

Staatstheater  
Mainz



# Turandot



Giacomo Puccini

TURANDOT

Dramma lirico in drei Akten (1926)

Musik von Giacomo Puccini

Libretto von Giuseppe Adami und Renato Simoni

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

*Musikalische Leitung ...* Francesco Cilluffo

*Inszenierung, Bühne und Kostüme ...* Gianluca Falaschi

*Co-Bühnenbildner und Lichtdesign ...* Ulrich Schneider

*Co-Kostümdesignerin ...* Anna Missaglia

*Mitarbeiterinnen Ausstattung ...* Viktoria Schrott, Lina Maria Stein

*Chorleitung und Nachdirigat ...* Sebastian Hernandez-Laverny

*Dramaturgie ...* Elena Garcia Fernandez

*Turandot ...* Julija Vasiljeva

*Calaf ...* Antonello Palombi

*Liù ...* Julietta Aleksanyan / Dorin Rahardja

*Ping ...* Gabriel Rollinson

*Pang ...* Myungin Lee / Collin André Schöning

*Pong ...* Mark Watson Williams

*Timur ...* Stephan Bootz

*Altoum ...* Patrick Hörner

*Ein Mandarin ...* Tim-Lukas Reuter

Chor und Extrachor des Staatstheater Mainz

Mitglieder des Mainzer Domchors und des Mädchenchors am Dom  
und St. Quentin (Einstudierung: Jutta Hörl)

Statisterie des Staatstheater Mainz

Philharmonisches Staatsorchester Mainz

Aufführungsdauer ... ca. 2 Stunden 10 Minuten,

inkl. einer Pause nach dem 1. Akt

Aufführungsmaterial ... G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag GmbH

Premiere am 17. Mai 2025

Großes Haus

*Regieassistent und Abendspielleitung ...* Sophie Kochanowska

*Studienleitung ...* Michael Millard, Fiona Macleod

*Korrepetition ...* Fiona Macleod, Christian Maggio

*Inspizienz ...* Olaf Reinecke

*Soufflage ...* Giulia Mandruzzato

*Übertitelinspizienz ...* Anselm Breuer

*Leiterin der Statisterie ...* Mareike Piringer

*Regie- und Dramaturgiehospitantz ...* Alicia Hell

*Ausstattungshospitantz ...* Rania Ima Mohammad

*Technischer Leiter ...* Dominik Maria Scheiermann

*Produktions- und Werkstättenleiter ...* Bertil Brakemeier

*Produktionsleitung und Konstruktion ...* Anne Bugner

*Mitarbeiter\*innen der Technischen Leitung ...* David Amend, Antonia Piesk,  
Niels Sonnemann

*Bühneneinrichtung ...* Markus Förster

*Leiter Bühnentechnik ...* Justus Matla, Christian Quilitz

*Lichtoperator ...* Paul Spintig

*Leiter der Beleuchtung ...* Ulrich Schneider, Frank Stähr

*Tontechnik ...* Miloslav Popov, Enis Potoku, Peter Münch

*Leiter der Ton- und Videotechnik ...* Andreas Stiller

*Requisite ...* Maren Luedecke, Stefanie Kaiser, Bärbel Stenzenberger,  
Franziska von Holst

*Leiter der Requisite ...* Fred Haderk

*Leiterin der Dekorationswerkstatt ...* Isabella Krupp

*Leiter der Schreinerei ...* Ingo-Rainer Seefeldt

*Leiter der Schlosserei ...* Erich Bohr

*Leiterin des Malsaals ...* Bettina von Keitz

*Kostümdirektorin ...* Ute Noack

*Stellv. Kostümdirektorin ...* Antonia Hilchenbach

*Damengewandmeisterinnen ...* Britta Hachenberger, Mareike Nothdurft

*Hüte ...* Massimiliano Amicucci, Officine del Capello, Rom

*Herrengewandmeister ...* Thomas Kremer, Falk Neubert

*Kostümgestaltung ...* Lisa Maline Busse

*Modistin ...* Petra Kohl

*Fundusverwaltung ...* Ingrid Lupescu, Cora Volz

*Koordination Garderobenwesen ...* Irina A. Kraft, Julia Seiler

*Chefmaskenbildner ...* Guido Paefgen

*Stellv. Chefmaskenbildner ...* Thomas Hilckmann

*Maskenbildner\*innen Solo ...* Jasmin Braun, Michelle Deutz, Yvonne Hoffmann

*Maskenbildner\*innen Chor und Statisterie ...* Alma Baier, Markus Dillmann,  
Marisa Eilert, Sabine Feldhofer, Nadine Ihmig, Lara Köhler, Soraya Loch,  
Linda Schär, Silvia Steppat



## HANDLUNG

Prinzessin Turandot will nicht heiraten. Trotzdem pilgern unermüdlich junge Prinzen zu ihr, um um ihre Hand zu bitten. Diese erhalten sie jedoch nur unter der Bedingung, dass sie Turandots Rätsel lösen – was bis jetzt noch keinem gelang. Statt Turandots Hand erwartete sie alle nur die des Henkers.

### Erster Akt

Der Prinz von Persien scheitert an Turandots Rätseln und wird abgeführt. Währenddessen erinnert der Mandarin das versammelte Volk an Turandots Gesetz: Wer die drei Rätsel nicht löst, wird geköpft. Dieses Schicksal erwartet nun auch den persischen Prinzen. Die Menge reagiert voller Vorfreude auf die anstehende Hinrichtung.

Im allgemeinen Tumult stürzt der alte Timur zu Boden. Seine Begleiterin Liù versucht, ihm aufzuhelfen. Da erhalten sie schon Hilfe von Calaf, Timurs lang verschollenem Sohn.

Beim Anblick des Prinzen verspürt das Volk plötzlich Mitleid und bittet Turandot um Gnade, welche diese jedoch verwehrt. Erschüttert von Turandots Grausamkeit, will Calaf sie verfluchen, wird von ihrer Erscheinung jedoch sofort in Bann gezogen. Er will nun der nächste sein, der sich ihren Rätseln stellt. Die kaiserlichen Minister Ping, Pang und Pong versuchen, den Fremden von seinem selbstmörderischen

Vorhaben abzubringen. Auch Liù, die ihm ihre Liebe gesteht, will ihn zur Vernunft bringen. Doch alle Warnungen prallen wirkungslos an Calaf ab.

### *Pause*

### Zweiter Akt Erstes Bild

Ping, Pang und Pong unterhalten sich über die Geschichte Chinas, welche mit Turandots Geburt eine grausige Wendung nahm. Sie beklagen die vielen Prinzen, die im Werben um Turandot schon ihr Leben ließen. Doch mehr noch als die toten Prinzen beklagen sie ihr eigenes Schicksal, welches sie zur Arbeit als Henkersknechte verdammt. Sie träumen von ihren friedlichen Landgütern, weitab von den Gräueltaten am kaiserlichen Hof und hoffen auf einen erfolgreichen Bewerber und die Verheiratung Turandots. Doch schon bringen die Rufe des Volkes sie zurück in die Realität. Die Menge bereitet sich auf die Zeremonie der Rätsel vor.

### Zweites Bild

Der Kaiser Altoum höchstpersönlich versucht nochmals, Calaf von seinem Vorhaben abzubringen – doch auch er scheitert.

Turandot erinnert an ihre Vorfahrin Lo-u-Ling, die von einem Fremden vergewaltigt und getötet wurde. Ihretwegen möchte sie niemals heiraten und jedem, der es versucht, das Leben nehmen, um Rache für ihre Vorfahrin zu üben.

Sie stellt Calaf ihre drei Rätsel. Zur großen Verwunderung aller beantwortet er sie korrekt. Das Volk jubelt, doch Turandot kann ihre Niederlage nicht hinnehmen. Sie fleht ihren Vater, den Kaiser Altoum, an, sie dem fremden Mann nicht zur Frau zu geben. Calaf will Turandot nicht zwingen und gibt ihr nun seinerseits ein Rätsel auf. Sollte sie bis zum Morgengrauen seinen Namen herausfinden, sei er bereit zu sterben, andernfalls werde sie seine Frau.

### Dritter Akt

Turandot ordnet an, dass niemand schlafen darf, bis der Name gefunden wird. Ping, Pang und Pong bieten Calaf Liebe, Reichtum und Ruhm an, um ihn zur Flucht zu bewegen. Doch Calaf will nichts als Turandot.

Liù und Timur, die mit Calaf gesehen wurden, werden herbeigeführt. Turandot fordert von Timur den Namen. Um den alten Mann zu schützen, behauptet Liù, sie allein kenne den Namen. Doch auch unter Folter will sie ihn nicht preisgeben. Als sie den Schmerzen nicht länger standhalten kann, entwendet sie einen Dolch und tötet sich selbst. Timur beklagt ihren Tod, und auch das Volk zeigt sich erschüttert.



CHRONIK EINER  
UNVOLLENDETEN OPER

1919

Oktober: Giacomo Puccini und die beiden Librettisten Giuseppe Adami und Renato Simoni beschließen die Zusammenarbeit an einer neuen Oper.

Puccini an Adami: *Sie haben also mit Simoni den Kampfplatz betreten? Nur Mut! Und pressen Sie sich Hirn und Herz aus, um für mich etwas zu schaffen, das die Welt weinen machen soll. Man sagt, Sentimentalität sei ein Zeichen von Schwäche. Aber ich finde es so schön, schwach zu sein! Den sogenannten „starken Männern“ überlasse ich die Erfolge, die in nichts zergehen: Für uns sind die, welche bleiben!*

1920

März: Die Librettisten schlagen das tragikomische Märchen *Turandot* aus den *Fiabe teatrali* des venezianischen Theaterautors Carlo Gozzi vor. Nachdem Puccini das Stück in der Bearbeitung Friedrich Schillers (in der italienischen Übersetzung von Andrea Maffei) gelesen und Fotografien der Berliner Max Reinhardt-Aufführung von 1911 gesehen hat, entscheidet er sich zur Vertonung.

Mai: Puccini erhält den Libretto-Entwurf des 1. Aktes: *Turandot! Erster Akt – ausgezeichnet! Auch der szenische Grundriss gefällt mir. Die drei Masken* [Ping, Pang, Pong]

*machen sich gut. Ich habe einige Bedenken wegen der Wirksamkeit des Schlusses, aber ich kann mich auch täuschen.*

August: Puccini lädt Adami und Simoni in sein Sommerdomizil nach Bagni di Lucca ein. Dort entwerfen sie die Figur der Liù in Anlehnung an die Sklavinnen Adelma, Zelima und Schirina aus Gozzis Vorlage.

Sie besuchen Baron Fassini Camossi, der im militärischen Dienst in Peking gewesen war. Bei ihm hört Puccini drei Melodien einer chinesischen Spieldose, die er in seine Komposition einfließen lassen wird.

Herbst und Winter: Puccini beginnt mit musikalischen Skizzen, während er auf die von ihm gewünschten Änderungen am Libretto des 1. Aktes wartet.

*Und Turandot schläft? Um so mehr denke ich an sie, und um so mehr scheint mir dies ein Sujet zu sein, wie man es heute braucht, und ein Sujet, das ausgezeichnet zu mir passt. Aber Komik muss drin sein und viel Gefühl.*

1921

Januar: Puccini erhält den überarbeiteten 1. Akt. Dieser reicht zu diesem Zeitpunkt bis zur Rätselszene, sodass sich die Frage stellt, welche Episoden im Folgenden noch erzählt werden sollen und ob die Oper eine zwei- oder dreiaktige Gestalt erhalten soll.

*Turandot macht gute Fortschritte; ich glaube, jetzt auf dem rechten Wege zu sein. Ich arbeite an den Masken und in Kürze komme ich zu den Rätseln! Ich habe das Gefühl vorwärtsgekommen zu sein. Und der zweite Akt? Und der dritte? Mein Gott, quälen Sie mich nicht, indem Sie mich so lange warten lassen.*

Juni: Puccini erhält das Buch *Chinesische Musik* von Jules A. van Aalst, aus dem er vier weitere chinesische Melodien entlehnt.

Herbst: Die Arbeit an *Turandot* gerät in eine Krise, die sich an der Konzeption der folgenden Akte und insbesondere des Finales entzündet.

*Turandot quält mich. Ich denke anhaltend darüber nach, und ich glaube, dass wir vielleicht auf dem falschen Wege sind. Ich glaube, das Duett [Finale, das Turandot und Calaf in Liebe zusammenführen soll] ist der eigentliche Kern. Und das Duett scheint mir, so wie es ist, nicht das zu sein, was wir brauchen.*

Winter: Komponist und Librettisten einigen sich auf die endgültige Werkgestalt in 3 Akten. Der bisherige 1. Akt wird geteilt. Neu eingefügt wird das dreimalige Anschlagen des Gongs durch Calaf als Finale des 1. Aktes, das als Szene vor dem Vorhang konzipierte Trio von Ping, Pang, Pong (2. Akt, 1. Bild) sowie Turandots Arie „In questa reggia“ unmittelbar vor der Rätselszene. Während die Librettisten die besprochenen

Ergänzungen textlich ausarbeiten, beginnt Puccini mit der Instrumentation der bereits komponierten Szenen.

1922

März: Puccini erhält das Libretto der Ping, Pang, Pong-Szene und vertont sie, auch das neue Finale des 1. Aktes schließt er ab.

*Ich bin so traurig und auch entmutigt! Turandot liegt hier, mit dem abgeschlossenen ersten Akt, ohne dass ich für den Rest Klarheit gewonnen hätte, der in Dunkel gehüllt ist, vielleicht in ewiges, undurchdringliches Dunkel! Ich erwäge, ob ich nicht diese Arbeit beiseitelegen soll.*

Herbst: Puccini ist unzufrieden mit dem von Adami und Simoni ausgearbeiteten 3. Akt, was eine erneute Schaffenskrise auslöst. Größere dramaturgische Glaubwürdigkeit erhofft er sich davon, Liù in der Folterszene sterben zu lassen.

*Ich glaube, Liù muss ihrem Schmerz geopfert werden, aber ich finde, dass sie keine Möglichkeit hat, hervorzutreten, wenn man sie nicht in der Folter sterben lässt. Und warum nicht? Dieser Tod kann einen starken Einfluss auf die Verwandlung der kaltherzigen Prinzessin ausüben ...*

1923

März: *Ich arbeite, man kann nicht sagen: mit Dampf, aber ich habe*

wieder angefangen. [...] Was für eine Schererei – ja, diese Turandot ist ein rechter Störenfried für mich; wahrscheinlich auch fürs Publikum.

Juni: Puccini stellt den Beginn des 3. Aktes mit Calafs Arie „Nessun dorma“ fertig und arbeitet weiter bis zu Liüs Sterbeszene, deren letzter Arie „Tu che di gel sei cinta“ er eigene Verse unterlegt.

November: Die Trauermusik nach Liüs Tod ist abgeschlossen. Das Warten auf eine wiederholt eingeforderte Überarbeitung des Schlussduetts nutzt Puccini zur Instrumentierung des 2. Aktes und aller existierender Szenen des 3. Aktes.

1924

März: Puccini klagt über Schmerzen im Hals. Die niederschmetternde Diagnose lautet Kehlkopfkrebs.

Oktober: *Ich durchlebe eine fürchterliche Periode. Dieses mein Kehlkopfleiden quält mich, aber mehr noch seelisch als durch die körperlichen Schmerzen. [...] Und vor mir liegt Turandot. Die Verse von Simoni sind gut, und mir scheint, sie sind gerade das, was ich brauchte, was ich mir erträumt habe.*

Puccini hat von Simoni neue Verse für das Schlussduett erhalten, die ihn zuversichtlich stimmen. Er beschreibt 23 Seiten mit Skizzen für das Finale der Oper. Diese Skizzen begleiten ihn auf der Reise in eine Brüsseler Klinik,

in welcher der Tumor behandelt werden soll. Von dort schreibt er an Adami und Simoni und bittet sie, nach Brüssel zu kommen, um die Oper gemeinsam fertigzustellen. Puccinis Operation verläuft zunächst ohne Komplikationen, am 28. November erleidet er jedoch einen Herzanfall und verstirbt am folgenden Tag.

1925

April: Der für diesen Monat anvisierte Premierentermin an der Mailänder Scala lässt sich nach Puccinis Tod nicht mehr halten.

Sommer: Puccinis Verleger Ricordi beauftragt den Komponisten Franco Alfano, auf Grundlage der von Puccini hinterlassenen Skizzen *Turandot* zu vervollständigen. Das von Alfano vorgelegte Finale stößt jedoch auf Widerstand des für die Premiere vorgesehenen Dirigenten Arturo Toscanini. Alfano erstellt eine zweite, stark gekürzte Version seines Finales.

1926

25. April: *Turandot* wird an der Mailänder Scala unter der musikalischen Leitung von Toscanini uraufgeführt. Nach dem Tod Liüs und der anschließenden Trauermusik legt der Dirigent den Taktstock nieder und wendet sich an das Publikum: „Hier endet die Oper, weil der Maestro an dieser Stelle verstorben ist.“ Die gekürzte Finalversion Alfanos wird erst bei der zweiten Aufführung gespielt.



## FEMME FATALE UND FEMME FRAGILE? Die beiden Frauenfiguren in Puccinis *Turandot*

„Come una visione“ – wie eine Vision erscheint Turandot im ersten Akt der gleichnamigen Oper von Giacomo Puccini. Ein Mondstrahl fällt auf sie, während das Volk sie um Gnade für den persischen Prinzen anfleht, die die Prinzessin mit einer gebieterischen und endgültigen Geste jedoch verweigert. So lautet die Regieanweisung im von Puccini und seinen Librettisten eingerichteten Textbuch.

Es ist ein ungewöhnlicher und auratischer erster Auftritt, den die Autoren ihrer Titelfigur verliehen haben. Turandot wird eingeführt als Sphinx-hafte Erscheinung, stumm und unnahbar, mächtig und beinahe übernatürlich. Bis sie sich zum ersten Mal singend zu Wort meldet, wird es noch eine ganze Weile dauern. Zunächst zeichnen die Autoren ein stummes Doppelbild Turandots, das verdeutlicht, wie sinnliche und politische Macht in ihr zusammenfließen. Die Menge verehrt sie nicht nur wegen ihrer außergewöhnlichen Schönheit, sondern unterwirft sich zugleich ihrer unbeschränkten Macht, die sie durch Kälte und Grausamkeit aufrechterhält. Dies wird von Puccini auch musikalisch akzentuiert, indem er die zarte Melodie, mit der die Kinder Turandot kurz zuvor angerufen hatten, zu einer strahlenden Huldigungsmusik des vollen Orchesters anschwellen

lässt, die den ersten Auftritt der Prinzessin flankiert. Der Einsatz von Blechbläsern und Schlagwerk sowie der einstimmig intonierende Chor spiegelt zugleich absolute Verehrung und die Unmöglichkeit des Abweichens wider.

Erst verhältnismäßig spät, im zweiten Bild des zweiten Aktes, wird das hieratische Bild der Prinzessin um psychologische Motive erweitert, die ein neues Licht auf die bis dahin völlig gefühlkalt scheinende Herrscherin werfen. In ihrer Arie „In questa reggia“ erinnert sie an das Schicksal ihrer Vorfahrin Lo-u-Ling, die einst von einem Mann vergewaltigt und getötet wurde. Um sie zu rächen, hat Turandot das Gesetz der Rätsel erlassen, das es den Männern schier unmöglich macht, Macht über sie zu gewinnen. Die emotionale Tiefe, mit der Puccini ihre Musik ausstattet, enthüllt, wie stark sie den Schmerz Lo-u-Lings selbst empfindet. Bei der ersten Nennung ihres Namens verlangsamt sich das Tempo und die Harmonie wendet sich in ein fernes f-Moll, während die Mischung aus abwärts gerichteter Singstimme und gedämpfter Streicherbegleitung großes Leid vermittelt. Für die zweite Erwähnung Lo-u-Lings schreibt Puccini sogar den Ausdruck „dolce con dolore“ (zart, mit Schmerz) vor.

Der Komponist und seine Librettisten haben die Episode um das Trauma Lo-u-Lings, das sich in Turandot fortsetzt, dem Stoff neu hinzugefügt. Sie entwerfen damit eine verletzliche und empfindsame

Seite der Prinzessin, die den Boden bereiten sollte für ihre spätere Wandlung zur liebenden Frau im geplanten, von Puccini jedoch nicht mehr vollendeten Finale.

Bei Friedrich Schiller liest sich die entsprechende Szene hingegen beinahe wie ein feministisches Manifest. Seine Turandot verkündet: „Ich bin nicht grausam, frei nur will ich leben. / Bloß keines Andern will ich sein; dies Recht, / Das auch dem allerniedrigsten der Meschen / Im Leib der Mutter anerschaffen ist, / Will ich behaupten, eines Kaisers Tochter.“

Am entgegengesetzten Ende der sozialen Hierarchie steht Liù, im Libretto schlicht als „eine junge Sklavin“ bezeichnet. Sie ist mit Timur, dem entthronten König der Tartaren, auf der Flucht und auf der Suche nach dessen verschollenem Sohn Calaf, den sie liebt, seit dieser ihr einst zugelächelt hatte. Auch diese Figur ist eine Neuerfindung Puccinis und der Librettisten, die sie auf Grundlage der drei intrigierenden Sklavinnen Adelma, Zelima und Schirina in Carlo Gozzis *Turandot* entwickelt haben. An deren Stelle tritt in der Oper nun eine Art *Femme fragile*, der Typus einer zarten, vom geliebten Mann abhängigen und letztlich zugrundegehenden Frau, die mit den tragischen Frauenfiguren aus Puccinis früheren Opern wie *Mimi*, *Manon Lescaut* oder *Madama Butterfly* verwandt ist. Sie alle vereint selbstlose Liebesfähigkeit und die Bereitschaft, in letzter Konsequenz der

Liebe ihr Leben zu opfern. Damit ist die Sklavin Liù der Prinzessin Turandot auch charakterlich diametral entgegengestellt.

Im dritten Akt der Oper erhebt sich Liù schließlich von einer Nebenfigur zur Protagonistin, indem sie die „in Eis gegürtete“ Prinzessin mit ihrem Konzept einer großen, tief empfundenen Liebe konfrontiert. Sie wolle Calafs Namen mit in den Tod nehmen und ihm so zum Sieg verhelfen, der zugleich auch ein Sieg für Turandot sei, da sie dadurch die Liebe gewinne.

In Kontrast zu Turandots von Blechbläsern gefärbter Musik ist Liùs Klangsprache meist vom warmen Ton der Holzbläser unterlegt und insgesamt von fragil anmutendem lyrischem Charakter. Es dominiert zudem ein basslos-schwebender Klang hoher Streicher, aus dem sich in ihrer Arie „Tanto amore, segreto“ die Solo-Violine herauslöst.

Dramaturgisch betrachtet, sollte Liùs Selbstmord Turandot zum Sieg verhelfen. Indem Puccini sie in bewegendem Triumph zugrundegehen ließ, erhoffte er sich einen Einfluss auf die Verwandlung der kaltherzigen Prinzessin zur liebenden Frau. Doch ethisch gesehen stellt Liù diesen Sieg in Frage. Damit haderte auch Puccini und es gelang ihm nicht, die Musik über Liùs Tod hinweg fortzuschreiben. „Und darauf die Schlusszene?“, schrieb er ratlos an seine Librettisten. Ein glückliches Ende über der Leiche dieser Frau ist tatsächlich schwer vorstellbar.



## RÄTSEL DES LEBENS

Francesco Cilluffo und Gianluca Falaschi im Gespräch mit Elena García Fernandez

*Turandot beginnt mit mächtigen Fortissimo-Akkorden, gefolgt von scharf akzentuierten Orchester-schlägen und einem markanten Xylofon-Motiv. Welche Atmosphäre schafft Puccini hier zu Beginn seiner Oper? In welchem Bühnenraum befinden wir uns?*

Francesco Cilluffo: Ich denke, dass *Turandot* den Höhepunkt in Puccinis Karriere darstellt. Je mehr Opern er schrieb, desto mehr verstand er, dass er in quasi filmischer Art und Weise die Grundstimmung des Stückes gleich zu Anfang, in der ersten Minute vermitteln musste. Daher hat *Turandot* auch kaum eine wirkliche Einleitung, sondern eher ein Motto, ähnlich wie in Strauss' *Elektra*. Durch den starken und kraftvollen Beginn wird das Publikum mitten in das Drama hineingeworfen und versteht intuitiv, dass diese Oper in einer sehr brutalen, gnadenlosen Welt spielt, in der schreckliche Dinge geschehen können.

Gianluca Falaschi: Die Musik von *Turandot* ist kraftvoll, visuell und fast filmisch. Daher habe ich mich entschieden, die Oper wie einen Thriller oder einen Noir-Film zu inszenieren, mehr als eine Untersuchung innerer Zustände denn als eine exotische Geschichte. Wir befinden uns nicht im märchenhaften Peking, sondern in einem Ca-

sino namens Peking, einem imaginären und surrealen Ort, an dem reale Menschen in einem (Alp-) Traum agieren. Es ist ein illegales Spielhaus, ein Limbus zwischen Leben und Tod, zwischen Hoffnung und Verlust.

*Das Kostümbild ist schillernd und im Stil der 1980er Jahre gehalten. Was hat dich dazu inspiriert?*

G. F.: Bei der Arbeit an *Turandot* kommt man nicht um das Thema der kulturellen Aneignung herum. Statt ein Bild eines „exotischen Orients“ zu imitieren, habe ich mich gefragt, welche ästhetischen Codes heute in Europa dominieren. Die Antwort ist klar: Es sind die des amerikanischen Imperialismus, der uns durch Werbung, Kino, Fernsehen, Halloween und den Mythos des Self-Made Man eingenommen hat. Deshalb habe ich *Turandot* in einem geheimen Spiel-salon in einer amerikanischen Chinatown angesiedelt. Die 80er Jahre mit ihren leuchtenden Farben, breiten Schulterpolstern und künstlicher Euphorie erschienen mir das passende Mittel, um diese Überlagerung von Zeichen und Kulturen darzustellen. Es ist eine Ästhetik, die auch die heutige Obsession für Selbstinszenierung widerspiegelt. *Turandot* in einem solchen Casino anzusiedeln, ermöglicht es mir, auch über unsere Gegenwart zu sprechen, die jede Kultur auf ihre Oberfläche reduziert, jedes Zeichen zum Design macht. Und was ist letztlich gewalttätiger, als den Anderen zur Dekoration zu machen?

*Puccinis Orchester ist groß besetzt und durch eine eindrucksvolle Perkussion-Gruppe erweitert. Welchen Effekt hatte Puccini damit im Sinn?*

F. C.: Ein Teil der Perkussionsinstrumente deutet zunächst die besondere Farbe der Geschichte an: Es gibt eine Menge Glocken und Gongs, die wir mit dem Fernen Osten verbinden. Zugleich suggeriert bereits der Begriff Perkussion, der auf das lateinische Wort percussio (Schlag) zurückgeht, in gewisser Weise einen Akt der Gewalt. Die Tatsache, dass Puccini eine solche Menge an Perkussion einsetzt, ist also ein weiterer Indikator dafür, dass es sich um eine Geschichte handelt, in der humane, romantische Aspekte eher Randscheinungen sind. Sie spielt vielmehr in einer Welt, die viel Stahl und damit auch Waffen in sich trägt. Als *Turandot* Anfang der 1920er Jahre entstand, hatten Lärm und aggressive Klänge Einzug in den Alltag der Menschen gehalten. Wir wissen, dass Puccini eine große Leidenschaft für Autos hatte, was er mit einem schweren Autounfall bezahlen musste. Das zeigt, wie bereit er war, diese neuen Technologien mit all dem Risiko und der Hässlichkeit, die mit ihnen verbunden waren, in sein Leben und sein künstlerisches Werk zu integrieren.

*Turandot und Calaf sind die beiden großen heroischen Figuren in dieser Oper, die sowohl im Spiel wie auch musikalisch ihre Kräfte messen. Wir*

*erleben Turandot zunächst durch den Blick von Calaf, der sofort in ihren Bann gezogen wird ...*

G. F.: Calaf ist für mich wie Dante zu Beginn der *Göttlichen Komödie*: ein Mann, der sich in der Mitte seines Lebens verirrt hat. Er ist jemand, der alle Orientierung verloren hat – Liebe, Familie, Richtung – und verzweifelt nach Sinn sucht. In *Turandot* sieht er eine neue Herausforderung, vielleicht die letzte. Aber *Turandot* ist nicht nur eine Frau: Sie ist das Leben selbst und zugleich der Tod. Sie ist das Rätsel der Existenz, jene Frage, auf die niemand eine Antwort weiß. Deshalb befinden wir uns in einem Casino: Es ist ein Ort, an dem man das Unmögliche versucht, wo man sein Glück herausfordert, obwohl man weiß, dass die Bank am Ende immer gewinnt.

F. C.: *Turandot* ist eine sehr moderne und vielschichtige Figur, in der zwei Figuren aus früheren Opern Puccinis quasi verdichtet sind: Minnie aus *La fanciulla del West* und Zia Principessa (ebenfalls eine Prinzessin!) aus *Suor Angelica*. Sowohl Zia Principessa als auch *Turandot* setzen ihre Unnahbarkeit und Kälte ein, um Traumata zu bekämpfen. Was mir an unserer Inszenierung besonders gefällt, ist die Art und Weise wie *Turandots* Arie „In questa reggia“ inszeniert ist: nicht als eine Erzählung über das Leiden einer Vorfahrin, sondern wir können das Leiden in *Turandot* selbst sehen. Wir können sehen,

dass diese Erinnerung tief empfunden ist, dass dieses alte Trauma auch zu ihr gehört.

*Welche Rolle spielen Liù und Timur?*

G. F.: Wenn Turandot Leben und Tod repräsentiert, dann ist Liù die schmerzliche Erinnerung an das, was Calaf für immer verloren hat. Sie ist die Liebe, die er für eine absolute Idee geopfert hat. In meiner Interpretation ist Liù nicht nur eine verliebte Frau: Sie ist eine archetypische Figur, Mutter und Ehefrau zugleich. Ebenso ist Timur nicht nur Calafs Vater: Er ist ein Schatten, ein Ruf der Vergangenheit und der Zerbrechlichkeit des Körpers. Beide, Liù und Timur, haben nicht die Konsistenz von Lebenden, sondern erscheinen Calaf als innere Visionen. Sie sind Geister des Herzens, Stimmen des Bedauerns.

*Die drei Minister Ping, Pang und Pong nehmen sowohl musikalisch als auch szenisch großen Raum ein. Welche Funktion hat dieses merkwürdige Trio, das im Libretto auch als „Masken“ bezeichnet wird?*

F. C.: In den ersten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts kam die Idee auf, dass Theater auch etwas anderes als nur realistisch sein könnte. Im Zuge dessen begannen die Komponisten, sich auf die Commedia dell'arte mit ihren Masken tragenden, archetypischen Figuren zurückzubedenken. Diese sollten Teil der Handlung werden oder sie kommentieren und dem Publikum bewusst machen, dass auf der Bühne nicht nur individuelle Geschichten

verhandelt werden, sondern dass diese auf etwas Allgemeingültiges verweisen. Puccini ist es gelungen, Ping, Pang und Pong eng in das Geschehen einzuflechten. Ihre Musik klingt komödienhaft leicht, zugleich steckt Dunkelheit, Groteske und Ironie in ihr.

G. F.: Für mich sind Ping, Pang und Pong (zusammen mit dem Mandarin) die einzigen Arbeiter in dieser Welt. Sie sind Teil der Machtmaschine, desillusioniert, gezwungen, eine Ordnung aufrechtzuerhalten, die sie unterdrückt. Und doch sind es gerade sie, die so grotesk und zynisch erscheinen, die sich am Ende als die menschlichsten erweisen. In ihren Erzählungen von der fernen Heimat wird tief empfundene Nostalgie spürbar. Außerdem leiden sie unter der Grausamkeit, an der sie mitwirken, und haben schließlich Mitleid mit Liù. Sie sind gefährliche, widersprüchliche Figuren, aber gerade deshalb so wahrhaftig: Sie verkörpern die Ambivalenz der Macht und die Müdigkeit des Dienens. Sie sind die Masken eines Theaters, das die Mühe, die Einsamkeit und das Bedauern kennt.

*Eine weitere zentrale Rolle spielt der Chor. Wie setzt Puccini ihn ein?*

G. F.: Der Chor ist ein absoluter Protagonist. Er beobachtet nicht, er handelt. Dabei wechselt er oft plötzlich die Stimmung, von Gewalt zu Gebet, von Blutdurst zu Mitgefühl, und ist damit unser kollektives Spiegelbild: eine Menschheit, die nicht mehr zwischen richtig und

falsch unterscheiden kann, die dem Strom folgt, die hofft und vergisst, die sich bewegt, um zu überleben.

F. C.: Die Art und Weise, wie Puccini für den Chor komponiert hat, ist modern und zugleich sehr gewagt, wenn man bedenkt, dass die Opernhöre zu seiner Zeit in Italien nicht immer professionelle Chöre waren. Stellenweise ist die Musik so modern, dass wir sie heute – fast 100 Jahre nach ihrer Uraufführung – mehr zu schätzen wissen als die damaligen Kritiker, die eher respektvoll denn enthusiastisch reagierten. Sie waren der Meinung, Puccini habe so unbedingt modern komponieren wollen, dass er den „guten italienischen Puccini“, den alle erwarteten, unterminiert habe.

*Eine der wichtigen Fragen, wenn man sich mit Turandot beschäftigt, ist die nach dem Finale, das Puccini nicht mehr selbst fertigstellen konnte. Welche Entscheidung habt ihr diesbezüglich getroffen?*

F. C.: Wir wissen, dass niemand jemals das Finale so komponiert hat, wie Puccini es getan hätte. Daher macht es für mich Sinn, mit dem Material zu arbeiten, das er hinterlassen hat.

Etwa ein halbes Jahr vor Puccinis Tod fand an der Mailänder Scala die posthume Premiere von Arrigo Boitos Oper *Nerone* statt. Aus Puccinis Briefen wissen wir, dass er der Tatsache, dass diese von Boito nicht vollendete Oper in einer durch andere Komponisten orchestrierten

Fassung zur Uraufführung gebracht wurde, als unangemessen empfand. Wie es das Schicksal so wollte, sollte es seiner Oper *Turandot* nur zwei Jahre später ebenso ergehen.

G. F.: Ich habe von Anfang an dafür plädiert, nur das aufzuführen, was Puccini tatsächlich geschrieben hat. Wir wissen, dass er die Oper nicht mit dem Tod von Liù beenden wollte, aber das ist nun einmal der Punkt, an dem er aufgehört hat und bis zu dem er all seine Kraft und Klarheit eingebracht hat. Ich denke, Puccini wusste, dass *Turandot* seine letzte Oper sein würde. Und irgendwie scheint es mir, dass er – vielleicht zum ersten Mal – die Idee akzeptiert hat, dass etwas unvollendet bleiben könnte. Aber dieses Ende ist kein wirklicher Abbruch: Es ist eine Schwelle. Wenn die Piccoloflöte sich erhebt und die Musik sich in ein Anderswo aufzulösen scheint, öffnet sich eine Frage, die keine Antwort hat: Wohin geht dieser Klang? Wohin geht Liù? Wohin geht Puccini? Wohin gehen wir? Es ist ein Ende voller Stille und Geheimnis. Und ich glaube, dass gerade in dieser offenen Frage die tiefste Wahrheit der Oper liegt.



## DER SPIELER von Fjodor Dostojewskij

Es war Viertel nach zehn; ich betrat den Spielsaal so hoffnungsvoll und gleichzeitig in einer solchen Erregung, wie ich sie noch nie erlebt hatte. In den Spielsälen bewegte sich noch ziemlich viel Publikum, wenn auch nur halb so viel wie am Vormittag.

Nach zehn Uhr bleiben an den Spieltischen nur die echten, eingeschworenen Spieler, diejenigen, für die in den Bädern nichts existiert außer Roulette, die einzig seinetwillen angereist sind, die kaum darauf achten, was um sie her geschieht, und sich während der ganzen Saison für nichts Weiteres interessieren, als nur vom Vormittag bis in die Nacht hinein zu spielen, sogar die ganze Nacht hindurch bis zum Morgengrauen, wenn es erlaubt wäre. In der Regel ziehen sie unwillig von dannen, wenn das Roulette um Mitternacht geschlossen wird. Und wenn der älteste Croupier, kurz vor Schluss, gegen Mitternacht verkündet: „Les trois derniers coups, messieurs!“, sind sie gelegentlich bereit, bei diesen letzten drei Coups das letzte zu setzen, was sie in den Taschen haben – und verlieren gerade dann am häufigsten. [...]

Ich überlegte nicht und habe nicht einmal gehört, welche Zahl vorher gekommen war, erkundigte mich nicht einmal danach, bevor ich zu spielen begann, was einigermaßen erfahrene Spieler tun. Ich

zog meine zwanzig Friedrichsdor aus der Tasche und warf sie auf das vor mir stehende „Passe“.

„Vingt-deux!“ rief der Croupier.

Ich hatte gewonnen – und setzte wieder, alles: den früheren Einsatz und den Gewinn.

„Trente et un!“ rief der Croupier. Wieder gewonnen! Alles in allem besaß ich also achtzig Friedrichsdor! Ich schob diese achtzig auf die zwölf mittleren Zahlen (dreifacher Gewinn, allerdings zwei Chancen, zu verlieren) – das Rad drehte sich, es kam vierundzwanzig. Man reichte mir drei Rollen zu fünfzig Friedrichsdor und zehn Goldmünzen; zusammen mit dem früheren Gewinn verfügte ich jetzt über zweihundert Friedrichsdor.

Ich war wie in Trance, schob diesen ganzen Haufen Geld auf Rot – und kam plötzlich zu mir! Nur ein einziges Mal an diesem ganzen Abend, solange ich spielte, hauchte mich die Angst eiskalt an und ließ meine Arme und Beine zittern. Entsetzt fühlte ich, und es wurde mir blitzartig bewusst: Was würde es bedeuten, jetzt zu verlieren! Mein ganzes Leben stand auf dem Spiel!





Wenn der Tod  
mich zu finden kommt  
werde ich glücklich sein  
mich auszuruhen.  
O wie hart ist mein Leben  
obwohl es vielen  
glücklich scheint  
aber meine Erfolge?  
Sie vergehen und ...  
es bleibt?

Giacomo Puccini

## FOTOS

S. 1 Chor, Kinderchor, Statisterie  
S. 4 J. Vasiljeva  
S. 7 A. Palombi, S. Bootz  
S. 11 J. Vasiljeva, J. Aleksanyan  
S. 14/15 J. Aleksanyan, S. Bootz, A. Palombi,  
Chor, Statisterie  
S. 20 Chor, Statisterie  
S. 22/23 M. W. Williams, G. Rollinson, M. Lee  
S. 24 J. Vasiljeva, A. Palombi  
S. 27 T.-L. Reuter, P. Hörner, Chor

Alle Fotos sind Probenfotos.  
© Andreas Etter

## NACHWEISE

Die Texte und das Interview sind Originalbeiträge für dieses Heft: Die Handlung verfasste Alicia Hell. Die *Chronik einer unvollendeten Oper* sowie der Text *Femme fatale und femme fragile?* stammen von Elena Garcia Fernandez.

S. 21: Fjodor Dostojewskij: *Der Spieler*, übersetzt von Swetlana Geier, Frankfurt a. M. 2014.

S. 25: Auszug aus einem Gedicht aus Puccinis Nachlass, zitiert nach Oswald Panagl: *Turandot – Ein Spiel von Liebe und Tod*, Programmheft der Volksoper Wien 2006/07.

## IMPRESSUM

Spielzeit 2024/2025

Herausgeber  
Staatstheater Mainz  
[www.staatstheater-mainz.de](http://www.staatstheater-mainz.de)

Intendant  
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor  
Erik Raskopf

Redaktion  
Elena Garcia Fernandez

Druck  
Seltersdruck & Verlag Lehn GmbH &  
Co. KG, Selters

Visuelle Konzeption  
Neue Gestaltung, Berlin



Ich glaube,  
*Turandot* wird niemals fertig.

Giacomo Puccini



[www.staatstheater-  
mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)