHERUNG AN DAS „RÄTSEL-WEIB“

„Wenn du mich liebst, bist du erledigt“, sagt Godards Carmen und gibt damit eine kurze, aber präzise Charakteristik der Femme fatale. Dieses suggestiv stark aufgeladene Bild des Weiblichen, das auch den Namen „dämonische Verführerin“ trägt oder „la belle dame sans merci“ heißt, hat seit einiger Zeit wieder Konjunktur. Immer häufiger blickt uns eine herzlose Schöne aus den Werbeseiten der Illustrierten an. Das ehemals sibyllinische Lächeln ist einem kühlen, ja verachtenden Blick gewichen. Das Unnahbare und Undurchschaubare machen diese Frauen jedoch nur um so anziehender. Geworben wird mit dem Bild der ewigen Verführerin, die Exklusivität verspricht und Überraschungen, böse Überraschungen und leidenschaftliche Erfahrungen, die nicht ganz ungefährlich sind.

Bereits der durchschlagende Erfolg von Sauras Carmenfilm 1983 war ein Indiz für die Sehnsucht nach „neuer“ Intensität, nach heftigen Gefühlen, die sich nicht regulieren lassen durch lange „Beziehungsdiskussionen“. Carmens Liebe duldet keinen Aufschub, verweigert sich dem Kalkül, jeder Ökonomie der Gefühle. Wenn Carmen liebt, liebt sie bedingungslos, bedenkenlos, verschwenderisch. Das macht sie so faszinierend wie bedrohlich. Auch „Die flambierte Frau“, das wenig realistische Porträt einer Edelprostituierten, die als Eva/Carmen eine Doppelexistenz führt, unterstreicht den Trend zur Femme fatale im Kino. Dieser Film machte die Domina in weiten Kreisen diskussionsfähig. Die Schattenseiten der Sexualität wurden ans Licht gezerrt. Erneut begann das Rätselraten um die geheimnisvolle, nicht in Besitz zu nehmende Frau, die durch ihre „Aura“ fesselt und durch ihre Abgründigkeit erschreckt. Ob Carmen ihre Würde und Freiheit verteidigt und die Eigenständigkeit der flambierten Frau eine mögliche Form der Emanzipation darstellt, bleibt allerdings zweifelhaft.

Robert van Ackerens neuester Film trägt wieder einen vielversprechenden Titel, „Die Venusfalle“. Erzählt wird nicht mehr eine Geschichte von der Last der Lust, sondern von den Omnipotenzphantasien eines Mannes – eines Zwangsromantikers, der, in ständiger Angst, die Frau seines Lebens zu verpassen, den Rekord im Seitenspringen hält, bis endlich die Falle der Liebe zuschnappt und er sich in eine verhängnisvolle Affaire verwickelt. Eine ganz alltägliche Geschichte, ein postmoderner Dreigroschenroman, eine Zitatmontage aus Banalitäten.



Ebenfalls vom Titel her programmatisch ist der Film „Ein mörderischer Engel“ mit Charlotte Rampling, die seit ihrer spektakulären Rolle in Liliana Cavani's „Nachtportier“ 1973 als *die* Femme fatale des Kinos der letzten Jahre gilt. Sie spielt Frauen in extremen Situationen, Frauen, die undurchschaubar und nicht verfügbar sind, Frauen, die bei Männern bizarre Lüste wecken, wie Mareike Boom schreibt. Sie lockt mit einem vielsagenden, von schweren Lidern überschatteten Blick und ihrem schönen Körper. Ein geheimnisvolles Flair umgibt sie. Ihr Image wird aufgeladen mit den dunklen Frauenfiguren aus der Mythologie. In einem Porträt in „Vanity Fair“ heißt es: „Charlotte Rampling is everyone's favorite sphinx, nemesis, siren, and general bad girl.“ ...

Erstaunlich ist die Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit dieses quasi mythischen Frauenbildes. Die Femme fatale, Grenzgängerin und Grenzüberschreiterin, erscheint heute wieder als die „wahre“ Frau: Unangepaßt und eigenwillig, streng durchgestylt und cool kalkuliert sie eiskalt den eigenen Vorteil und erobert männliches Terrain. Die moderne Hexe präsentiert sich als obsessive Karrierefrau. Getrieben von einem Willen zur Macht ist sie bereit, über Leichen zu gehen. Ihre Attraktivität ist dabei lediglich Fassade, der Wunsch nach Leidenschaft und Erotik eine männliche Projektion. Das Gefährliche schiebt sich in den Vordergrund, die Angst vor der Konkurrentin und den Unwägbarkeiten ihrer Macht. In ihrer aktuellen Erscheinungsform ist die Femme fatale nicht mehr so sehr dämonische *Verführerin* als diabolisches Weib schlechthin. ...

Ist auch die Zeit der großen ästhetischen Lebensentwürfe vorbei, so funktioniert die quasi mythische Überhöhung der Realität bis heute. Nun orientiert man sich am Celluloid Image und an der Hochglanzillustrierten. Die Metamorphosen ins Alltägliche erweisen das suggestive Bild der Femme fatale als das, was es bereits um 1900 war: einen Trivialmythos von irritierender Doppelbödigkeit. Was heute als später Abklatsch erscheint, der in seiner ideologischen Stoßrichtung leicht zu durchschauen, in seiner Disparatheit aber schwer zu erfassen ist, läßt sich, nicht zuletzt aufgrund zeitlicher Distanz, in der nachromantischen Literatur besser begreifen.

Dort heißen sie Judith und Delila, Lulu, Salome und Satanela, die rätselhaften Schönen, um die sich eine abgründige Geschichte rankt. Bis zur Unkenntlichkeit können die erzählten Geschichten die mythologische oder biblische Vorlage verändern. Zuweilen wird lediglich noch der Name zitiert oder ein markantes Motiv aufgegriffen, wie z.B. das des abgeschlagenen Kopfes. Ob die Übeltäterin Judith ist oder Salome, wird so nicht mehr klar, ist aber offensichtlich auch nicht entscheidend. Charakteristisch für eine Femme fatale ist nur die

Übermächtigungsituation. Selbst auf eine kurze triumphale Siegerpose des vermeintlich diabolischen Weibes kann verzichtet werden, wenn nur die Begegnung zwischen Mann und Frau ein verhängnisvolles Ende nimmt und die traditionellen Herrschaftsverhältnisse zwischenzeitlich verkehrt worden sind. ...

Die *Femme fatale* eröffnet gerade keinen Blick auf die Frauen. Die heimlichen Helden der Geschichten sind ihre männlichen Gegenspieler. So kann das Weib nur deshalb übermächtig erscheinen, weil ihr Gegenspieler in einer schwachen und verunsicherten Position ist. Dem Torero hätte Carmen nicht zum Verhängnis werden können. Die *Femme fatale* spiegelt das Prekäre der männlichen Situation. In Zeiten entsprechender Verunsicherung und Orientierungslosigkeit hat dieses Bild Konjunktur. Das trifft zweifellos für das allgemeine Krisenbewußtsein um 1900 zu. Daß es gleichermaßen für unsere Zeit gilt, die sog. Post-moderne, ist wahrscheinlich.

Die Figur der *Femme fatale* enthält eine implizierte Kritik. Kritik nicht nur an der prekären Situation des Mannes, seiner Ichschwäche und verdrängten Triebverfallenheit, sondern auch Kritik an der traditionell untergeordneten Situation der Frau, ihrer Beschränkung auf eine passive und asexuelle Rolle in der bürgerlichen Gesellschaft. Daß die patriarchalischen Rollenzuweisungen mit der *Femme fatale* durchbrochen werden, macht diese Figur auch für die Frauen attraktiv. Die *Femme fatale* kann interpretiert werden als ein Bild der Rebellion gegen die klassischen Imaginationen des Weiblichen, die positiv besetzten Bilder von der Jungfrau und Mutter sowie das negativ belastete der Hure. Es markiert eine Befreiung aus einem marginalen, bloß gefühlsseligen Dasein, dem kein öffentlich relevanter Handlungsspielraum zukommt. Mit der *Femme fatale* wird den Nachtseiten der Sexualität und des Weiblichen Raum gegeben. Insofern kommt ihr ein gewisses subversives Potential zu.

Trotzdem taugt die *Femme fatale* nicht als weibliche Freiheitsphantasie. Die Begrenzung weiblicher Macht auf den Bereich der Erotik ist verhängnisvoll. Sieht man sich die Geschichten der *Femme fatale* in der nachromantischen Literatur an, muß man erkennen, daß der ihr zugestandene Handlungsspielraum nicht nur begrenzt ist, sondern auch ein geliehener. Nur unter der Herrschaft des männlichen Blicks vermag die *Femme fatale* ihre Macht zu entfalten. Der errungene Triumph ist ein wahrer Pyrrhussieg. ...

Heute, wo die Verfügung über das mythische Arsenal grenzenlos geworden ist, sind die Ambivalenzen dieser Imago, das Doppelbödige und Widersprüchliche, weitgehend ausgelöscht. Im Zeitalter des Bildertriumphes und der universellen Zitierbarkeit wird auch die *Femme fatale* zum Verkaufsschlager. Die Verall-

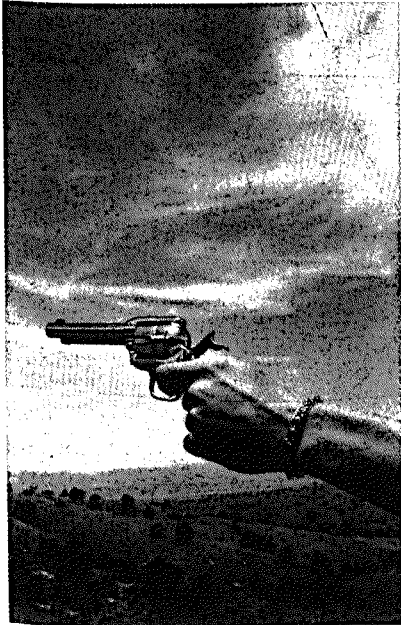
tägliche hat den Mythos soweit entleert, daß er nun schadlos konsumierbar geworden ist. Die subversiven Elemente, die mit dieser Imago um 1900 noch verbunden waren, sind eliminiert, das anarchistische Moment der Sexualität stillgestellt – ein Entkopplungsmanöver im Dienste eines erzwungenen Pragmatismus.

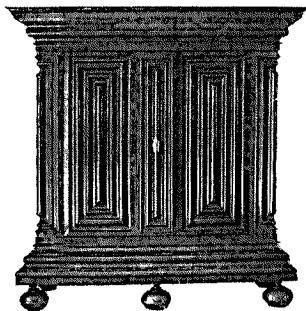
Die aseptischen Videos der Popsängerin Madonna, in denen die ganze Palette der *Femme fatale* vorgeführt wird, sind das beste Beispiel für die völlige Banalisierung dieses Bildes. Die extreme Stilisierung zur dämonischen Verführerin in all ihren Varianten ist hier stets verbunden mit einer Abwehr der bedrohlichen sexuellen Reize. Die Inszenierung ist perfekt, aber harmlos. ...

Heute dominiert der Unterhaltungswert dieser nur noch dämonisch erscheinenden Figur, deren ästhetische Reize von den Medien weidlich ausgeschlachtet werden. Eine solche Vereinnahmung kann funktionieren, weil mythische Bilder ungeheuer belastbar sind. Heute dienen sie vornehmlich als Kostüm. Auch Maria von nebenan kann sich dieses selbstgewählte Kleid überstülpen. Heute Abend tragen wir *Femme fatale*. Selbst Frauen, die sich sonst gegen eine sexistische Vereinnahmung wehren, schlüpfen gern in diese Maske, die zu einer beliebigen Tauschmünze geworden ist. Diese größere Offenheit ist nicht zu beklagen, ermöglicht sie doch ein freies Spiel ohne verhängnisvolle Folgen. Sogar eine Umkehrung der Situation wird nun denkbar: vom Märchenprinzen zum *homme fatal*, der Wunschphantasie vom starken und leidenschaftlichen Mann, dessen Unberechenbarkeit man/frau sich gerne ausliefert – in der Phantasie. ...

Das „wahre“ Erbe der *Femme fatale* tritt die moderne Karrierefrau an – nicht die reale Geschäftsfrau natürlich, sondern das Bild von ihr, wie wir es alle aus dem „Denver Clan“ kennen. Was Alexis zur aktuellsten Form der *Femme fatale* macht, ist die von ihr ausstrahlende Kraft, die sich dem männlichen Willen nicht fügt. Sie sucht die Konfrontation auf dem ureigensten männlichen Terrain, der Geschäftswelt. Daß sie im Kampf um Geld und Macht die Waffen einer Frau einsetzt, macht sie so unberechenbar und überaus gefährlich. Die von ihr bei den Männern evozierten Ängste liegen darin, nicht mehr den eigenen Ansprüchen zu genügen. Das betrifft das selbstgebaute Lebensmodell und ist nicht mehr ins Reich der Mythen zu verweisen. Mächtig die „klassische“ *Femme fatale* und ihr Zitat im Film sowohl den Wunsch nach leidenschaftlichem Liebesverlangen als auch das Ruinöse seiner Verwirklichung deutlich, so steht nun die Unmöglichkeit partnerschaftlichen Umgangs zur Debatte. Das Bild der modernen Karrierefrau suggeriert, daß der Kampf der Geschlechter erst jetzt wirklich begonnen hat.

Wie die „klassische“ Femme fatale ist ihre letzte Verwandlung kein durchsetzungsfähiges und verallgemeinerbares Modell, sondern die Ausnahme – ein angstbesetztes Phantasieprodukt von zweifelhaftem Reiz. Barg die „Aura“ der Femme fatale noch das Versprechen auf Glück, so beschränkt sich die Ausstrahlung der Karrierefrau auf die Erotik der Macht. Nicht der Einsatz aller männlichen Weiblichkeitsphantasien macht sie so bedrohlich, sondern die Macht, über die sie neben ihrer erotischen Attraktivität noch verfügt. Die subversiven Elemente sind kassiert. Es herrscht die nackte Angst. Die Geschichte der Femme fatale ist noch nicht zu Ende.





Frankfurter Schränke

Reproduktionen aus eigener
Fertigung und **hochwertiger
Innenausbau.**

Planung und Fertigung in einer
Hand. Massives Holz prägt
unsere Qualität.



MÖBEL-PLEINES
Frankfurter Str. 62
65779 Kelkheim/Ts.
Tel. (06195) 2354
Fax. (06195) 4220

Große Auswahl zu besichtigen

seit 1898

Teppich Michel



Seltene und alte Teppiche aus
Persien - China - Nepal
Kaukasus - Turkmenistan
Afghanistan

Wilhelmstraße 12
65185 Wiesbaden
Tel.:0611/302844

PELZ MODEN

Robert

Oranienstraße 4
(Nähe Rheinstraße)
65185 Wiesbaden
☎ (0611) 3722 30

Mo - Fr: 10.00 - 13.00 Uhr
und 15.00 - 19.00 Uhr
Sa: 10.00 - 13.00 Uhr



Werkstätte feiner Pelze und Leder

Dieter Schickling

LEBEN AUS EIS: TURANDOT

Gedanken zur „raffiniert-widerborstigen“ Komposition

„Turandot“ ist ein Fragment, wenn auch ganz in der Nähe der Vollständigkeit. Als Puccini (1858-1924) die einigermaßen kontinuierliche Arbeit an seiner letzten Oper im Frühjahr 1924 abbrach, hatte er (am Umfang der Partitur gemessen) fast sieben Achtel des Stücks komponiert, instrumentiert und dem Verlag zur Herstellung des Aufführungsmaterials übergeben. Bis zum Beginn des Schlußduetts ist die uns bekannte „Turandot“ also authentischer Puccini. Es bleibt allerdings zu bedenken, daß er keine Gelegenheit mehr hatte, seine Schreibtischarbeit an der Bühnenwirklichkeit zu messen, und wir wissen, daß er da fast immer zu nachträglichen Korrekturen geneigt war. Wie wir „Turandot“ kennen, ist sie also jedenfalls ein Stück ohne Puccinis Werkstatt-Erfahrungen und folglich auch eine Art Fragment außerhalb des nicht zu Ende komponierten Schluß-Achtels.

Puccinis letzte Oper ist neben seiner ersten, den „Villi“, die einzige, die nicht in einer konkretisierten Zeit spielt, sondern vielmehr ausdrücklich „zur Zeit der Märchen“ – also in jeder und keiner. Aber anders als im eher zufälligen Gespenster-Stück seiner Jugend hat Puccini in „Turandot“ ganz explizit den Mythos gesucht, der sich im ewigen Kampf der Frau mit dem Mann um ihre Beziehung zueinander und überhaupt um die Liebe manifestiert. Es bedarf wohl keiner näheren Erörterung, wieviel das mit Puccinis eigener Existenz zu tun hatte; die ihn überwältigende Faszination des Themas gerade gegen Ende seines physischen und schöpferischen Lebens liegt deutlich zutage. ...

Puccini hat seinem Stück viel von dem selbst schon in den archaischen Märchen-Vorformen vorhandenen Realismus ausgetrieben und sozusagen den „reinen“ Mythos angestrebt, in dem die Personen einen gleichsam emblematischen Zuschnitt besitzen. Er gewinnt dadurch eine atmosphärische Dichte, die der Musik einerseits hilft und andererseits durch sie noch verstärkt wird. Bis hin zum nicht komponierten Schluß ist „Turandot“ eine in Text und Musik für Puccinis Verhältnisse ungewöhnlich konsistente Oper, selbst noch über die Kurzformen des vorangehenden Einakter-„Trittico“ hinaus.

Diese psychologische Verknappung löste allerdings auch die dramaturgischen und logischen Probleme des Schlusses aus, und darin ist zumindest zum Teil Puccinis Schwierigkeit begründet, ein befriedigendes Ende zu finden; warum soll eine (aus von ihr dargelegten guten Gründen) auf ewig männerfeindliche

Frau plötzlich in Liebe zu einem Mann entbrennen? Vielleicht hätte Puccini, wäre er nicht gestorben, die Motivation dieses Schlusses an den vorangehenden selbsterfundnen Tod der auf die übliche menschliche Art liebenden Sklavin Liù angeknüpft – wie er es einmal vorhatte, als er diese Figur einführte. ... Zum mindestens ebenso großen Teil aber ist das Final-Problem eines der Musik. Als Puccini gestorben war, fanden sich 23 Skizzenblätter, die auf 36 Seiten musikalische Notizen für den „Turandot“-Schlußteil enthalten – Blätter, die er nach Brüssel mitgenommen oder zum Teil vielleicht dort noch geschrieben hat. Sie haben später Franco Alfano als Grundlage für die Vervollständigung der Oper gedient und beweisen zweierlei: Puccini hat sich mit der Musik dieses Schlusses unverhältnismäßig lang beschäftigt, und er war bei seinem Tod weit von einer definitiven Gestalt entfernt. Was er besaß, waren Fragmente einzelner Passagen, und aus ihnen mag er manchen Besuchern in den Wochen vor Brüssel ausschmückend vorgespielt haben (woraus einige von ihnen geschlossen haben, die Komposition sei praktisch fertig). Aber noch in der endgültigen Alfano-Fassung stammen nur knapp vierzig Prozent der Musik aus Puccinis Material – ganz zu schweigen von der nicht einmal andeutungsweise vorgegebenen Instrumentation, was beim späten Puccini noch eine ganze Menge ausgemacht hätte.

Alles in allem hat Puccini für den so dringend benötigten Schluß der Oper seit dem Frühjahr 1924 nicht besonders viel zustande gebracht, obwohl es kaum äußere Ablenkungen gab und er normalerweise in solchen Zeiträumen selbst unter schwierigen persönlichen Verhältnissen weit produktiver war. Vielmehr scheint Puccini in den letzten acht Monaten seines Lebens von einer Art Kompositions-Hemmung befallen gewesen zu sein, und die einschlägigen Termine legen nahe, daß das mit dem „Pierrot lunaire“-Erlebnis am 1. April 1924 in Florenz zusammenhängt. Trotz seiner gegenüber Freunden artikulierten Distanz mag das fremde Stück ihm die Problematik seiner eigenen Musik erneut und geradezu schlagartig verdeutlicht haben – zwar nicht als Auslöser, aber als Bestätigung einer kompositorischen Krise, die er seit fast zwei Jahrzehnten spürte angesichts alles dessen, was um ihn herum geschah.

Die ganze „Turandot“-Musik und nicht nur der unvollendete Schluß ist ein Indiz für diese Krise. Keine andere Partitur Puccinis verbindet sich in zahlreichen Details so eng mit der Musik seiner Zeitgenossen. Bitonale stehen neben heterophonen Passagen, in der Tonhöhe nicht fixierte Artikulationen verweisen auf Schönbergs Melodram-Technik, lange Ostinato-Stellen auf den frühen Strawinsky. Doch diese technischen Einzelheiten erhöhen weder den Wert von Puccinis Musik noch schränken sie ihn ein; vielmehr demonstrieren sie vor

alles die enorme Unsicherheit des alten Puccini darüber, wie eine „moderne“ Musik denn überhaupt auszusehen hätte. An dieser Unsicherheit ist die Vollendung der „Turandot“ letzten Endes gescheitert.

Schwere Fortissimo-Akkorde des vollen Orchesters eröffnen die „Turandot“-Musik, setzen sich in trockenen Orgelpunkt-Akzenten der Streicher und Trompeten fort, die sich an dem gehaltenen d-Moll der tiefen Bläser bitonal reiben. Sobald sich der Vorhang geöffnet hat, setzt die Stimme eines Mandarins ein, die das grausige Gesetz verkündet: Turandot wird den heiraten, der die von ihr gestellten drei Rätsel lösen kann, aber ihn köpfen lassen, wenn er das nicht vermag. Das Volk, gleichsam in der Chor-Funktion einer griechischen Tragödie, kommentiert die vertraute Schreckensbotschaft, daß der Prinz von Persien demzufolge beim Aufgang des Monds von der Hand des Henkers sterben müsse, mit zwei unartikulierten, aber genau rhythmisierten Schreien und einem anschließenden blutleuchtenden Ausbruch, aus dem sich fast unmerklich die Solo-Kantilenen Liùs und Calafs herauschälen. Die Sklavin Liù klagt über ihren in dem Tumult gestürzten alten König Timur, und Calaf freut sich, daß er hier seinen Vater wiederfindet. ...

Der Strom des melodischen Dialogs bricht sich in häufigen Wechseln zwischen Zweier- und Dreiertakten, so daß die Stelle einen überaus unruhigen und hektischen Charakter erhält. Selbst als sich das Metrum beruhigt, mischt sich zum gleichzeitigen Auftritt der Henkersknechte ein leiser unregelmäßiger Marschrhythmus der Trommeln melos-störend hinein. Daraus entwickelt sich eine große Chorszene über einem riesigen Orchester-Ostinato mit vollem exotischen Schlagwerk aus Trommeln, Pauken, Becken, Triangel, Glockenspiel, Celesta, Xylophonen und Gongs – ein immer wieder im Tempo abgebremstes und erneut sich beschleunigendes ekstatisches Bekenntnis einer bewußtlosen Masse zu Turandots grausamen Lebens- und Lieblosigkeits-Prinzip.

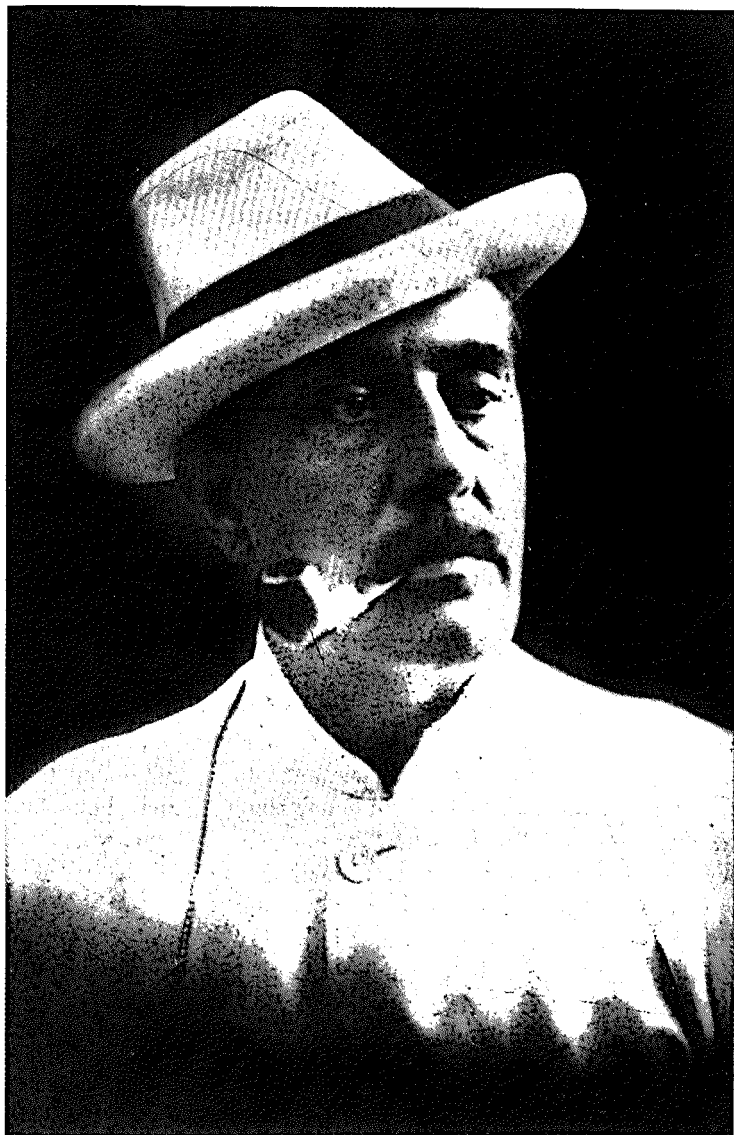
Am Ende dieser dramaturgisch wie musikalisch äußerst eindrucksvollen Eröffnungsszene, die das thematische Material der Oper im Kern exponiert, steht eine unvermittelt plötzliche Rückung nach D-Dur: leise beschwört der Chor den Mond, der nicht aufgehen will – was eine ganz subtile Bosheit ist, weil ja der Aufgang des so scheinbar harmlos besungenen Gestirns zugleich den Zeitpunkt bedeutet, zu dem der an Turandots Rätseln gescheiterte persische Prinz sterben muß. Die aus der Rolle fallenden schnellen Figuren der Holzbläser und abrupte Fortissimo-Akkorde von Xylophon und Trompeten signalisieren auch musikalisch den bedrohlichen Zusammenhang, bevor der Chor tatsächlich nach dem Erscheinen des Henkers verlangt und ein einstimmiger Gesang von Knabenstimmen über Akkorden eines Summchors die Prinzessin Turandot

preist, die Verursacherin all dieser Grausamkeiten. Nie hat Puccini musikdramatisch so raffiniert widerborstig komponiert, eine blutgetränkte Idylle, eine ruhigerhabene Stimmung, die Opfer fordert: der Zusammenhang mit den subtilen Schrecken des frühen 20. Jahrhunderts gleich nach seinem ersten großen Krieg liegt in solcher musikalischer Luft.

In der Fortsetzung wird dieser Eindruck noch verstärkt: als das Volk des gewünschten Opfers ansichtig wird, bittet es plötzlich um Gnade für den Prinzen. Solcher Wankelmut, dem Puccini einen bescheidenen kleinen Trauermarsch unterlegt, ist ihm typisch für die „Masse“, während der Einzelheld Calaf umgekehrt reagiert: er verflucht Turandot als die grausame Urheberin dieser Situation. Doch sogleich kehrt sich auch diese Konstellation wieder um: Turandot erscheint „wie eine Vision“ – stumm, eine wohl einmalige Auftrittsart für die Protagonistin einer Oper -, und Calaf bricht in rücksichtslose Bewunderung aus. Die Verwirrung der Gefühle vor der „Schönheit“, der Macht über Leben und Tod ist hier anhand des uralten Mythos auf engem Raum, mit erkennbarem Bezug zur politischen Umwelt Puccinis und aus seinen ihm selbst wohl eher undeutlichen Empfindungen darüber, dramatisch zusammengezogen. ...

Dann verändert ein harter Schnitt die musikalische Szenerie. Zum ersten Mal treten die drei „Masken“ auf, die von Gozzi/Schiller übernommenen *Commedia-dell'arte*-Figuren, die bei Puccini eine zwiespältige Rolle spielen: einerseits sind sie realistische Charaktere, andererseits bleiben sie als Personen schemenhaft und voller Widersprüche, manchmal sadistisch, manchmal gute Ratgeber, manchmal weise Kommentatoren des grausamen Geschehens. Die Brüche bleiben bis zum Ende spürbar: mal sind die „Masken“ wirkliche Menschen mit ihren Nöten und Bedürfnissen, mal aber auch Figuren eines historisch fernen Marionettentheaters.

Bei ihrem ersten Auftritt hebt die Musik in Fünfertaktgruppen (jeweils $2/4 + 3/4$) zunächst das Improvisierend-Maskenhafte hervor, liefert sogleich aber auch das andere Bild: im Dialog mit den kurzen Einwüfen Calafs wandeln die Masken sich zu weisen Dreivierteltakt-Menschen, die wissen, daß eine nackte Turandot nichts anderes sei als irgendeine Frau. Natürlich kann das den verblendeten Calaf nicht von seinem Vorsatz abbringen, um diese ihn überwältigende Frau zu werben – erst recht nicht, als deren „Knaben“ in einem subtil gebrochenen Chorsatz Turandots Preis singen, wozu die Trommel leise einen widerborstigen Marschrhythmus schlägt, der die hartnäckige Grausamkeit der Herrin musikalisch vergegenwärtigt. Noch einmal wenden die Hof-Masken sich rationalistisch gegen das verführerische Bild, das aber gleich wieder in



Puccini, nach 1920

schillernden Harmonien rekonstituiert wird.

Nach dieser äußerst raffiniert gestalteten Passage fällt Puccini erst einmal in die Notwendigkeiten der italienischen Oper zurück. Er läßt Liù und Calaf je ein sentimentales Arioso singen – beide haben im Hinblick auf das Ende eine dramaturgisch durchaus einleuchtende Funktion, halten jedoch musikalisch nicht den Rang, der den Akt bis dahin bestimmt hat. Erst als am Schluß von Calafs Arioso sich übergangslos die Stimmen von Liù und Timur und den drei Masken hineinmischen, als der wie von irgendwoher kommende Chor dazutritt, als nach schwerem Wechsel von Zweier- und Dreiertakten Calaf schließlich dreimal den Gong schlägt, um gegen alle Einwände seine Bewerbung um Turandot anzumelden, gewinnt die Musik das eindrucksvolle Pathos zurück, das diesem ganzen ersten Akt effektvollen Glanz gibt.

Der zweite Akt beginnt mit einer dramaturgisch sehr ungewöhnlichen Szene, dem langen Terzett der drei Masken vor einem Zwischenvorhang. Das ist eine gegen Puccinis bisherigen Handlungsrealismus sich wendende Situation, die offenbar angeregt ist vom Charakter der Commedia-dell'arte-Vorlage. Die Musik vollzieht die marionettenhafte Starre des szenischen Konzepts nach: sie besitzt, exotistisch angeschärft, den neoklassizistischen Gestus, der seit Strawinskys „Pulcinella“-Ballett von 1920 in Mode war. Im elegischen Mittelteil des Terzetts, wo die drei Hofschranzen die Sehnsucht nach ihren ruhigen Landsitzen artikulieren, konstruiert Puccini ein metrisch gleichsam „irreguläres“ Gebilde aus unregelmäßig wechselnden Zweier- und Dreiertakten – die Musik denunziert die harmlose Idylle des Texts als trügerisch, erst recht als sich in das Terzett Chorstimmen hinter dem Vorgang einmischen und einen erbarmungslos präzisen $\frac{2}{4}$ -Rhythmus formen. Da ist der Strawinsky des „Sacre du printemps“ auf einmal ganz nahe, der Puccini, fast ein Jahrzehnt zuvor, enorm beeindruckt haben muß.

Nach einer Rückkehr zur Marionetten-Musik des Anfangs kündigen plötzlich dissonante Blechbläser-Signale (ab Ziffer 25) die Verwandlung der Szene zum zweiten Bild dieses Akts an. Der Zwischenvorhang hebt sich, und dahinter erscheint der Platz vor dem kaiserlichen Palast. Die Musik, die sich zunächst als Nachahmung eines fernöstlichen Ambiente gibt, bricht plötzlich in die Parodie eines österreichischen Militärmarschs aus („Wir sind vom kuk-Infanterie-Regiment“, sechs Takte nach Ziffer 28) und geht dann in aller Pracht in die chinesische Nationalhymne über, die sehr eindrucksvoll in einem Pianissimo ver-ebbt.

Die nun folgende Ansprache des Kaisers hat Puccini musikalisch überraschend gestaltet. Der alte Mann ist entgegen allen Opern-Klischees ein zerbrechlicher

Tenor, der weitgehend unbegleitet singt, stellenweise grundiert von schweren Baßakkorden des Orchesters. Gegen das klagende kaiserliche Rezitativ hebt sich Calafs dreimaliger melismatischer Ruf ab, mit dem er die Zulassung zur Rätselprüfung verlangt. Die erneut pianissimo gesungene Hymne, angstvoll und gar nicht glänzend, beschließt die gerade in ihrer schlichten Form äußerst wirkungsvolle Passage.

Dann endlich tritt Turandot selbst auf und ergreift zum ersten Mal, nachdem die halbe Oper schon vorüber ist, das Wort. So kühn wie dieser dramaturgische Gag ist der Beginn ihres großen Solos „In questa Reggia“: ein hoch liegendes fast unbegleitetes Rezitativ von schwankender Tonalität berichtet über das Schicksal einer sagenhaften Ahnin, die von einem Mann mit Gewalt genommen wurde; ihren Tod rächt Turandot nun an allen Männern. Das grausige Ereignis und seine heutige Folge wird in der Form eines halluzinatorischen Wiegenlieds vorgetragen – der scharfe musikalische Kontrast weckt die Aufmerksamkeit des Hörers für die doppelten Böden, die diese Geschichte hat, und erhöht auch gleichsam den inhaltlichen Schrecken der Stelle. Puccini fährt auf so „desintegrierende“ Weise fort: mit wagnerischer Vorauserinnerungs-Technik mischt er in Turandots Schwur, sie werde niemals einem Mann gehören, zum ersten Mal das schwelgerische Liebesthema (Ziffer 47), das musikalisch also schon die künftige Umkehr der exaltiert keuschen Prinzessin ankündigt. Im Orchester sorgen darüber hinaus melodiefremde Signale, vor allem in den Blechbläsern, für weitere Irritationen (siehe etwa die Fortissimo-Sextole von Trompeten und Horn 5 Takte vor Ziffer 48), machen deutlich, daß hier keine einlulende, leicht nachvollziehbare Geschichte abläuft, sondern daß es unter der Oberfläche dieses kaiserlichen Platzes in Peking aufs psychologisch Abgründigste rumort.

Der Übergang zur Rätselszene geschieht in merkwürdig weiten und scheinbar primitiven Tonart-Rückungen, vom h-Moll des Arien-Schlusses nach Es-Dur, Fis-Dur und As-Dur – die großen tonalen Sprünge zum jeweils gleichen Text symbolisieren die Unvereinbarkeit zwischen Turandots und Calafs Auslegung der Situation und ihr verbales Ringen darum (Turandot: „Der Rätsel sind es drei, der Tod ist einer!“ Calaf: „Der Rätsel sind es drei, eins ist das Leben!“). Die Rätselszene selbst ist eine der genialsten Stellen der gesamten Opernliteratur: die Synkopen-Rhythmen der Begleitakorde und die dissonante Lamentfigur der beiden hohen Solo-Violoncelli (eine kleine über einer großen Sekund) schaffen eine durchgehende Einheitlichkeit der äußeren Gestalt, während Einzelstimmen für größte Vielfalt im Detail sorgen.

Nun schon vertraut, aber im Effekt dennoch wieder überraschend ist die Auf-

lösung: als Calaf alle Rätsel richtig geraten hat, bricht kein gewöhnlicher grenzenloser Jubel aus, sondern der Chor intoniert die Kaiserhymne in vorsichtiger Zurücknahme der Lautstärke bis hin zum Pianissimo. Denn die Geschichte ist ja keineswegs zu Ende, sie beginnt jetzt vielmehr erst richtig.

Puccini ist der Einstieg in das nun nötige Wunder schwergefallen. Turandots Bitte, sie nicht dem siegreichen Fremdling auszuliefern, klingt überaus konventionell, uninspiriert und hastig. Auch in der von Calaf fortgesponnenen Umkehr der Rätselszene – nun gibt er Turandot das Rätsel auf, bis zum nächsten Morgen seinen Namen herauszufinden und sich damit vor ihm doch noch zu retten – gewinnt die Musik ihren früheren Rang nicht zurück: allzu unorganisch ist die Vorwegnahme des Namens-Motivs aus Calafs späterer Arie eingefügt. Nur in dem kurzen Erstarren des Kaisers (Ziffer 67) angesichts dieser mutigen Tat Calafs und in der knöchernen Begleitmusik dazu von Trommel, Xylophon, Celesta und Harfe und von einem kleinen Blechbläser-Ensemble aus der Ferne kehrt die atemlose Spannung wieder, die den Akt zuvor beherrscht hatte. Aber diese Stimmung wird sogleich verdorben durch den puren Prunk eines Fortissimo-Schlußchors, der nichts weiter zu bieten hat als die nun oft genug gehörte Kaiserhymne.

Mit dem Beginn des dritten Akts ist das alles wieder anders und die Musik auf ihrer alten Höhe. Ein schattenhaftes Orchestervorspiel führt zum dreimaligen Unisono-Ruf der Herolde, acht Tenören, die Turandots Aufforderung an alle Bewohner der Stadt verkünden, bis zum Morgen den Namen des fremden Prinzen zu entdecken. Die Stelle ist ganz räumlich komponiert: mit einem Orchester im Vordergrund und den sich entfernenden Stimmen der Herolde und des Chors und den ebenfalls immer leiser werdenden Schlägen eines schweren Gongs. Im Vordergrund wieder erhebt sich danach die Stimme Calafs, und er singt eines von Puccinis schönsten Ariosi: „Nessun dorma“, eine wunderbare Mixtur aus melismatischen und quasi rezitativischen Passagen, in herrlich freier Artikulation bei gleichbleibendem Grundtempo – ...

Jede Beifallsmöglichkeit wird nach dem überwältigenden Stück dadurch abgeschnitten, daß es unvermittelt übergeht in die Szene der drei Masken, die den Prinzen zur Preisgabe seiner Absichten auf Turandot überreden wollen.

Puccini und seine Librettisten haben hier auf knappem Raum und dramaturgisch sehr glücklich Gozzi/Schillers ganzen vierten Dramen-Akt zusammengezogen: Verführung durch halbnackte Mädchen (schöner als Turandot) oder durch Reichtum oder durch die Drohung mit der Folter. Musikalisch verdankt die Szene in ihrem Verführungsteil einiges hörbar der Strauss'schen „Salome“, im übrigen merkt man, wie gut Puccini Strawinskys frühe Partituren studiert

VERONA®

77. Opern Festival Arena di Verona
25. Juni - 29. August 1999

Parkett Reihe 1
Lufthansa Frankfurt-Verona
Hotel an der Arena (180 m)

16 Reisen, das gesamte Festspielprogramm:

N°1 Fr-Mo 25-28/6 Aida Tosca Carmen N°2 Fr-Mo 2-5/7 Carmen Tosca Aida
N°3 Fr-Mo 9-12/7 Tosca Die Lustige Witwe Carmen N°4 Di-Fr 13-16/7 Carmen
Die Lustige Witwe Aida N°5 Fr-Mo 16-19/7 Carmen Tosca Aida N°6 Di-Fr 20-
23/7 Aida Die Lustige Witwe N°7 Fr-Mo 23-26/7 Carmen Tosca Aida N°8 Fr-
Mo 30/7-2/8 Madama Butterfly Die Lustige Witwe Aida N°9 Di-Fr 3-6/8 Car-
men Madama Butterfly Die Lustige Witwe N°10 Fr-Mo 6-9/8 Carmen Madama
Butterfly Aida N°11 Di-Fr 10-13/8 Carmen Concerto di Gala N°12 Fr-Mo 13-
16/8 Madama Butterfly Carmen Aida N°13 Di-Fr 17-20/8 Concerto di Gala Aida
Die Lustige Witwe N°14 Fr-Mo 20-23/8 Carmen Madama Butterfly Aida N°15
Di-Fr 24-27/8 Aida Madama Butterfly Carmen N°16 Fr-Mo 27-30/8 Die Lustige
Witwe Madama Butterfly Aida. - Neuinszenierungen 1999: Aida, Die Lustige
Witwe, Madama Butterfly. Wiederaufnahmen: Tosca (1998), Carmen (1995). Es
stehen 37 nummerierte Dauerplätze zur Verfügung, 26 in der 1. Reihe Parkett, elf
vorne seitlich über der Künstlertribüne. Alle Plätze hinter einem Gang mit un-
beschränkter Bühnensicht und voller Beinfreiheit, alle mit Arm- und Rücken-
lehnen, alle gepolstert. Komplettpreis inklusive Karten, Hotel, Flug FrankfurtVe-
rona DM 3300. Ausführliche Beschreibungen, Referenzen, Arena-Sitzplan,
Luftbild Arena mit Hotel: Robert Schweitzer, Agentur der Arena di Verona, Via
Carlo Cattaneo N°4, I-37121 Verona, und 64368 Ober-Ramstadt, Postfach 1155

Telefon 06154 3021 & 00 39 045 8034 807
Fax 06154 52600

Diese Anzeige erscheint gleichzeitig in den Abendprogrammen der Hamburgischen Staatsoper,
des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden, der Deutschen Staatsoper Unter den Linden Berlin,
der Opéra National de Paris Bastille und Palais Garnier, der Metropolitan Opera New York,
des Royal Opera House London, und der English National Opera London.

haben muß. Am Ende werden Timur und Liù herbeigeschleppt, und um ihren alten König zu retten, behauptet die Sklavin, daß nur sie den Namen des Prinzen wisse. Anders als in „Tosca“, wo Cavaradossi außerhalb der Szene gefoltert wurde, geschehen hier nun alle Grausamkeiten vor den Augen des Publikums, und die Musik bildet in sehr realistischen Schreien und „erstickten“ Stimmen des Chors den brutalen Charakter der Folter buchstäblich ab.

Auf Turandots verblüffte Frage, was Liù so stark mache, daß sie sich freiwillig dieser Folter aussetze, antwortet sie: „Die Liebe!“ und führt das in einem zerbrechlich instrumentierten Solo näher aus.

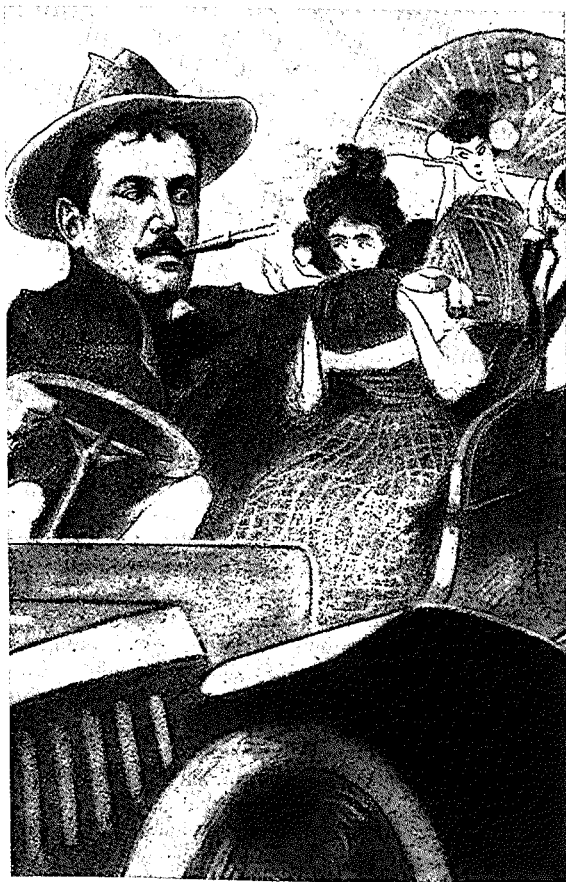
Liù, nur ihrer hoffnungslosen Liebe zu Calaf, aber keineswegs ihrer selbst sicher, tötet sich am Ende ihres Solos „Tu, che di gel sei cinto“, damit sie den Namen des Prinzen nicht verraten kann. Das Arioso hat bereits den Gestus eines Trauermarschs, dessen Charakter am Schluß durch die rhythmisch genau fixierten Schreie des Chor „Ah! Parla! Parla! Il nome! Il nome!“ betont wird. Der Trauermarsch beherrscht nach einem Liù gleichsam nachweïnenden vielstimmig dicht harmonisierten Chorsatz (Ziffer 32) den Schluß dieses Akteils. ...

Angespitzt vom extrem hohen Klang der Piccoloflöte verhaucht die Musik sich in einem leisesten es-Moll-Akkord.

Bis hierhin hat Puccini komponiert. Für den bedeutungsvollen Rest der Oper existieren von seiner Hand nur noch die berühmten Skizzenblätter, die Alfano für seine Fassung des Schlusses benutzte. Es ist kein Wunder, daß er daraus keinen authentischen Puccini machen konnte. Soweit wie möglich hat er die Absichten des Komponisten nachvollzogen; aber wer weiß, was Puccini selbst aus seinen Skizzen gemacht hätte. Gewiß hätte sein Stück, hätte er es überhaupt zu Ende komponiert, anders ausgesehen. Gewiß hätte dann das Duett mit Turandots Verwandlung zur liebenden Frau nicht so zusammengestückelt gewirkt wie Alfanos Arbeit – aber was konnte der anderes tun? Gewiß auch wäre es nicht bei dem bewußtlos positiven Final-Chor à la „Meistersinger“ geblieben, obwohl es Puccinis eigene Absicht war, dafür die Musik von Calafs „Nessun-dorma“-Arioso zu verwenden – aber vermutlich doch nicht so; schließlich endet keine andere Puccini-Oper derartig unproblematisch hymnisch.

Wäre Puccini geheilt aus Brüssel zurückgekehrt – was wäre mit dem Stück geschehen? Spekulationen darüber sind zwar einigermaßen unsinnig; aber es läßt sich doch denken; daß „Turandot“ auch dann ein Fragment geblieben wäre. Puccini war mit seinem Lebenswerk am Ende; er hätte neu beginnen müssen, um Turandots schreckliches Rätsel zu lösen, aber dafür war er zu alt. Sein Weg vom Rand der traditionellen italienischen Oper zu einem modernen Mu-

siktheater mitten im 20. Jahrhundert war zu schmal geworden, es gab keine überzeugende Lösung mehr für die inzwischen offenkundige Diskrepanz zwischen populärem Opern-Tralala und den Ansprüchen der zeitgenössischen musikalischen Sprache. Mit Puccinis Reise nach Brüssel endet definitiv eine Epoche: seine Epoche.



Puccini im Auto, mit seinen Heldinnen
(Karikatur von Giscarelli)

Mosco Carner

AUTHENTISCHE CHINESISCHE MELODIEN

Wenn wir nun über die Musik sprechen, ist es ratsam, mit dem letzten dieser vier Elemente, dem exotischen, zu beginnen. Im Gegensatz zu Butterfly, wo schon die Handlung eine Teilung in „östlichen“ und „westlichen“ Tonfall nahelegte, ist Turandot von der ersten bis zur letzten Seite mit einigen Ausnahmen, über die noch zu reden sein wird, mit Exotismen durchsetzt. Um die gewünschte Atmosphäre zu erzeugen, verfährt Puccini wie gewohnt: er benutzt authentische chinesische Melodien und nachempfundene, die er in „primitive“ Harmonien, „barbarische“ Rhythmen und in Orchesterfarben kleidet, die oftmals an die Malerei des Fauvismus erinnern. Sein anfängliches Bedenken, seine chinesische Oper werde zu sehr an seine japanische erinnern, gründete wohl auf der Tatsache, daß in beiden die Pentatonik eine große Rolle spielt. Es gelang ihm jedoch, alle Ähnlichkeiten zu vermeiden, indem er Singstimmen und Instrumente ebenso wie die rhythmischen Strukturen ganz eigenständig einsetzte.

Von den authentischen Melodien, die in seine Partitur eingegangen sind, konnte ich acht identifizieren:

Beispiel 116 a

Zeremonielle Melodie



Dieses zeremonielle Motiv wird bei höfischen Anlässen aufgeführt und ist auch in chinesischer Kammermusik zu finden. Es erklingt zum ersten Mal im zweiten Bild des 2. Akts, wenn der Diwan vorbereitet wird und die Standarten des Kaisers durch den aufsteigenden Weihrauch getragen werden. Es steht für das legendäre China, das in der Figur des Kaisers verkörpert ist, und erklingt in allen Szenen mit zeremoniellem Gepränge.

Beispiel 116 b

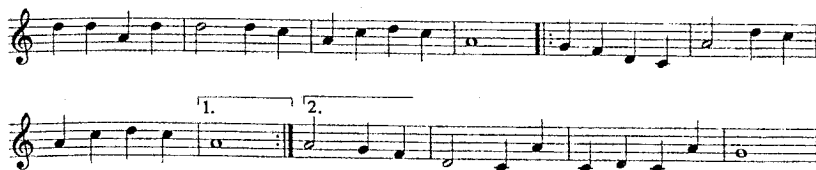
Moo - Lee - Wha



Diese Weise mit dem Titel Moo-Lee-Wha wurde in Europa erstmals gegen Ende des 18. Jahrhunderts bekannt und ist in einem englischen Reisebericht ebenso zitiert wie in einer deutschen Musikgeschichte. In der Oper wird sie hauptsächlich eingesetzt, um die offizielle Turandot zu kennzeichnen, die Tochter des Herrschers. Sie erklingt zunächst im ersten Akt in dem Knabenchor, der dem Gang des persischen Prinzen zum Schafott vorausgeht. Vielleicht sind es diese beiden Melodien (Bsp. 116 a und b), die Puccini auf der alten chinesischen Spieluhr seines Freundes, des Barons Fassini, gehört hatte ; sie werden in der Oper am häufigsten zitiert.

Beispiel 116 c

Tempel-Musik: "Geleitmarsch"



Dies ist ein sogenannter „Geleit-Marsch“, der beim Einzug des Kaisers in den Tempel erklingt und für die chinesische Tempel-Musik charakteristisch ist. In der Oper wird er mit dem Gedanken an Heirat in Verbindung gebracht und erklingt zum ersten Mal im 2. Akt in der Masken-Szene im Pavillon, wo die Vorbereitungen für das Brautzimmer besprochen werden.

Beispiel 116 g und h

Volkslied



Volkslied



Diese beiden Melodien sind von chinesischen Volksliedern abgeleitet. Puccini verwendet sie deshalb vermutlich ausschließlich in der Musik der Masken.

Projektion "Tutankamun"



Volk zu Boden

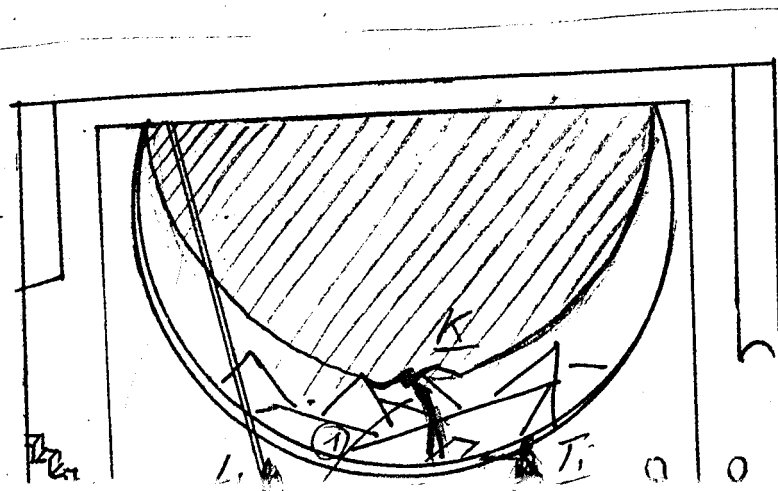
Hörtes senken d. Sch.

Volk / Hörtes m. P. ab

Volk (H-Bäre) müssen Steine auf



"O gran Kowigji..."



Halt
① K

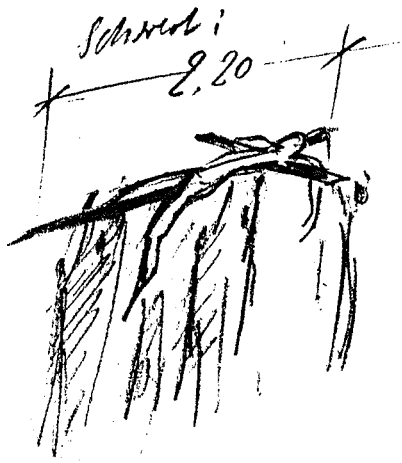
auf H'scheibe (Stich-Aufnahme) Projektions

Wilde Frau / Schirm
→ (rechts am Schluss!)

über P.

(o. H' Böse)

über, auf
- ab!
—

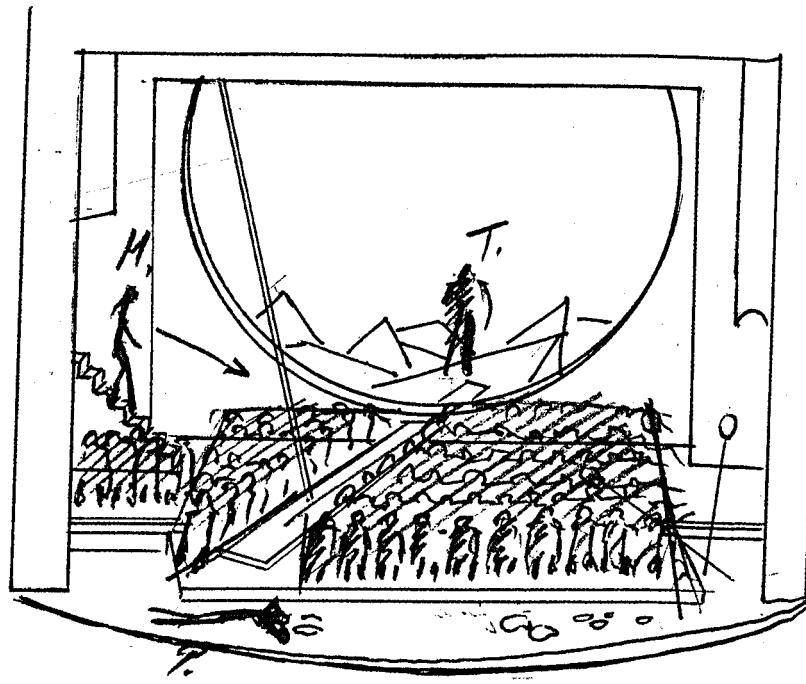


K / T / L

Stange n.v. (Stange)

Proj. neg

H'Scheibe
ab



- 1/1
- 1/2
- 3/2.2
- 4/2.2
- 6/

Licht ^{gelb}

Mandarin steigt nach Ork.-Schläger
 (a. Stange!) auf Steg n.v. vor P.

Volk Markt n. auf (Stange Block)

Volk hetzerisch geg. P. - gerät aus

Nachher kämpfen s. n.v. — drängen
Kalat auf v. re Einschne
 geht
 auch

- Deckel auf -

- Volk (incl. Nachbar i. hint. Reihe)
knien: n. hi geschick

- Turandot als H.komme auf Essschille
(Puppe?)

- Prinz v. Persien liegt h'nach
an; Vorkü hi

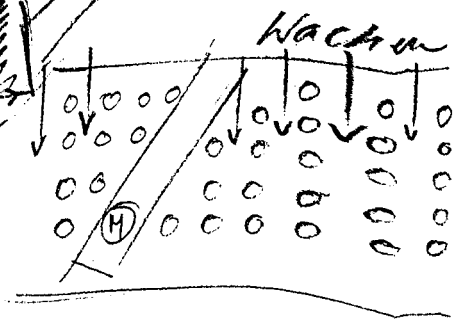


rot gedeckt



von d. Treppe
Foto des Bekkers...

(Sicherung)

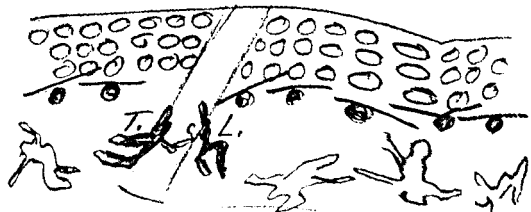


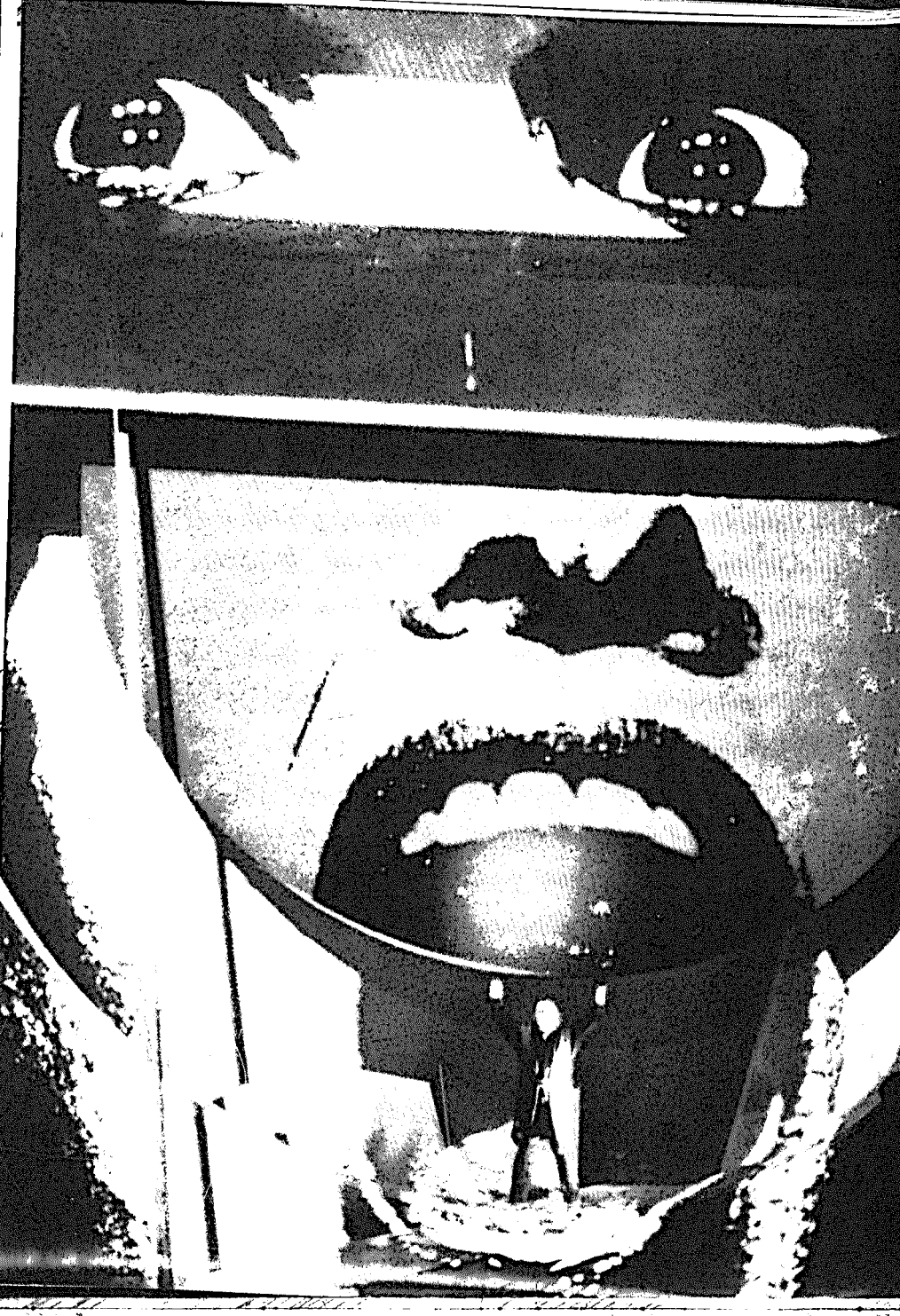
Kontrotte

Volk auf Bank gesch (M. Stangen)

bleiben niedr -
voll gesch

Lin + Timur





Express
Hotel Quirinal Rome

18.3.1920

Renato Simoni
Corriere della sera
Solferino 28
Milano

Lieber Renato,

Ich habe Turandot gelesen.

Ich glaube, daß wir uns von diesem Sujet nicht trennen sollten – Gestern sprach ich mit einer Ausländerin, die mir von diesem Werk erzählte, das in Deutschland in der Inszenierung von Max Reinhardt in einer eigenartigen und originellen Weise aufgeführt wurde – Sie wird sich darum bemühen, Photographien davon zu bekommen, und so werden wir sehen, worum es sich dabei handelte. – Ich meinerseits wäre dafür, bei diesem Sujet zu bleiben – die Zahl der Akte zu reduzieren, es zu bearbeiten, um es schlanker und wirkungsvoll zu machen, vor allem aber die leidenschaftliche Liebe Turandots hervorzuheben, die so lange Zeit unter der Asche ihres großen Stolzes geschlummert hat. – Bei Reinhardt war Turandot eine ganz kleine Frau; umgeben von großen Männer, die extra ihrer Statur wegen ausgesucht waren – große Sessel, große Möbel und dazwischen diese kleine Frau wie eine Schlange und mit ihrem eigenartigen Herzen voll Hysterie ... – Also, ich glaube, daß Turandot dasjenige Theaterstück Gozzis ist, das am normalsten und menschlichsten innerhalb seiner gesamten Produktion erscheint –

Schließlich: Eine Turandot auf dem Weg über das moderne Gehirn, Deines, Adamis und meines – ...

Dir, mein Lieber, und Adami sehr herzliche Grüße
Deines
G. Puccini

Immer noch ein bißchen krank mit meinem Bronchialkatarrh.

INHALT

Haltet Abstand von mir	2
Die Handlung	4
Salome, Turandot	6
Gedanken zur raumübergreifenden Idee	
Auf den Spuren der Rätselprinzessin Turandot	8
Vom Menschenbild im Märchen	
Gozzi, Schiller, Puccini	12
Der Märchenstoff „Turandot“ regt die Phantasie an	
Liebe-Haß-Impulse	20
Ansichten zur psychologischen Triebfeder von Puccinis Kunst	
An „Turandot“ denkend	25
Der Name oder die Person	26
Geschichte eines Schreis	27
Furien, Götter oder der abnehmende Mond	44
Das Kannibalenhaupt und die Regel der Frauen	
Die Hetzmasse	51
Annäherung an das „Rätsel-Weib“	52
Leben aus Eis: Turandot	59
Gedanken zur „raffiniert-widerborstigen“ Komposition	
Authentische chinesische Melodien	70
Lieber Renato, ich habe Turandot gelesen	79

Die unterschiedliche Schreibweise der Namen ist in der Literatur so verbürgt.

NACHWEISE

Ingeborg Bachmann, Sämtliche Gedichte, München (Piper) 1978; Atila Csampai/Dietmar Holland, Opernführer, Hamburg (Hoffmann & Campe Verlag) 1990; Lynn Snook, Auf den Spuren der Rätselprinzessin Turandot, Sonderdruck aus: Vom Menschenbild im Märchen, Kassel (Erich-Röth-Verlag); Mosco Carner, Puccini, Biographie, aus dem Englischen übersetzt von Anna Wheill, hrsg.v. Gerhard Allroggen, Frankfurt/a.M. (Insel-Verlag) 1996; Das Gedicht „An Turandot denkend“ von Giacomo Puccini, zitiert aus: Programmbuch des Theater Basel, Spielzeit 1997/98; Margrit Poremba, Geschichte eines Schreis, ein Beitrag für dieses Heft; Stefan Demel/Gernot Demel, Giacomo Puccini, Eine Psychobiographie, Stuttgart/Berlin/Köln (Verlag W. Kohlhammer) 1995; Die Librettoauszüge in dem Beitrag „Geschichte eines Schreis“ folgen der wörtlichen deutschen Übersetzung von Sergio Morabito, zitiert aus: Programmbuch der Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 1997/98; Elisabeth Müller, Das Bild der Frau im Märchen, Analysen und erzieherische Betrachtungen, München (Profil-Verlag) 1986; C.G. Jung, Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen, Gesammelte Werke, neunter Band, zweiter Halbband, Olten 1976; Cathérine Clément, Furien, Götter oder der abnehmende Mond, aus dies.: Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft, übersetzt von Annette Holoch, Stuttgart (Metzler) 1992; Elias Canetti, Die Hetzmasse, aus ders.: Masse und Macht, München (Hanser) 1976; Carola Hilmes, Annäherung an das „Rätsel-Weib“, aus dies.: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur, Stuttgart (Metzler) 1990; Dieter Schickling, Giacomo Puccini, Biographie, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1989; Der Brief Puccinis an Renato Simoni (Übersetzung: Jürgen Maehder), aus: Programmbuch der Staatsoper Stuttgart 1997/98; Oscar Wilde, aus: Fin de siècle, Erzählungen, Gedichte, Essays, hrsg. v. Wolfgang Asholt und Werner Fährders, Stuttgart (Reclam) 1993

BILDNACHWEISE

Titel: Juan Carlos Alom, Ablution for the dark book, 1994; Seite 3: Juan Carlos Alom, El Aguinaldo, 1994, aus: Aperture, Turin 1995; Seite 7: Jerry Uelsmann, Equivalent, 1964, aus: The Imaginary Photo Museum, hrsg. v. Renate und L. Fritz Gruber, Köln 1981; Aufnahmen von Puccini und Plakat „Turandot“, aus: Mosco Carner, Puccini, s. o. ; Seite 49: László Moholy-Nagy, Self-portrait, 1922; Man Ray, Women, 1929, aus: The Imaginary Photo Museum, s. o. ; Seiten 74/75 und 76/77: Probenzeichnungen von Dominik Neuner

IMPRESSUM:

Hessisches Staatstheater Wiesbaden 1998/99

Giacomo Puccini: Turandot

Premiere: 26. September 1998

Herausgeber: Hessisches Staatstheater Wiesbaden

Intendant: Achim Thorwald

Redaktion: Margrit Poremba

Probenfotos: Bettina Müller

Verlag und Anzeigen: Mykenae-Verlag Rossberg KG, Darmstadt

Tel.: 06151/36680-0

Satz und Repro: Dinges & Frick GmbH, Wiesbaden

Druck: Frotscher Druck GmbH, Darmstadt