



Turandot

Giacomo Puccini

MUSIKTHEATER

**ABSCHIED VON
DEN HELDEN**

staatstheater darmstadt

BARAK

Sehet, Prinz!

Die Köpfe alle, die dort auf den Toren
Zu sehen sind, gehörten Prinzen an,
Die toll genug das Abenteuer wagten
Und kläglich ihren Untergang drin fanden,
Weil sie die Rätsel dieser Sphinx zu lösen
Nicht fähig waren.

*Friedrich Schiller,
„Turandot“, I.1*

Turandot

Giacomo Puccini

Dramma lirico in drei Akten

Libretto von Giuseppe Adami und Renato Simoni
nach Carlo Gozzi

URAUFFÜHRUNG am 25. April 1926 (Fragment-Version)
im Teatro alla Scala, Mailand

Premiere am 31.08.2019, 19:30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

Ich glaube, dass „Turandot“ nie fertig wird.
 So kann man nicht arbeiten.
 Wenn das Fieber nachlässt,
 hört es bald ganz auf,
 und ohne Fieber gibt es keine künstlerische Produktion,
 denn die Kunst ist eine Art Krankheit,
 ein Ausnahmezustand der Seele,
 Überreizung einer jeden Faser,
 eines jeden Atoms,
 und so könnte man weitermachen
 ad aeternum.

*Giacomo Puccini an Giuseppe Adami,
 10. November 1920*

Vorgeschichte

Liù wartet vergeblich darauf, dass Calaf ihr ein Zeichen der Aufmerksamkeit schenkt. Statt sie zu beachten, ist er völlig besessen von Turandot. Er hat zwar von ihrer Geschichte gehört, wie sie aussieht, ist ihm aber bislang verborgen geblieben.

1. Akt

Prinzessin Turandot ist berüchtigt für ihre Grausamkeit. Jeder, der sich ihrer bemächtigen will, muss sich zunächst einem Ritual unterziehen: Allen Bewerbern stellt sie drei Rätselfragen. Ist der heiratswillige Mann in der Lage, die richtigen Antworten zu geben, wird er nicht nur Turandots Ehemann, sondern auch Kaiser von China. Kann der Bewerber die Rätsel nicht lösen, wird er bei Aufgang des Mondes geköpft. Dieses Gesetz verkündet der Mandarin. Calafs Vater Timur warnt seinen Sohn davor, sich dieser Gefahr auszusetzen und versucht, ihn von seinem Vorhaben abzubringen. Liù, die Calaf seit langer Zeit liebt, scheitert ebenfalls in ihrem Bemühen, Calaf daran zu hindern, sich vollends in den Machtbereich der Gewaltherrschaft zu begeben.

Turandots Reich verwalten die drei Minister Ping, Pang, Pong. Auch sie warnen Calaf: Schläge ein neuer Bewerber den Gong, um sich der Prinzessin als Bewerber zu präsentieren, wäre sein Schicksal besiegelt. Bislang hatte noch keiner die drei Rätsel zu lösen vermocht. Trotz aller Warnungen ist die Faszination der geheimnisvollen Turandot zu groß – Calaf hat sich entschlossen und lässt seinen Vater und Liù hilflos zurück.

2. Akt

Die drei Minister beklagen ihr Schicksal und ihre Abhängigkeit innerhalb Turandots Regime der Grausamkeit, das stets neue Opfer fordert. Calaf wird als Fremder vor den Kaiser Altoum geführt und erklärt sich bereit für das Ritual. Turandot stellt ihm die drei Rätselfragen, die Calaf alle lösen kann. Turandot ist entsetzt. Sie weigert sich, den Fremden als Gatten anzuerkennen. Ihr Vater Altoum gemahnt daran, dass das Ritual vollzogen und die Probe erfolgreich bestanden sei. Calaf stellt nun seinerseits Turandot eine Aufgabe: Er möchte seinen Namen von ihr erfahren. Sofern es ihr gelänge, diesen bis zum Morgengrauen herauszufinden, werde er sich trotz seiner bestandenen Prüfung hinrichten lassen.

3. Akt

Turandots Gewaltherrschaft lässt niemanden zur Ruhe kommen – unter Androhung des Todes ist es ihren Untertanen verboten zu schlafen, solange nicht der Name des Fremden ergründet wurde. Calaf wird sowohl vom Volk als auch von den Ministern Ping, Pang, Pong bedrängt, seinen Namen zu nennen. Er weigert sich. Turandots Macht erstreckt sich soweit, dass auch Timur und Liù als Gefangene gefasst und vorgeführt werden. Liù gibt an, als einzige den richtigen Namen des Fremden zu kennen. Turandot lässt sie von Ping, Pang, Pong foltern, doch Liù bleibt standhaft und gibt den Namen nicht preis. Sie stirbt.

[Ende des Fragments]



Ohne Zweifel stellt „Turandot“ in der Gattung Oper eines der großartigsten Fragmente dar. Neben ihr stehen „Moses und Aron“, (Arnold Schönberg), „Lulu“ (Alban Berg), und „Doktor Faustus“ (Ferruccio Busoni), um die wichtigsten zu nennen.

Erstaunlicherweise sind sie alle innerhalb zweier Jahrzehnte (1916 – 1932) entstanden und geben zur Überlegung Anlass, ob nicht gerade im Fragmentcharakter eines Kunstwerks dieser Zeit wiederum ein Kriterium der Moderne zu sehen sei – die Möglichkeit, in der neuen Epoche geschlossene Weltzusammenhänge schlüssig zu beschreiben, war schwieriger geworden. Das mag weiterführen zu der Frage, ob das künstlerische Fragment wirklich gleichzusetzen sei mit der Eigenschaft einer „Unvollendetheit“. In jedem Fall zeugen die genannten Fragmente ganz allgemein vom Ende traditioneller Operntypen.

Gerd Uecker



Aldo di Toro, Katharina Persicke, Dong-Won Seo

Gerd Uecker **Turandot - emblematische Gestalt**

Die Herausarbeitung und musiktheatrale Umsetzung starker Gefühle und Affekte war operngeschichtlich gesehen stets auf das protagonistische Solistenensemble der Sänger konzentriert und basierte auf der Authentizität ihrer Rollen. Dieses Leitprinzip der Oper wird um die Jahrhundertwende und insbesondere nach dem 1. Weltkrieg brüchig und funktioniert nicht mehr zuverlässig. Dies gilt auch für „Turandot“. Münden in „Butterfly“ Konflikte noch in persönlichen Tragödien, so sind sie bei „Turandot“ in einer gesellschaftlichen Struktur verankert, die sich aus Herrschaft, Angst und terroristischer Verfolgung zusammensetzt und die sich nicht „personifizieren“ lässt – Turandot ist insofern nur eine emblematische Gestalt.

Es gibt keine Lösung mehr in einem „privaten“ Sinne, sondern nur noch in den Dimensionen jener diktatorisch geprägten Massen-Gesellschaften, mit denen sich nicht zuletzt Europa im 20. Jahrhundert konfrontiert sehen sollte. Nur die Geschichte Liùs gestaltete sich als eine persönliche Tragödie; ihr Tod kann jedoch die bestehenden Verhältnisse nicht verändern. Die inhaltlich-dramaturgischen Elemente, welche die Oper prägen, sind Masse, Kälte, Zynismus, Grausamkeit, Ausweglosigkeit und Gewalt. War schon das *Fin de Siècle* eine Umbruchszeit, so gab es nach dem 1. Weltkrieg obendrein noch den Erfahrungsschock, den das jahrelange Grauen über Sieger und Besiegte gleichermaßen brachte. „Turandot“ steht für dieses Umbruchs-klima, in dem in dieser Oper das bisherige für Puccini typische, tradierte Form- und Ästhetikkonzept – dessen am tiefsten reichende Wurzeln in die „alte“ italienische Oper des 19. Jahrhunderts ragten – grundlegend von einer neuen künstlerischen Mentalität unterlaufen wurde.

Giuseppe Finzi und Valentin Schwarz im Gespräch über „Turandot“

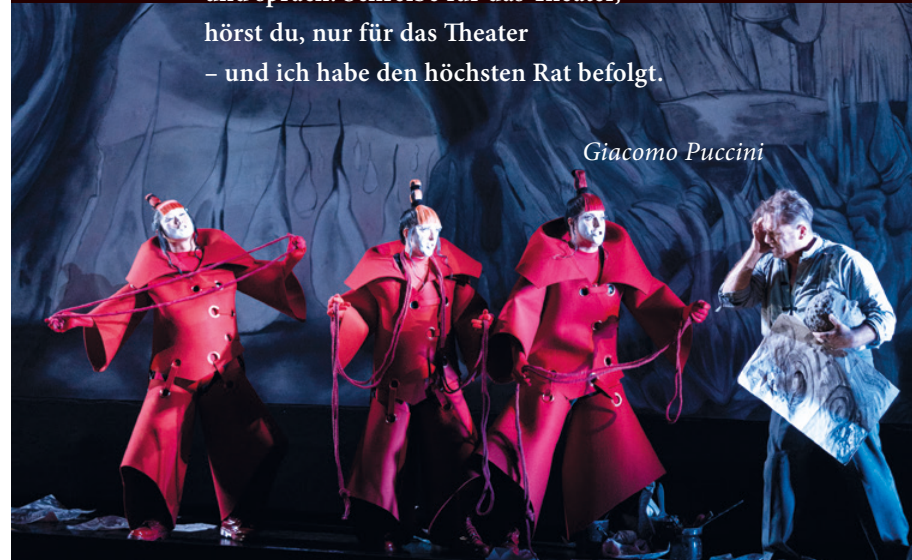
„Turandot“ ist die letzte Oper Giacomo Puccinis. Inwiefern nimmt sie eine Sonderstellung im Oeuvre des Komponisten ein, wenn man sie mit früheren Arbeiten vergleicht?

Giuseppe Finzi Turandot ist der Name einer chinesischen Prinzessin, die aus einem exotischen Märchen stammt und für die Grausamkeit steht. Musikalisch beschreibt Puccini einen düsteren Ort. Dem Publikum schreit die Brutalität dieses Reichs bereits mit den ersten fünf trockenen Akkordschlägen entgegen, mit denen die Oper beginnt. Die Handlung ist in China angesiedelt. Puccini hat bis zu acht chinesisch-anmutende Melodien verarbeitet, darunter die Kaiserhymne, die er einer Spielflöte abgelauscht hatte und die im II. Akt ihre gesamte Pracht entfaltet. Er verwendet außergewöhnliche Instrumente wie zum Beispiel Harfe, Celesta, Glockenspiel und Xylophon für die drei Minister. Harmonisch und rhythmisch vollzieht er wahre Grenzüberschreitungen. Er kehrt sich von der veristischen Oper ab. Zwischen Werken wie „La Bohème“, „Madama Butterfly“ oder „Tosca“ und „Turandot“ liegen ganze Klangwelten. Mit seiner letzten Oper wollte Puccini neue Wege beschreiten und sozusagen das Tor zur Moderne aufstoßen.

Valentin Schwarz In „Turandot“ spiegeln sich die Phänomene der Entstehungszeit wider. In den Nachwehen des Ersten Weltkriegs bot ein exotisches Märchen eine ideale Projektionsfläche für Hoffnungen und Sehnsüchte. Die Faszination für diese Art von Chinoiserie, die nichts mit dem realen China zu tun hat, kann man als eine Art Weltflucht bezeichnen. Konkretisiert haben wir diese Tendenz in der Figur des Calaf: Als Maler beschäftigt er sich mit dem Phänomen Turandot, was sich bei ihm bis zu einer Obsession steigert, die ihn die Wirklichkeit vergessen lässt. Das hat bittere Konsequenzen zur Folge: am Ende findet er seinen Vater Timur und Liù zerstört vor.

Die Musik? Was für eine nutzlose Sache.
Wenn ich kein Libretto habe,
wie soll ich Musik machen?
Ich habe den großen Mangel,
nur dann komponieren zu können,
wenn sich meine Marionetten
aus Fleisch und Blut auf der Bühne bewegen.
Ich könnte ein reiner Sinfoniker sein,
aber dann würde ich meine Zeit und
mein Publikum betrügen.
Ich bin vor so langer Zeit geboren.
Und Gott berührte mich mit dem kleinen Finger
und sprach: Schreibe für das Theater,
hörst du, nur für das Theater
– und ich habe den höchsten Rat befolgt.

Giacomo Puccini



David Lee, Michael Pegher, Julian Orlishausen, Aldo di Toro



INTERVIEW

„Mai nessun m'avra!“ schleudert Turandot ihren waghalsigen Bewerbern entgegen. Niemand soll sie jemals besitzen. Die drei Rätsel stehen für Turandots Persönlichkeit. Wieso gelingt es Calaf, sie zu lösen?

Valentin Schwarz In seiner Obsession und seinem Wunsch, in das phantasmagorische Milieu einzutauchen, findet eine Überidentifikation mit Turandot statt und damit mit allem, wofür sie steht. Zu Beginn sind Realität und Fantasie, also die erfundene Welt, zwei Bereiche. Im 2. Akt ist es Calaf geglückt, in diese Welt zu gelangen. Mit jedem Rätsel, das er erfolgreich löst, nimmt er einen Teil von ihr in sich auf. Dieses Abtauchen in die eigene Illusion geht soweit, bis Liù seinen Erkenntnisprozess herbeiführt. Sie ist die einzige, die Calafs Charakter wirklich kennt. Durch ihren Eintritt in das Gemälde und durch ihr konsequentes Selbstopfer als Zeichen ihrer altruistischen Liebe wird Calaf mit seiner eigenen Identität konfrontiert.

Die grausame Prinzessin sollte ursprünglich laut Libretto im dritten Akt ihre Liebe zu Calaf entdecken. Diesen Schluss konnte Puccini nicht mehr vertonen, weil er zuvor verstarb. Welche Schwierigkeiten ergeben sich aus der Vorlage?

Valentin Schwarz Puccini scheiterte daran, ein Phänomen, sprich die Grausamkeit, symbolisiert in der Prinzessin Turandot, mit einer psychologischen Entwicklung einer Person zu vereinen. Turandot ist kein Subjekt, sondern vielmehr Objekt. Ihre Eiskälte, ihre Grausamkeit sind Teilaspekte einer Psyche, die in unserem Fall für die abgespaltene, negative Seite von Calafs Persönlichkeit steht. Diese Ausprägungen faszinieren ihn. Calaf wird von Turandot, von der Gewalt, verführt und gibt sich ihr vollends hin. Diese Anklänge finden sich musikalisch bereits im 1. Akt, in den „Gira la cote“-Einwürfen des Chores, die sich in das Gespräch zwischen Timur, Liù und Calaf mischen. Die negative Kraft regiert solange, bis auch Liù und Timur in diesen Strudel der Zerstörung gezogen werden, und zwar ohne dass Calaf ihr Einhalt gebieten kann. An diesem Punkt erwacht Calaf aus seiner Illusion.

Die Fragen stellte Steffi Mieszkowski

Die Menge drängt und denkt nicht sie zu schonen,
obwohl sie etwas zögernd sind und schwach, –
nur scheue Hunde, welche nirgends wohnen,
gehn ihnen leise eine Weile nach.

Sie sind gegeben unter hundert Quäler,
und, angeschrien von jeder Stunde Schlag,
kreisen sie einsam um die Hospitäler
und warten angstvoll auf den Einlasstag.

Dort ist der Tod. Nicht jener, dessen Grüße
sie in der Kindheit wundersam gestreift, –
der kleine Tod, wie man ihn dort begreift;
ihr eigener hängt grün und ohne Süße
wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift.

O Herr, gib jedem seinen eignen Tod.
Das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not.

*Rainer Maria Rilke,
„Das Stundenbuch“*

Dieter Schickling Sujetwahl - die letzte Oper

Schließlich aber entscheidet sich in den ersten Märztagen 1920, was Puccinis nächste und letzte Oper sein wird. Fraccaroli hat sehr lebendig geschildert – sicher mit phantasievollen Ausschmückungen, aber tendenziell glaubhaft – wie Simoni an einem Nachmittag unmittelbar vor Puccinis Abreise aus Mailand den Vorschlag machte, einen Gozzi-Stoff zu erwägen, und Puccini daraufhin „Turandot“ vorschlägt, die er in Max Reinhardts Inszenierung in Berlin gesehen habe. Simoni lässt ihm ein Exemplar von Schillers Bearbeitung des Gozzi-Originals in der italienischen Rückübersetzung von Andrea Maffei an den Bahnhof bringen, und Puccini nutzt die Reise nach Rom, um das Stück zu lesen. Eine „ausländische Dame“ spricht mit ihm in Rom über die seinerzeitige Reinhardt-Inszenierung mit ihren tiefenpsychologischen Implikationen – die schwache Frau zwischen lauter starken Männern – und sagt zu, Fotos zu besorgen. Puccini ist von dem Gedanken jedenfalls ganz begeistert: „eine Turandot aus modernem Geiste“. Er ahnt, was das für eine Arbeit ist, zunächst vor allem für die Librettisten, denen er signalisiert, sie müssten eine ganze Menge an der Vorlage verändern, damit sie ein modernes Stück wird.

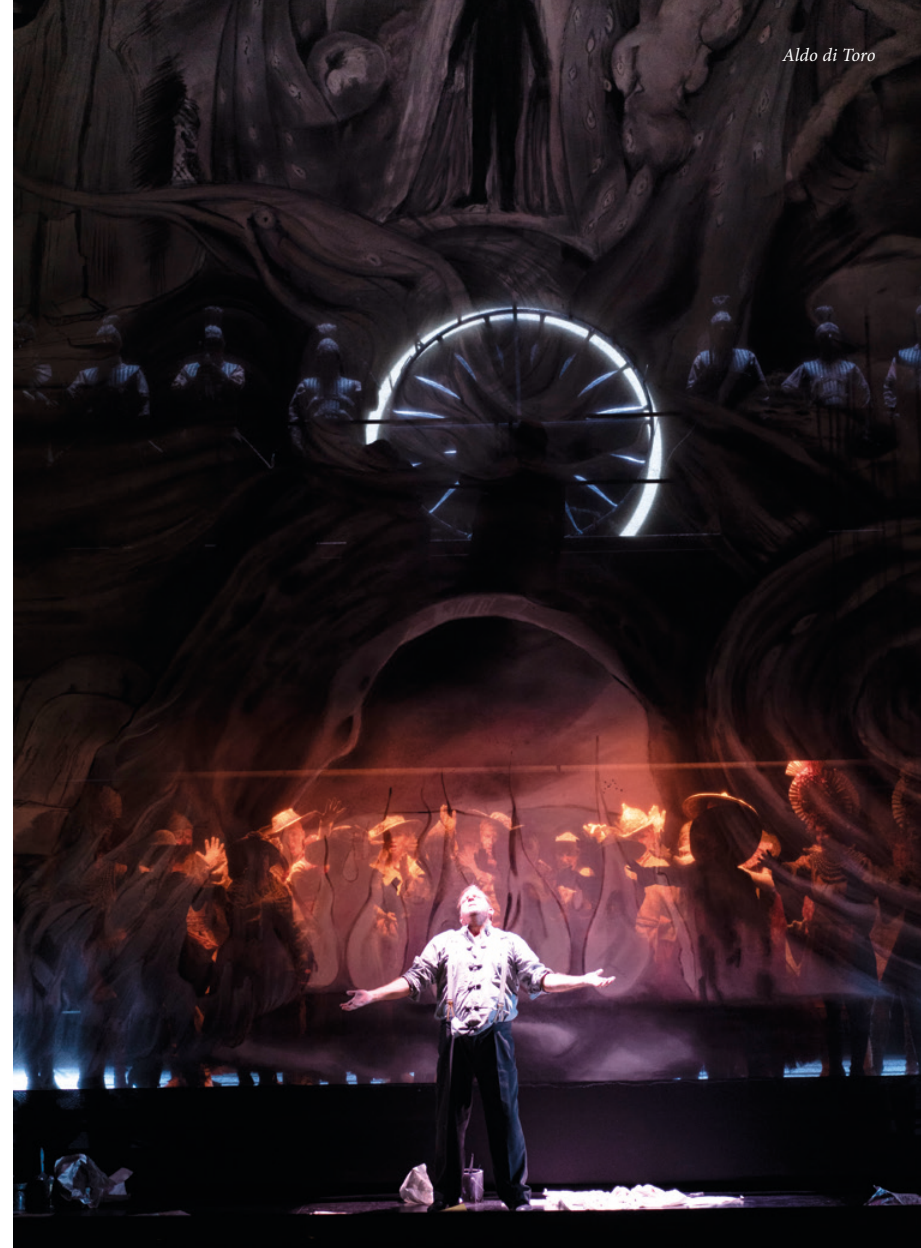
Die beiden Librettisten sind inzwischen am Szenario der „Turandot“. Natürlich erhebt sich sogleich die grundsätzliche Frage nach dem Charakter des Stücks. Soll es wie bei Gozzi Elemente der Commedia dell'arte enthalten, gleichsam italienisch-historisch? Oder soll es ein strikt chinesisches-exotisches Märchen sein, „realistischer“ also gewissermaßen, und damit wie Puccini sagt, zum „Manierismus“ gehören? Er ist selbst noch unentschieden, und im Grunde bewahrt die fertige Oper einen Großteil der Unentschiedenheit.

Das „Unbehagen“,
das die Moderne erzeugt,
besteht wesentlich in der
einseitigen Ausprägung ihrer Ideale,
zu denen auch der Individualismus gehört.

Im sozialen Atomismus,
amoralischen Egoismus
und Narzissmus zeigt er seine ‚dunkle Seite‘.

Den eigenen Untergang als
einzige Rettung zu träumen,
aus der Hingabe an die unbekannte
Drohung Lust zu ziehen,
kennzeichnet mithin,
zum Guten wie zum Bösen,
den bürgerlichen Sozialcharakter
wie die künstlerische Avantgarde.

*Josef Früchtl,
„Der Künstler als Held der Moderne“*





Mosco Carner

Herkunft der chinesischen Prinzessin

Gozzi hat den Stoff für seine „Turandot“ entweder einer Sammlung persischer Märchen entnommen, die in französischer Übersetzung gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Titel „Le Cabinet des Fées“ in Europa bekannt wurde, oder den Erzählungen aus „Tausendundeiner Nacht“, die im Westen zu Anfang des 18. Jahrhunderts zuerst in der französischen Übersetzung von Antoine Galland bekannt wurden. Die Sage scheint persischen Ursprungs zu sein, darauf weist jedenfalls der Name der Titelheldin hin, der aus dem Wort „Turan“ abgeleitet ist, dem persischen Namen für Turkestan. Vielleicht liegt ihr ein weit entferntes historisches Ereignis zugrunde, ihr allgemeineres Thema ist jedoch der Krieg der Geschlechter: der Mann verfolgt unaufhörlich die Frau, die ihre Eroberung zugleich ersehnt und verweigert. In der Sage wird dies Thema in der Figur der jungfräulichen chinesischen Prinzessin veranschaulicht, die gegen ihre Eroberung die abschreckendsten Barrieren errichtet. Widersprüchliche und dennoch komplementäre Impulse treiben sie an, wie auch Calaf und die anderen Bewerber von der Ambivalenz von Eros und Thanatos bestimmt sind, einem in Puccinis dramatischem 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 Enttauptung 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’Elide“ 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. Nun enthalten die „Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht“, auf die Carlo Gozzi schon für mehrere seiner Märchendramen zurückgegriffen hatte, auch eine Erzählung

mit dem bezeichnenden Titel „Weisheit unter neunundneunzig abgeschlagenen Köpfen“. Das ist wohl das Material, aus dem Gozzi „Turandot“ gestaltet hat, wengleich er es in mehrerer Hinsicht bereichert hat: Er erweiterte die Handlung und führte einige neue Personen ein, so Adelma, die Vertraute und Rivalin Turandots, und verschiedene Nebenfiguren, von denen die Masken aus der Commedia dell’arte die auffälligsten sind: Pantalone, Brighella, Tartaglia und Truffaldino. Bei Puccini werden daraus die drei Minister am chinesischen Hof.

Bei all diesen verworrenen und verwirrenden Vorlagen mag es Zufall sein, dass Puccini und seine Librettisten zuerst Schillers Gozzi-Bearbeitung benutzen. Jedenfalls geraten sie so mitten hinein in eine psychologisch tief sinnige Auseinandersetzung über matriarchalisch-emanzipatorischen Feminismus und seine sentimental-idealistische Auflösung durch ein märchenhaft überraschendes Happy End. Dass der italienische Mann Puccini vom Hauptteil der Handlung fasziniert war, versteht sich von selbst; dass der Schluss den realistischen Opernkomponisten nicht befriedigte, lässt sich ebenso begreifen. Er hat auf ihn eine lange Mühe verwandt und ihn trotz aller dramaturgischen Korrekturen nicht endgültig finden können – die rätselhafte Prinzessin gab ihm ihr märchenhaftes Geheimnis nicht preis. Aber in der ersten Zeit seiner Begeisterung für den neuen und ja tatsächlich faszinierenden Stoff konnte er das zu seinem Glück noch nicht wissen.

Dieter Schickling

Ich beginne mir Sorgen über meine Faulheit zu machen! Sollte ich China satt haben, nachdem der erste Akt fertig ist und der zweite beinahe? Es ist eine Tatsache, dass es mir nicht gelingt, etwas Gutes zusammenzubringen. Ich bin auch alt! Das ist sicher [...]. In Mailand werde ich irgendetwas entscheiden, vielleicht erstatte ich Ricordi das Geld zurück und mache mich frei [...]. Es gelingt mir nicht, das Vorspiel zum zweiten Akt zu machen – so viele Versuche ich auch gemacht habe – und in China scheint es mir schlecht zu gehen.

Giacomo Puccini

Michael Horst

Musikalische Spuren

Im August 1920 besuchen die beiden Librettisten Puccini tatsächlich in Bagni di Lucca, wo der Komponist sie in der Villa des befreundeten Barons Edoardo Fassini Camossi mit ungewohnter Musik erwartet. Der Baron war früher an der italienischen Botschaft in Peking und hat von dort auch eine Spieldose mit chinesischen Melodien, u. a. die Kaiserhymne, mitgebracht. „Überraschung unsererseits, Gelächter und freudige Genugtuung sollten sich ganz unmittelbar in der Oper niederschlagen: Drei der fünf Melodien finden sich später in der „Turandot“ wieder.

Bei einem dieser Treffen muss auch die Idee entstanden sein, als „Gegenspielerin“ zu Turandot die anrührende Sklavin Liù einzuführen. Jedenfalls meldet sich Puccini am 28. August aus Torre del Lago bei Simoni: „Hast du an die Einfügung der kleinen Frau gedacht?“ Damit erhält die Oper die „menschliche“ Dimension, die dem „Giganten-Duell“ zwischen Turandot und Calaf fehlt. Erstmals in seiner langen Karriere komponiert Puccini ein Werk mit zwei Hauptdarstellerinnen (die Musetta in „La Bohème“ steht dagegen in der Gewichtung deutlich unter Mimi), und es gelingt ihm souverän, die passende Musik für die so unterschiedlichen Welten zu finden. Zu Recht ist jedoch immer wieder daraufhin gewiesen worden, dass gerade die Konfrontation der beiden Frauen mit Liùs Freitod als tragische Konsequenz in eine dramaturgische Sackgasse geführt hat. Wie sollte man diese hochemotionale Stimmung noch über-treffen und gleichzeitig Turandots tiefgreifende Wandlung von der gefühlkalten Prinzessin zur liebenden Frau glaubhaft machen?

Im Oktober reist der Komponist nach Wien, wo endlich „La rondine“, ursprünglich für Wien geplant und wegen des Krieges 1917 nach Monte Carlo verlegt, aufgeführt wird. Anschließend will er sich mit Feuereifer wieder an die Arbeit machen, aber seine Librettisten haben ihn hängen lassen. Empört schreibt er an Adami: „Penso che „Turandot“ no verrà mai a fine. Così non si lavora.“ – „Ich glaube, die „Turandot“ wird nie fertig. So kann man nicht arbeiten!“

Mosco Carner

Aus Masken werden Minister

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. 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 Menschenverstand der Venezianer. Sie schwelgen in einem heiteren Zynismus, und wenn sie unter sich sind, verschmähen sie in ihren Reden keineswegs eine gewisse Vulgarität und Obszönität. 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.

Ping, Pang, Pong bilden eine Art Miniatur-Chor, denn Puccini behandelt sie weniger wie drei individuelle Charaktere, sondern eher wie eine Gruppe, die die gleiche Musik singt. Häufig fallen sie in einen Konversationsstil, durch den sie sich deutlich von den anderen Figuren unterscheiden. Sie haben kein Leitmotiv, sondern werden stattdessen durch eine Vielzahl pentatonischer Figuren gezeichnet, die wie in einem Kaleidoskop aufeinanderfolgen. Gleichmaßen charakteristisch ist der Ballabile-Stil ihrer Musik.





Historische Daten bis zum Jahr der Uraufführung von Puccinis „Turandot“

- 1914 Ermordung des Thronfolgers von Österreich-Ungarn, Erzherzog Franz Ferdinand, in Sarajevo und nachfolgend Beginn des Ersten Weltkriegs
- 1917 Kriegseintritt der USA: Revolution in Russland; Uraufführung von Hans Pfitzners „Palestrina“ in München
- 1918 11.11.: Waffenstillstandsvertrag in Compiègne bei Paris beendet den Ersten Weltkrieg; Abdankung Kaiser Wilhelms II. und Ermordung Zar Nikolaus' II.; 24.05.: Uraufführung von Béla Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“ in Budapest
- 1919 23.03.: Mussolini gründet den ersten Fascio di combattimento (Kampfbund); 09.08.: Tod Ruggero Leoncavallos; Tito Ricordi muss die Leitung seines Verlages niederlegen
- 1920 15.11.: erste Vollversammlung des Völkerbunds in Genf; 04.12.: Uraufführung von Erich Wolfgang Korngolds „Die tote Stadt“ in Hamburg und Köln
- 1921 09.05.: Uraufführung von Luigi Pirandellos „Sechs Personen suchen einen Autor“; 07.11.: Gründung der Partei Partito Nazionale Fascista durch Benito Mussolini
- 1922 27.01.: Tod des Schriftstellers Giovanni Vargas, Hauptvertreter des italienischen Verismo; 16.04.: Vertrag von Rapallo; Oktober: „Marsch auf Rom“ und Machtübernahme durch Mussolini und die Faschisten
- 1923 Hitlerputsch und „Marsch auf München“ nach dem italienischen Vorbild
- 1924 25.01.: Wahlsieg der italienischen Faschisten
- 1926 Mussolini ruft das „Napoleonische Jahr der faschistischen Revolution“ aus



Lieber Adamino,
 was soll ich sagen? Ich habe eine ganz schlechte Zeit.
 Dieser Schmerz in meinem Hals quält mich,
 aber mehr psychisch als physisch.
 Ich fahre nach Brüssel zu einem berühmten Facharzt.
 Ich fahre bald. Ob er mich operiert?
 Ob ich geheilt werde? Oder zum Tode verurteilt?
 So kann ich jedenfalls nicht weitermachen.
 Und „Turandot“? ...

*Giacomo Puccini an Giuseppe Adami,
 22. Oktober 1924*



Biografische Daten Puccinis

- 1914 27.03.: Arbeit an „La rondine“ in Monte Carlo (ursprünglich für Wien bestimmt)
- 1918 14.12.: Uraufführung der drei zu „Il trittico“ zusammengefassten Einakter „Il tabarro“, „Suor Angelica“ und „Gianni Schicchi“ an der Metropolitan Opera, New York
- 1919 11.01.: Italienische Erstaufführung von „Il trittico“ in Rom
- 1920 Erste Erwähnung des „Turandot“-Stoffs; „Trittico“-Premiere in Wien und London
- 1921 Im Frühjahr Beginn der Komposition von „Turandot“
- 1923 Puccini klagt über gesundheitliche Probleme; Oktober: Komposition von Liùs Tod als letzte vollendete Takte von „Turandot“, anschließend Reise nach Wien; Ende November oder Anfang Dezember: Treffen mit Mussolini in Rom
- 1924 Ein Kehlkopfkarzinom wird diagnostiziert; 04.11.: Puccini reist mit seinem Sohn nach Brüssel in eine Privatklinik; 29.11.: Tod durch Herzversagen
- 1926 25.04.: Uraufführung der „Turandot“ an der Mailänder Scala; 29.11.: Am 2. Todestag werden die sterblichen Überreste Puccinis nach Torre del Lago überführt

Maurizio Scarpari

Soldaten für die Ewigkeit

Die Terrakotta-Armee des Ersten Kaisers Qin Shi Huangdi

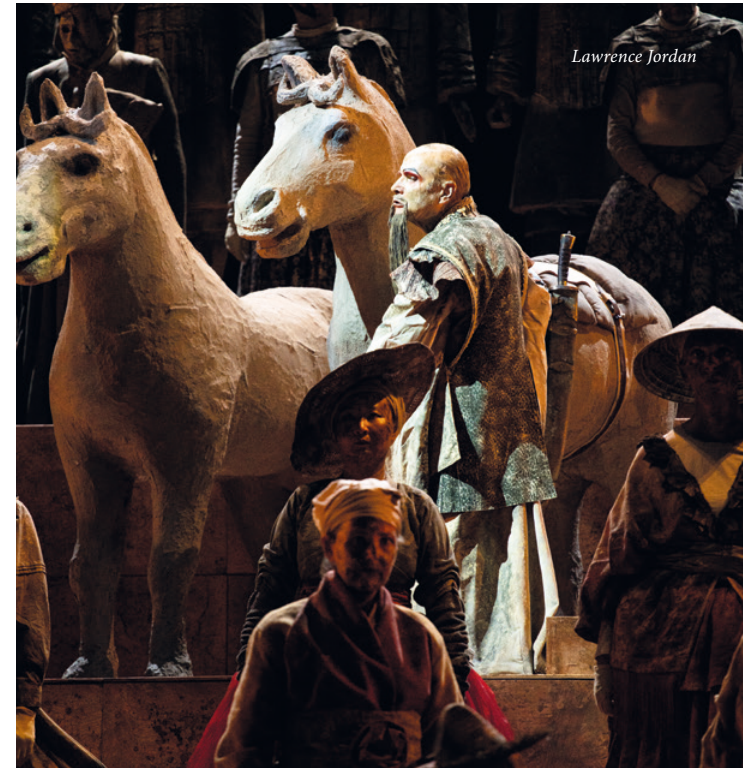
Innerhalb weniger Jahre gelang es dem Qin-Reich alle seine Gegner zu unterwerfen. Niemals hatte ein einzelner Herrscher die Kontrolle über solch weites Territorium. König Zheng der Qin-Dynastie war sich bewusst, dass er eine neue Zeit eingeläutet hatte. Er gab sich den Titel ‚Huangdi‘. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die Beinamen ‚huang‘ und ‚di‘ den höchsten mythischen Herrschern der Kulturen vorbehalten. Die Tradition herausfordernd nannte König Zheng sich Shi Huangdi, „Erster Erhabener Kaiser“, Gründer einer neuen Dynastie, die „zehntausend Generationen“ hätte andauern sollen. 210 v. Chr. starb der Erste Erhabene Kaiser während einer Expedition nach Shaqui (Hebei). Sein Leichnam wurde in Lintong (Shaanxi) in einem Mausoleum beigesetzt. Hier schuf man ihm eine Armee aus Terrakotta, bestehend aus ca. 7.000 Kriegerstatuen, über 600 fast lebensgroßen Pferden, ca. 100 Kampfwagen aus Holz und 2 aus Bronze sowie einer großen Anzahl Waffen.

Die Dynastie, die „zehntausend Generationen“ regieren sollte, überstand den Verlust ihres Gründers nicht. Der Hof und die Regierung zerfleischten sich in Machtkämpfen. Während die Regierung durch Palastintrigen immer mehr geschwächt wurde, war die Bevölkerung, die bis an die Grenzen des Erträglichen verarmt war, bereit, ihrem Zorn freien Lauf zu lassen.

Zeitgenössischen Chroniken zufolge betrug die Bauzeit für das Mausoleum des Ersten Kaisers Qin Shi Huangdi 40 Jahre. Die Grabstätte befindet sich unter einem Grabhügel, der von einer doppelten Ringmauer eingefasst wird, und es ist bis heute ein Geheimnis, was sich innerhalb dieser Mauer befand. Archäologen gehen davon aus, dass sich ca. 8.000 Statuen in den Gräbern befinden, von denen 1.300 bis heute freigelegt wurden.

Die Minister Li Si und der einflussreiche Eunuch Zhao Gao trieben den Erbprinzen in den Selbstmord, hoben den Zweitgeborenen Hu Hai auf den Thron und gaben ihm den Titel „Zweiter Erhabener Kaiser“. 201 v. Chr.

ermordete Zhao Gao den Zweiten Erhabenen Kaiser, nachdem er vorher schon den Minister Li Si beseitigt hatte. Er übertrug die Macht Zi Ying, dem Enkel von Shi Huangdi, da dieser es nicht wagte, seine Ansprüche als Dritter Erhabener Kaiser geltend zu machen. Der neue Herrscher war sich der Gefährlichkeit Zhao Gaos bewusst. Er ließ ihn hinrichten, aber für die Dynastie kam dieser Schritt zu spät.



TURANDOT GIACOMO PUCCINI

Originalbesetzung der Produktion von 2019

TURANDOT Soojin Moon CALAF Aldo di Toro / Andrea Shin LIÜ Jana Baumeister / Katharina Persicke ALTOUM Lawrence Jordan TIMUR Dong-Won Seo / Johannes Seokhoon Moon PING Julian Orlishausen PANG David Lee PONG Michael Pegher MANDARIN Myong-Yong Eom / Werner Volker Meyer 1. FRAUENSTIMME Aviva Piniane, Ingrid Katzengruber 2. FRAUENSTIMME Sonja Bühling, Gabriela Fliegel

MUSIKALISCHE LEITUNG Giuseppe Finzi / Michael Nündel INSZENIERUNG Valentin Schwarz BÜHNE Andrea Cozzi KOSTÜM Pascal Seibicke DRAMATURGIE Steffi Mieszkowski CHOREINSTUDIERTUNG Sören Eckhoff EINSTUDIERTUNG KINDERCHOR Elena Beer / Gabriela Fliegel MUSIKALISCHE ASSISTENZ Michael Nündel STUDIENLEITUNG Jan Croonenbroeck MUSIKALISCHE EINSTUDIERTUNG Irina Skhirtladze / Bartholomew Berzonsky / David Todd MUSIKALISCHE LEITUNG BÜHNENMUSIK David Todd REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG Mauricio Schwab Veloso REGIEHOSPITANTZ Sophie Körner, Ludovica Teglia PRODUKTIONSASSISTENZ Lisa Bader KOSTÜMMASSISTENZ Nadine Smolka INSPIZIENZ Gerd Wehmann SOUFFLAGE Julia Abe / Giacomo Marignani

Der Opernchor des Staatstheaters Darmstadt / Der Extra-Chor des Staatstheaters Darmstadt / Kinderchor des Staatstheaters Darmstadt / Das Staatsorchester Darmstadt



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.



TEXT- UND BILDNACHWEISE

Die Handlung sowie das Interview entstanden für dieses Programmheft. // Friedrich Schiller: *Turandot – Prinzessin von China. Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi*, Reclam Stuttgart (1959) 1987; Mosco Carner: *Puccini. Biographie*, aus dem Englischen übersetzt von Anna Wheill, hg. von Gerhard Allroggen, Insel Verlag, Frankfurt am Main / Leipzig 1996; Gerd Uecker: *Puccinis Opern – ein musikalischer Werkführer*, C.H. Beck Verlag München 2016; Dieter Schickling: *Puccini-Biografie*, Catus-Verlag Stuttgart, Reclam (2007), 2017; Josef Früchtl: „Der Künstler als Held der Moderne“, in: Georg Kohler & Stefan Müller-Dohm (Hg.): *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*, Velbrück Verlag, Weilerswist 2008; Michael Horst: *Puccini – Turandot*, Henschel / Bärenreiter, Leipzig / Kassel 2015; Maurizio Scarpari: *Das antike China*, Verlag Karl Müller GmbH, Köln 2001 // Die Szenenfotos aus der Klavier- und der Orchesterhauptprobe stammen von Nils Heck; Bühnenbilddetail ©Andrea Cozzi // Alle Texte wurden redaktionell bearbeitet und mit anderen Überschriften versehen. // Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Impressum

SPIELZEIT 2019/20 PROGRAMMHEFT NR. 1 HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt
Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Jürgen Pelz REDAKTION Steffi Mieszkowski PROBEFOTOS
Nils Heck GESTALTERISCHES KONZEPT sweetwater, holst ILLUSTRATION gggrafik, Götz Gram-
lich AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt

... bezwingend,
von düsterer Pracht,
hieratisch starr
und wieder dunkel fluchend
in Lauten der gepressten Seele
und des qualvoll ausbrechenden
Fiebers der Liebesleidenschaft.

*Puccini-Biograf Richard Specht
über die Uraufführung von
Giacomo Puccinis „Turandot“*



STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

