



Turandot

Oper von
Giacomo Puccini

Staatsoper
Hannover



Aktuelle Informationen zur Produktion

Turandot

Dramma lirico in drei Akten
und fünf Bildern

Musik von Giacomo Puccini

Text von Giuseppe Adami und
Renato Simoni nach Carlo Gozzi

Mit dem Finale von
Luciano Berio

Musikalische Leitung:
Masaru Kumakura

Inszenierung:
Jakob Peters-Messer

Szenische Einstudierung:
Ruben Michael

Bühne:
Sebastian Hannak

Kostüme:
Tanja Liebermann

Licht:
Johannes Paul Volk

Chor:
Lorenzo Da Rio

Kinderchor:
Tatiana Bergh

Dramaturgie:
Anna Maria Jurisch

Uraufführung 25.4.1926,
Teatro alla Scala Mailand

Uraufführung des Finales von
Luciano Berio 24.1.2002,
Auditorio Alfredo Kraus Las Palmas

Übernahme vom
Saarländischen
Staatstheater Saarbrücken

Opernhaus

Premiere
7.2.2026

Gibt es einen Balsam, der gebrochene Herzen heilt? Warum müssen wir ein Herz zuvor brechen, damit es für uns schlägt. Schlägt und liebt. Gebrochen. Fragmente, die sich lieben. Fragmentierte Liebe. Ein japanisches Gefäß, das auf dem Boden zerbrach. Das Porzellan. Seine Bruchstellen werden mit Gold genäht, geheilt, von neuem zusammengefügt. Kostbarer als zuvor.

Du zeigst mir deine Wunde, ich zeige dir meine Narben. Warum ist das Gefäß gebrochen? Fiel es zu Boden? Unachtsam? Oder wurde es geworfen, geschleudert, zertrümmert?

Wo sind die Spuren des Golds auf deinem Körper?



Liene Kinča (Turandot), Statisterie, Xavier Moreno (Calaf)

Handlung

Erster Akt

In märchenhafter Zeit. Am Kaiserhof in Peking erinnert der Mandarin an das Gesetz der Prinzessin Turandot: Sie wird die Frau dessen, der von königlichem Blut ist und drei von ihr gestellte Rätselfragen lösen kann. Wer an dieser Aufgabe scheitert, wird hingerichtet. Gerade noch hatte der Prinz von Persien sich vergeblich daran versucht. Beim Aufgang des Mondes soll er hingerichtet werden. Die Volksmenge, die sich am Kaiserhof versammelt hat, ruft den Henker.

Im Tumult treffen sich der entthronte Tartarenkönig Timur und sein totgeglaubter Sohn Calaf wieder. Durch einen Krieg wurden sie aus ihrem Land vertrieben und verloren sich auf der Flucht. Timur wird seither fürsorglich von Liù begleitet.

Die Menge erwartet ungeduldig den Aufgang des Mondes, um den Prinzen sterben zu sehen. Bei dessen Anblick wird das Volk jedoch von Mitleid erfasst und fordert die Prinzessin auf, gnädig zu sein.

Turandot verweigert jegliche Gnade. Calaf fasst daraufhin einen Entschluss: Er möchte die Rätsel lösen und Turandot zu seiner Frau machen. Die drei Minister Ping, Pang und Pong versuchen, den unbekanntenen Prinzen davon abzuhalten. Timur und Liù flehen ihn an, das tödliche Spiel nicht mitzuspielen. Doch Calaf gibt das Zeichen: Er will sich Turandots Aufgabe stellen.

Zweiter Akt

Erstes Bild

Ping, Pang und Pong beklagen ihr Schicksal: Tausende Jahre lang war es friedlich in China. Dann wurde Turandot geboren. Seitdem kommt es ständig zu Gewalt, und die Minister können nicht das gemütliche Leben führen, das sie sich wünschen. Die Ordnung der Dinge könnte nur wiederhergestellt werden, wenn Turandot heiratet.

Zweites Bild

Die Zeremonie der drei Rätsel wird vorbereitet. Kaiser Altoum versucht vergeblich, Calaf von der Probe abzubringen. Turandot begründet ihren Vorsatz, nicht heiraten zu wollen, mit dem Schicksal ihrer Urahnin Lo-u-Ling: Diese wurde vor langer Zeit von einem Fremden vergewaltigt und getötet. Mit ihrer Grausamkeit möchte Turandot die Gewalttat des Mannes rächen und sich selbst vor einem ähnlichen Schicksal schützen.

Calaf gelingt es, alle Fragen richtig zu beantworten. Das Volk jubelt. Turandot fleht ihren Vater an, sie nicht an den Fremden zu verheiraten. Doch Kaiser Altoum verweist auf das Gesetz. Calaf möchte Turandot nicht zwingen. Er stellt Turandot ebenfalls eine Aufgabe: Wenn sie bis zum Morgen seinen Namen kennt, wird er sterben.

Dritter Akt

Niemand darf schlafen in Peking. Denn unter Androhung der Todesstrafe fordert Turandot, dass bis zum Morgen alles getan werden muss, damit der Name des unbekanntem Prinzen aufgeklärt ist. Die Minister versuchen Calaf zur Nennung seines Namens oder zur Flucht zu überreden. Auch das Volk setzt ihn unter Druck. Von Timur und Liù, die herbeigezerrt werden, erhoffen sich alle die Rettung. Turandot gibt den Befehl, sie zu foltern. Liù stellt sich schützend vor Timur und behauptet, nur sie kenne den Namen, und sie werde ihn unter keinen Umständen preisgeben. Sie gesteht Calaf ihre Liebe zu ihm und prophezeit Turandot, auch von einer solchen Liebe ergriffen zu werden. Aus Angst, unter der Folter den Namen doch zu verraten, ersticht sie sich selbst. Timur und Calaf beklagen ihren Tod. Der Trauerzug für Liù entfernt sich.

Allein beschuldigt Calaf Turandot ihrer Grausamkeit. In der Aufregung küsst er sie, wodurch die Prinzessin wie verändert wirkt. Calaf gibt seinen Namen preis und legt damit sein Schicksal in Turandots Hände. Diese verkündet, sein Name sei „Liebe“.



Kiandra Howarth (Liù), Chor und Extrachor der Staatsoper Hannover





Kiandra Howarth (Liù), Shavleg Armasi (Timur)

Bilder für ein Trauma

Regisseur Jakob Peters-Messer,
Bühnenbildner Sebastian Hannak und
Kostümbildnerin Tanja Liebermann
im Gespräch

Mit *Turandot* hat Puccini etwas sehr Eigenes vorgehabt: Er wollte ein psychologisches Märchen erzählen „auf dem Weg über das moderne Gehirn“. Wie seid ihr damit umgegangen?

Jakob Peters-Messer Märchen haben immer auch eine psychologische Seite. Und die hat uns besonders bei der Figur der Turandot interessiert. Die Gewalt, die Männer einer ihrer Ahninnen angetan hatten, hat sich bei Turandot über Generationen hinweg als Trauma verfestigt. Im zweiten Akt beschreibt sie das in ihrer Arie „In questa reggia“ sehr genau. Wir haben versucht, dieses Trauma in Bilder und Räume umzusetzen, sozusagen in die Figur hineinzuschauen, um sie besser verstehen zu können. Gleichzeitig können wir durch diese Bilderfolge von äußeren und inneren Situationen in das an sich statische Stück eine gewisse Dynamik bringen.

Puccini hat als Kontrast aber auch eine clownesk-komische Ebene eingezogen. Die drei Minister Ping, Pang und Pong kommen aus der Tradition der Commedia dell'arte, der italienischen Stegreifkomödie, also aus dem Volkstheater.

Tanja Liebermann Bei uns sind sie Conférenciers, skurrile, groteske, manchmal auch böse, brutale und zynische Kommentatoren des märchenhaften Geschehens.

JPM Als Politiker sind sie aber auch Opportunisten, die sich über alles beschweren, sich in die gute alte Zeit zurückträumen und trotzdem den Mächtigen dienen. Sie haben zwei Gesichter.

***Turandot* wurde in der Rezeptiongeschichte gerne zum monumentalen Ausstattungsspektakel stilisiert. Euch hat für die Bühne und die Kostüme**

aber eher der Blick hinter die Fassade interessiert.

Sebastian Hannak Das stimmt. Ich wollte mit der Bühne der Mechanik der Geschichte und der Ereignisse nachspüren und so ein Gesellschaftsbild zeigen, das viele Interpretationsmöglichkeiten zulässt. Die Musik selbst „erzählt“ auf eine überwältigende Art und Weise und sorgt für ein Kolorit, das das Bühnenbild nicht verdoppeln muss. Mich interessieren an diesem Ort die psychologischen Aspekte. Die außenstehenden Figuren sind hineingeworfen in eine bestehende Ordnung, die geprägt ist von Traumatisierung, aus der man per se nicht herauskommt – daher die Rätsel. Auch wenn es seltene Momente des Innehaltens gibt, zum Beispiel wenn sich die drei Minister aus dieser Welt in eine bessere hinweg träumen und dabei gemeinsam eine zerbrochene Vase kitten.

Diese bestehende Ordnung wird repräsentiert von einem Kubus auf der Drehscheibe, der von allen Seiten bespielt wird. Im Innern des Kubus gibt es eine Wand, die den Raum wie „magisch“ größer oder kleiner machen kann. So entsteht ein großer, fast repräsentativer goldener Innenraum, aber auf der anderen Seite auch ein enger, schwarz glänzender Raum, der wie ein Verließ im Keller anmutet. Daneben eine lange Treppe, deren Ende man nicht sieht; die verbleibende Seite wirkt als komplett geschlossene Wand wie eine Stadtmauer.

Die vielen Verwandlungen erzeugen einen Fluss der Handlung. Wer Teil des Inneren des Kubus ist und somit Teil der Gesellschaft und wer davon ausge-

schlossen wird, spielt eine entscheidende Rolle. Alle Ankömmlinge, allen voran Calaf, Liù und Timur, sind Ausgeschlossene.

Nach der Pause trennt die Wand auch nicht mehr die Räume und es entsteht ein offener Raum, in dem ein gradueller Übergang von Schwarz zu Gold sichtbar ist. In Form von hundert zerbrochenen Vasen in großen Scherben ist hier dann präsent, dass etwas sehr Wertvolles aus unterschiedlichen, vorangegangenen Dynastien kaputtgegangen ist.

TL Die Innenschau Turandots hat uns auch bei den Kostümen geleitet. Sie ist eine gebrochene und traumatisierte junge Frau. Zeitgenössische Punk- und Gothikelemente vermitteln uns ihre Bedrohung und verstärken ihre Unnahbarkeit. Wir erleben sie als verzweifelte Kämpferin, die sich durch Liebe von ihrem alten Trauma befreien wird. Ein opulenter Mantel wird hierfür zu ihrer kraftvollen Schutzhülle, eine Art Heimat und Kraftquelle, besonders bei der Zeremonie der Rätsel.

Sehen wir also etwas, das Turandot womöglich selbst als Kind widerfahren ist?

JPM Es lässt sich nicht klar beantworten, ob Turandot das Trauma, das sie in ihrer Erzählung über Lo-u-Ling von „vor tausend Jahren“ beschreibt, in Wahrheit selbst erlitten hat.

In unserer Erzählung wird Turandot von Lo-u-Ling als Alter Ego oder als Schatten begleitet. Sie erscheint immer wieder und bedrängt sie. Erst ganz am Schluss kann Turandot sich von diesem

Schatten und damit von dem Trauma lösen. Auch die Opfer Turandots, die toten Prinzen, leben als surreales Bild mit und in ihr weiter.

Der Volksmenge kommt in *Turandot* eine zentrale Bedeutung zu. In ihr spiegeln sich Ängste, Sehnsüchte und die Gewalt wider, die im Märchen-China herrschen. Gleichzeitig scheint sie unberechenbar und leicht beeinflussbar zu sein – mal mitfühlend, mal sensationsgeil. Wie seht ihr die in *Turandot* gezeigte Gesellschaft?

JPM Die Oper entstand in den 1920er Jahren, das ist die Zeit des aufkommenden Totalitarismus. Ich denke, das spiegelt sich darin, dass das Volk in *Turandot* zunächst als uniforme, entmenschlichte, auch manipulierbare Masse agiert. Als Assoziation erscheint da sofort die Terrakotta-Armee, bei uns die „Mäusearmee“. Wenn Turandot und Calaf am Ende versuchen, ihre eigene Menschlichkeit zu entdecken, so gilt das auch für das Volk. In dem Moment, in dem die Rätsel gelöst sind und das System „*Turandot*“ zusammenbricht, erkennen sich auch die Menschen als Individuen.

Das Finale von Luciano Berio ist ein äußerst sensibler, nachdenklicher Schluss. Die Geschehnisse werden mit viel Musik, die man vorher bereits gehört hat, reflektiert, anstatt die Handlung zu einem Happy End blind fortzuführen. Er scheint uns die inneren Prozesse von Turandot und Calaf hörbar zu machen ...

JPM Berio hat das Hauptproblem der Oper, wie Turandot und Calaf nach allem, was geschehen ist, überhaupt zusammenfinden können, nicht überspielt, sondern offengelegt. Er versucht, die inneren Kämpfe, die Transformation der Figuren musikalisch zu lösen und sinnfällig zu machen. Und er verweigert ein oberflächliches Happy End. Es bleibt in der Schwebelage, ob es für die beiden eine gemeinsame Zukunft geben kann. Liù hat sich selbst getötet. Dieses „Opfer“ bleibt als Mahnmal präsent. Darüber können Turandot und Calaf nicht einfach hinweggehen. Und so löst Berio die letzten Töne, die sie auf das Wort „amore“ zu singen haben, auch nicht in Konsonanz auf. Es bleibt eine Dissonanz, eine Reibung, ein Fragezeichen.

SH Beide stehen am Ende in einem persönlichen wie realen Scherbenhaufen. Im nun offenen Raum stehen zudem noch die wenigen Möbel, die wir auf der Bühne verwendet haben. Diese ziehen sich von Anfang bis Ende durch: Den Tisch, auf dem Liù am Ende aufgebahrt wird, kennen wir bereits aus den Akten davor mit anderer Bedeutung. Im ersten Akt ist darauf ein Schwert präsentiert, im zweiten Akt liegt die Urahnin Lo-u-Ling darauf aufgebahrt.

Mit starkem, fast physischem Licht von außen verdeutlichen wir am Ende die Möglichkeit, dass beide die Chance haben, diesen Ort und die Traumata hinter sich zu lassen.

TL Auch das Kostüm verweist am Ende auf diese Transformation: Turandot scheint ihre alte Haut, ihr altes Ich für

ihre neue weibliche Identität abzulegen. Sie lässt alles hinter sich und doch scheint sie etwas verloren am Ende. Womöglich geht sie ihren Weg auch alleine weiter, ohne Calaf. Alles ist hier denkbar.

Liù ist in diesem Werk eine besondere Figur. Bedingungslos begleitet sie Timur auf der Suche nach Calaf, in den sie sich einst verliebt hat. Was hat es mit ihr auf sich?

TL Die Gruppe von Timur, Liù und Calaf sind für uns Zeitreisende oder Geflüchtete aus einer anderen Welt. Sie setzen sich daher auch optisch ab. Sie kommen als Außenstehende in diesen Kubus, in diese traumatisierte Gesellschaft. Darin können sie als das Menschlichste überhaupt erscheinen, in der „Eiswelt“ von Turandot, in der das eigentlich keinen Platz hat. Liù ist viel mehr als die Sklavin, als die sie sich selbst bezeichnet. Sie hat eine große Kraft, ist kämpferisch und selbstbewusst.

JPM Liù ist sehr klar und entschieden in ihrem Handeln und Denken. Für den blinden Timur, mit dem sie durch die Welt zieht, opfert sie sich auf. Heimlich verliebt in Calaf, tötet sie sich sogar selbst, um ihn zu schützen. Sie zeigt, was Menschlichkeit sein könnte, und setzt damit die innere Befreiung bei Turandot überhaupt erst in Gang. Calaf hingegen ist als Kämpfer und Flüchtling in seiner Obsession gefangen, Turandot zu erobern und sich ein neues Leben aufzubauen. Sein Vater

und Liù sind ihm dabei egal. Ein Ego-mane. Aber auch bei ihm führt der Tod Liùs zu einer inneren Umkehr. Wie weit das geht, bleibt am Ende aber ungewiss.

Das Gespräch führte Christian Förnzer

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



Xavier Moreno (Calaf), SeungJick Kim (Pong),
Jonathan Winell (Pang), Matteo Guerzè (Ping)





Jonathan Winell (Pang), SeungJick Kim (Pong), Matteo Guerzè (Ping)

Oper ohne Ende

von Anna Maria Jurisch

Giacomo Puccinis letzte Oper ist aus mehrerlei Gründen berühmt: nicht nur wegen der populären Arie des Prinzen „Nessun dorma“ oder wegen der Rolle der schönen und zugleich scheinbar herzlosen Prinzessin Turandot, sondern auch wegen des Finales der Oper. Oder vielmehr: wegen dessen Fehlens. Denn für *Turandot* gibt es für den Schluss keine Fassung aus letzter Hand, weshalb jede Aufführung des Werkes mit der Frage nach dem Finale verbunden ist. Puccini hatte im Sommer 1924 die Diagnose Kehlkopfkrebs erhalten. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete er bereits seit vier Jahren an *Turandot*, weite Teile der Oper waren komponiert, aber die letzte innere Wendung stellte den Komponisten vor große Schwierigkeiten und nahm immens viel Zeit in Anspruch. Nicht nur, dass er das Libretto für die letzte Szene, das große Duett zwischen Turandot und Calaf, in dem aus der kalten Prinzessin eine glühend liebende Frau werden sollte, mehrfach umändern ließ, er tat sich auch ausgesprochen schwer damit, diese Verwandlung musikalisch schlüssig darzustellen. Diese Problematik war ungeklärt, als Puccini am 29. November 1924 an den Folgen einer Krebsoperation starb – er hinterließ 23 Bögen mit Skizzen für das Schlussduett und die finale Szene. Auskomponiert war die Oper bis zum Selbstmord Liùs und Timurs Trauer.

Zu diesem Zeitpunkt hatte die Mailänder Scala bereits einen Vertrag für die Uraufführung abgeschlossen, Dirigent Arturo Toscanini war dem Projekt verbunden und nach Puccinis Tod suchte man gemeinsam mit Puccinis Familie eine Lösung.

Die Aufgabe, aus dem vorhandenen Skizzenmaterial ein voll orchestriertes Ende zu gestalten, fiel dem italienischen Komponisten Franco Alfano zu, dessen Arbeit bis heute die am häufigsten gespielte Fassung des Finales ist. Allerdings stand dieser Schluss von seiner ersten Aufführung an in der Kritik – zu altbacken, zu bombastisch, zu inkohärent und vor allem: zu knapp, um die Wandlung Turandots glaubhaft zu machen. Diese Kritik ist nur teilweise gerechtfertigt. Alfano dürfte seine Arbeit unter komplizierten Umständen verrichtet haben, insbesondere mit dem strengen Blick Arturo Toscaninis im Nacken, der eine

sehr ausgeprägte Meinung zu dieser Oper hatte. Hinzu kam der Zeitdruck, sodass ein Finale entstand, das zwar funktional, aber nicht unbedingt effektiv und voller Esprit ist und zentralen Fragen sogar ausweicht.

Die gegenwärtige Theaterpraxis kennt vier gängige Möglichkeiten, mit dem Ende der Oper umzugehen. Franco Alfano hinterließ zwei editierte Final-Versionen: eine ausführliche, welche versucht, die psychische Wendung und Turandots Trauma-Überwindung musikedramaturgisch nachzuzeichnen, und eine nach der Kritik Toscaninis deutlich gekürzte Fassung, mit der die Oper weltweit Verbreitung fand. Eine dritte Variante besteht in der Möglichkeit, das Werk bereits nach Liùs Tod enden zu lassen, den Puccini noch vollständig gearbeitet hatte. Seit dem Jahr 2002 kann darüber hinaus aber auch der nachkomponierte Schluss des Italieners Luciano Berio (1925–2003) gespielt werden.

Berios Name steht heute hauptsächlich für eine experimentelle Tonsprache, für Pionierarbeit auf dem Feld der elektronischen Musik und immensen künstlerischen Freigeist. Allerdings war er auch ein versierter Musikhistoriker und widmete sich gerne der Bearbeitung und Fertigstellung von Werken anderer Komponisten. Neben neuen Arrangements beispielsweise von Kompositionen Monteverdis, Purcells oder Brahms schuf Berio mit *Rendering* auch eine Version von Schuberts nur in Skizzen überlieferter 10. Sinfonie. Er war also ein ausgewiesener Experte auf diesem Gebiet, als der Ricordi-Verlag, bestärkt durch den Dirigenten Riccardo Chailly, ihm den Auftrag erteilte, auf Grundlage von Puccinis Skizzen ein neues Finale zu entwerfen und zu komponieren. Dem Berio-Finale gelingt es, die Oper, die 1924 entstanden ist, fest im 20. Jahrhundert zu verankern, ohne sich Puccinis eigener Tonsprache zu entfremden, wohingegen Alfanos Komposition die Oper eher in das 19. Jahrhundert zurücklenkt.

Turandot entstand unter dem Einfluss der klanglichen Aufbrüche des 20. Jahrhunderts. So ist Berios Werk eine bewusst auch eigenständige Komposition, die sich klar auf Puccini bezieht, einen respektvollen Umgang findet, aber eben auch andeutet, was hätte sein können, hätte der Komponist länger gelebt, hätten die Dissonanzen und Komplexitäten der Figuren noch radikalere Entsprechungen in der Musik gefunden. Wo Alfano sich dem großformatigen Klang und auch

großformatigen Gefühl verschrieben hat, lässt Berios Komposition viel „Luft“ für Intimität, für Menschlichkeit. Aber nicht nur das: Er greift auf weniger Text zurück, als Alfano es getan hat, da Berio sich ausschließlich auf Text stützte, zu dem es auch musikalische Skizzen von Puccini gibt. Diese Reduktion führt auch dazu, dass beispielsweise der Jubel des Volkes, den es am Ende bei Alfano zu hören gibt, nicht im Berio-Schluss auftaucht, wodurch der Anspruch auf Glück aufgehoben wird. Und dies ist innerhalb der Handlung absolut konsequent – denn wenn Liù Selbsttötung keinerlei Konsequenzen hätte, wenn Turandots emotionale Distanz und Härte leicht aufzulösen wären, erschienen die ersten beiden Akte der Oper unglaublich. Während Puccinis Oper zu Beginn die unmenschlichen Strukturen der Herrschenden und des Volkes zeigt, stehen in Berios Finale Menschen mit ambivalenten Gefühlen und einer offenen Zukunft. So lässt sich ein übergeordneter Bogen schlagen, der nicht nur für Turandot, sondern auch für ihr Volk, für die drei Minister und Calaf eine Geschichte des Menschwerdens beschreibt. Und eine Verwandlung war auch das, wonach Giacomo Puccini mit den Skizzen des Finales strebte, so schrieb er in seinen Entwürfen den Hinweis nieder: „Poi – Tristano“, also „Dann – Tristan“. Eine klare Referenz auf den Liebestod, auf die ultimative Transformation, die Tristan und Isolde durchlaufen müssen, um zueinander zu finden, eine Liebe, die ihnen auf Erden nicht vergönnt ist. Für Turandot und Calaf ist es allerdings nicht allein die Gesellschaft, die eine Beziehung verunmöglicht, wie es bei Wagner der Fall ist. Stattdessen ist es die Schuld, die beide auf sich geladen haben, da Liù sich das Leben genommen hat, und das Wissen, dass beide mit den Konsequenzen leben müssen, da sie ihre eigenen Bedürfnisse über die von anderen gestellt haben. Auch Berio lehnt sich an *Tristan und Isolde* an: Der Kuss zwischen Turandot und Calaf nimmt gut zweieinhalb Minuten ein. Anders als im Alfano-Finale, in welchem die Regieanweisung übersetzt lautet: „Und mit diesen Worten sich seines Rechts und seiner Leidenschaft bewusst, nimmt er Turandot in seine Arme und küsst sie leidenschaftlich. Turandot, überwältigt von solcher Kraft, hat keinen Widerstand mehr, keine Stimme, keine Kraft, keinen Willen. Die unglaubliche Berührung hat sie verwandelt.“

Hingegen heißt es in Berios Fassung lediglich: „Der Prinz umarmt Turandots Körper.“

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

Es hat eine Stimme, der du bebend lauschst, und den lebhaften Glanz des Sonnenuntergangs!



Chor und Extrachor der Staatsoper Hannover

In der Nacht erscheint das Monster

von Christian Förnzer

Wer kennt sie nicht, die Angst, dass in der Dunkelheit Kreaturen existieren, die aus dem Nichts erscheinen können, die uns bedrohen und jagen; gefährliche, übernatürliche Wesen, die wir nicht kennen oder verstehen und gegen die wir uns nicht verteidigen können: Monster. Sie waren in unseren nächtlichen Kinderzimmern präsent und sind es auch noch im Erwachsenenalter, wenn wir eine dunkle Straße entlanggehen oder wir Antworten auf Unerklärliches suchen. Für den aufgeklärten Menschen sind Monster nichts weiter als Hirngespinnste, Phantasmen unserer Ängste vor Versehrtheit, Tod, Verlust und dem Unbekannten. Und doch: In unserer unübersichtlichen und unbegreifbaren Welt scheinen Monster präsent zu sein: in der Pop-Kultur, in der politischen Rhetorik, Videospielen, Filmen oder Serien. Monster finden sich überall. Auch in *Turandot*.

Die Handlung erstreckt sich im Libretto von Giuseppe Adami und Renato Simoni von dem Beginn einer Nacht bis zum Einsetzen der Morgendämmerung, an einem märchenhaften Kaiserpalast eines fiktiven Chinas. Das Libretto charakterisiert Prinzessin Turandot schonungslos in ihrer Brutalität und Unnahbarkeit: Sie ist die „Prinzessin aus Eis“, grausam und kalt wie ein Schwert. Der Kaiserpalast unter ihr sei eine Metzgerei, heißt es. Sie ist das unaufhaltsame Monster des Todes, das nichts anderes kennt als zu enthaupten, zu töten und auszulöschen. Sie selbst sagt im dritten Akt über sich: „Ich bin kein menschliches Wesen!“ Den Blick, welcher auf ihr haftet, hat sie bereits internalisiert. Turandots eigener Vater, Kaiser Altoum, scheint seine Tochter zu fürchten und, gebunden an einen Eid, auch nicht aufhalten zu können. Im dritten Akt wird sie zur monströsen Jägerin der Volksmenge: Keiner darf unter Androhung der Todesstrafe schlafen, solange der Name des unbekanntem Prinzen nicht gefunden ist. Es wird also vonseiten der Autoren alles getan, um Turandot jedwede Menschlichkeit abzusprechen, ihre barbarischen Taten werden gesellschaftlich als untragbar disqualifiziert. Keiner begehrt auf, denn der Eid des Kaisers gilt.

Zum Schluss noch ein Märchen

Betrachtet man *Turandot* als ein reines Märchen, mutete die Anwesenheit eines Monsters darin gar nicht fremd an: In Märchen begegnen uns ständig übernatürliche Wesen wie Teufel, Meerjungfrauen oder sprechende Tiere; oft auch in Gestalt von Menschen. Genau darin zeigen sie sich als Monster: indem sich ihre Körper und ihr Verhalten aus Bekanntem und Fremdem gleichermaßen zusammensetzen. Sie sind Teil einer konstruierten Welt, vermitteln moralische Botschaften und dienen zur Abgrenzung von Gut und Böse. Es mutete zunächst etwas kurios an, dass sich Giacomo Puccini nach Werken wie *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West* oder *Il tabarro* als 62-jähriger Opernkomponist noch einmal einem Märchenstoff mit klassischen Märchentopoi wie einem namenlosen, unbekanntem Prinzen, dem Fehlen einer Mutter und drei Rätselfragen zugewandt hat. Seit seinem Erstlingswerk *Le villi* und den darin handelnden Geistern im Schwarzwald hatten ihn solche Themen nicht mehr inspiriert. Er wurde viel mehr eine Art Anwalt der „kleinen Leute“, sind es doch mittellose Künstler, Näherinnen, Geishas, Schankwirtinnen oder Schiffer, die er in seinen Werken bis dahin portraitierte und denen er die große Opernbühne schenkte. Stets erwies sich das Milieu der sozialen Randfiguren für den internationalen Theatermann Puccini als äußerst anregend.

Eine Nacht ohne Licht, ein schwarzer Rauchfang sind klarer als die Rätsel von Turandot!

Als Renato Simoni Puccini den Vorschlag unterbreitete, das Märchen-drama *Turandot* von Carlo Gozzi zu vertonen, reizte Puccini vor allem das Mit- und Nebeneinander von dramatischen und grotesk-komischen Elementen. Gozzi war in Italien des 18. Jahrhunderts eine Gegenfigur zu Carlo Goldoni. Während Goldoni in seinen Komödien bürgerliche, realistische Figuren schuf, versuchte Gozzi mit seinen Märchenspielen die alten Elemente der Commedia dell'arte, der italienischen Stegreifkomödie, zu neuem Glanz und zu Wirksamkeit zu verhelfen. Gozzis Theater verband technischen Bühnenzauber mit den komischen Einlagen der Commedia und ihrem überzeichneten, zynischen Personal. Mit *Turandot* wollte er beweisen, dass er jenseits dessen auch Literatur unter psychologischen Gesichtspunkten erschaffen konnte. Diese eigentümliche Mischung war es, die Puccini als Prototyp für ein neues Musiktheater interessant fand. Umtriebig und genau beobachtete er die musikalische Moderne seiner Zeit. Das Mit- und Nebeneinander von heiterem und ernstem Theater hatten bereits Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss 1912 exemplarisch mit ihrer Oper *Ariadne auf Naxos* geschaffen. Puccini muss klar geworden sein, dass das herkömmliche dramatische Erfolgsprinzip „Sopran und Tenor lieben

sich und böser Bariton funkt dazwischen“ auf der Opernbühne nicht mehr zeitgemäß war. Noch in *La fanciulla del West* 1910 hatte er diese klassische Dramaturgie angewendet. Die komische Oper wiederum war – mit Ausnahme von Verdis *Falstaff* und Wagners *Meistersinger von Nürnberg* – im 19. Jahrhundert weitgehend zum Erliegen gekommen. Bereits in seinem Triptychon, in dem er die drei Kurzopern unterschiedlicher Stimmung *Il tabarro*, *Suor Angelica* und *Gianni Schicchi*, nämlich tragisch, lyrisch und komisch, zu einem Abend zusammenfasste, erprobte er diesen neuen Operntypus. In *Turandot* konnte er nun in einem einzelnen Werk dieser Innovationskraft freien Lauf lassen: Eine grausame Prinzessin, eine empathisch fühlende Sklavin, ein von wahnhafter Leidenschaft geplagter Prinz, konterkariert durch drei geschwätzig-zynische Minister, forderten ihn auch kompositorisch zu einer neuen Einheit heraus.

Die Urahnin kommt

Dabei war Puccini klar, dass die vordergründige Psychologie Gozzis für sein eigenes Werk nicht ausreichend war. Bei Gozzi findet sich jenseits der männerhassenden Frau Turandot, die ihre eigene Freiheit durch eine Ehe mit einem Mann nicht aufgeben möchte, keine weitere Erklärung für ihr brutales Verhalten. Turandots Wunsch nach Selbstbestimmtheit und Freiheit wurde von Puccini und seinen beiden Librettisten um eine weitere Schicht ergänzt. Sie wollten eine Turandot „auf dem Weg über das moderne Gehirn“ erschaffen, wie Puccini in einem Brief an Simoni 1920 bekundete. Dafür erfanden sie zur Vorlage von Carlo Gozzi die Geschichte der Urahnin Lo-u-Ling hinzu: Vor tausenden von Jahren wurde diese nach einer kriegerischen Eroberung Chinas vergewaltigt und ermordet. An Turandot soll sich dieses Schicksal nicht wiederholen. Das Trauma von Lo-u-Ling hat sich in ihren Körper und Geist eingeschrieben. Mit ihrem Verhalten rächt sie sich für ihre Ahnin.

An euch räche ich diese Reinheit, diesen
Schrei und diesen Tod! Niemals wird mich
jemand besitzen!

Damit hat sich in der Konzeption der Oper eine entscheidende Lücke bei der Figur Turandot aufgetan: Wie lässt sich sowohl bühnenwirksam als auch authentisch eine zum Monster stilisierte Frau psychologisch glaubwürdig zu einem liebenden Menschen verwandeln? Die Musik, mit der wir Turandot begegnen, gibt hier wenig Auskunft, verharrt ihr musikalischer Gestus doch meist im Archaischen, Kalten oder Rätselhaften. Der Schlüssel hierzu liegt viel eher in einer doppelten Betrachtungsweise ihres Wesens.

Von revolutionärem Theater und Empathie mit dem Monster

Die Entstehung der *Turandot* in den 1920er Jahren geht einher mit einer theatergeschichtlichen Revolution: Theaterkonzepte von Literaten wie Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry oder Luigi Pirandello verzichteten mehr und mehr auf eine bloße Illusion im Theater. Erzählstrategien des Theaters befassten sich zunehmend damit, eine rationale Distanz zum Erzählten selbst herzustellen, um sich der Fiktion, derer man beiwohnte, zu vergewissern und aus der Distanz Schlüsse zu ziehen. Der Exotismus eines fiktiven Chinas in *Turandot*, dem man von vornherein keine Authentizität beimessen wollte, reiht sich ein in diese sachlichen Verfremdungseffekte und diente nicht dazu, sich aus kolonialen Kontexten in fremde Welten träumen zu wollen (wie noch in *Madama Butterfly*). Auch Max Reinhardt, der 1911 Gozzis *Turandot* in Berlin zur Aufführung brachte, prägte einen solchen Exotismus auf dem Theater als Verfremdungsmechanik in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Puccini selbst kannte Reinhardts Produktion von Fotografien und spricht im schon zitierten Brief an Simoni in der Frühphase der Entstehung von einer „eigenartigen und originellen“ Inszenierung Reinhardts. Das Monster Turandot erklärt sich in dieser Logik also aus der Distanz heraus: Das Märchenhafte und Fremdartige soll sein Publikum nicht zur Identifikation anstiften, sondern es soll aus der Ferne beurteilt werden.

Prinzessin des Todes! Prinzessin aus Eis!
Aus deinem unheilvollen Himmel steig hier
auf die Erde herunter!

Lässt sich aber aus dieser gezielten Inszenierung einer anormalen Figur auch die Psychologie eines echten Menschen verstehen, die sich Puccini in seiner *Turandot* ebenfalls wünschte? Es ist bemerkenswert, dass Turandot die Erklärung für ihr Verhalten ohne Umschweife in ihrer Arie „In questa reggia“ im zweiten Akt öffentlich und sehr eindeutig liefert. Es ist sogar davon auszugehen, dass sie diese Worte bereits mehrfach gegenüber allen vorigen Anwärtern sowie dem Volk von Peking geäußert hat. Alle wissen Bescheid über die Gründe ihres Handelns, die nachvollziehbar sind: Sie schützt sich selbst vor einer tiefsitzenden Wunde, die sie nicht ohne Weiteres heilen kann. Doch niemand scheint sich anschließend für Turandots eigentliches Inneres, ihre ureigene Angst wirklich zu interessieren, findet sich doch danach keine weitere Textzeile der anderen Figuren, die sich darauf konkret bezieht. Auch Calaf scheint vor allem gefangen in seinem Wahn, Turandot zu einer liebenden Frau umzuwandeln, geht er doch



Nessun dorma – keiner Schläfe: Francisco de Goyas Radierung *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* (1799)

überhaupt nicht auf ihre Person ein. Auch hier bleiben wir in der Distanz. Ist es der Tod der Sklavin Liù und ihre bedingungslose Liebe, die Turandot eine Alternative aufzeigt und sie verändert? Ist es die psychologische Extremsituation, sich nach der Lösung der drei Rätsel nicht mehr vollständig abschotten zu können? Oder müssen wir hier schlicht einer unerklärlichen „Märchenlogik“ folgen, nach der Prinzessinnen einen Prinzen, der sie küsst, immer sofort heiraten wollen?

Viel interessanter ist womöglich die Frage: Was lehrt uns als Betrachter:innen der distanzierte Blick auf das Monster Turandot? Sie hat uns die Antwort auf die Frage des *Warum* selbst geliefert: Die brutale Vergewaltigung der Ahnin ist zu schmerzhaft, um sie bloß zu erzählen. Mit ihrem Verhalten schafft Turandot um sich herum ein monströses Abbild ihrer selbst, und ihre unnahbare Fassade ermöglicht ihr, weiterzuleben. Die Angst, eine Vergewaltigung selbst erleben zu müssen, erzählt dabei viel über die Gesellschaft, in der Turandot lebt. Konnte sich womöglich die Welt um sie herum, die solche Ängste hervorbringt, nicht ändern? Musste sie deshalb zum „Monster“ werden? In Anbetracht des Umstands, dass sich niemand für Turandots Person oder die Gründe ihres Handelns zu interessieren scheint, muss sich ihr Umfeld die Frage stellen, welchen Anteil sie am Geschehen haben. Es lohnt sich, den aufrichtigen Blick des Monsters einzunehmen. So haben auch wir die Chance, viel über uns selbst, über unsere eigenen Ängste und über unser gesellschaftliches Zusammenleben zu erfahren.

Mit diesem „doppelten Blick“ – distanziert und empathisch zugleich – haben auch wir als Betrachter:innen die Chance, aus dieser Geschichte eine transformative Erfahrung abzuleiten. Denn Empathie mit dem Monster entschärft die uns ängstigende Gefahr. Durch Monster können wir eigene schmerzhaft Erfahrungen benennen und mit ihnen umgehen. Monster streifen umher, richten Verwüstung an, machen vertraute Orte unsicher, in denen wir uns sicher wähnten. Doch was, wenn nicht das Monster das Problem ist, sondern die Gesellschaft, die es nicht verstehen will? Verweist das absurde, uns unverständliche Verhalten von Turandot nicht darauf, dass wir Vertrautes hinterfragen sollten? Wenn es die unempathische Masse der Oper nicht tut, die Turandots tiefsitzenden Schmerz mit keiner Silbe reflektiert, dann müssen wir es als Publikum tun. Die „Lücke Turandot“ hat damit am Ende der Oper das Potential, die eigene, bessere Zukunft zu imaginieren, damit das Monster nicht mehr nötig ist.

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

Turandots drittes Rätsel



Liene Kinča (Turandot), Mitglieder des Chors der Staatsoper Hannover



EILENRIEDESTIFT

*Man muss sich
in der Kunst
üben, das
Leben recht
zu genießen!*

– Michel de Montaigne

Unser erstklassiges Wohnstift mitten in Hannover bietet Ihnen nicht nur ein gemütliches Zuhause, sondern auch eine lebendige Gemeinschaft, in der Sie sich rundum wohl fühlen können.

Wir beraten Sie gerne!

Wohnstiftsberatung im Eilenriedestift e.V.
0511 5404 -0 • beratung@eilenriedestift.de

www.eilenriedestift.de



Zentrum für Zahnmedizin

Dr. Putzer & Partner

Implantate in Perfektion.



Zentrum für Zahnmedizin
Dr. Putzer & Partner

Karl-Wiechert-Allee 1c
30625 Hannover

0511 - 9 56 29.60

info@zentrum-zahnmedizin.de

Textnachweise

Die Handlung, das Interview *Bilder für ein Trauma* sowie der Text *In der Nacht erscheint das Monster* sind Originalbeiträge für dieses Heft. Der Text *Oper ohne Ende* entstand für das Programmheft der Premierserie am Saarländischen Staatstheater Saarbrücken.

Zitate:

Albert Ostermaier: *Die Liebe geht weiter. Roman mit Pasolini*, Berlin 2025, S. 110-111.

Turandots Rätselfragen: Wörtliche deutsche Übersetzung von Sergio Morabito, in: *Turandot*, Programmheft der Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 1996/97

Bildnachweise

Bettina Stöß fotografierte die Klavierhauptprobe am 30.1.2026

Francisco de Goya: Gemeinfrei

Impressum

Spielzeit 2025/26

Herausgeberin:
Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH
Staatsoper Hannover

Intendant:
Bodo Busse

Redaktion:
Christian Förnzer

Grafische Konzeption und Titelcollage:
Lamm & Kirch

Gestaltung:
Yuliana Falkenberg

Druck:
DruckVerlag Kettler GmbH

Redaktionsschluss 2.2.2026

Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover
staatsoper-hannover.de

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

Arien

für den Gaumen.

In Ihrer Küche feiert Kochkunst Premiere.



KÜCHEN VON
ROSENOWSKI

www.rosenowski.de

Küchen Studio in Thönse

Lange Reihe 24
30938 Thönse
T 05139|9941-0
F 05139|9941-99

Küchen Studio in Hannover

Friesenstraße 18
30161 Hannover
T 0511|1625-725
F 0511|1625-727

Hörst du nicht von
der Wüste bis zum
Meer tausend
Stimmen seufzen:
Prinzessin, komm
zu mir herab! Alles
wird blühen, alles
wird glänzen!

Niedersächsisches
Staatstheater
Hannover