

STAATSTHEATER
NÜRNBERG



OPER
TURANDOT

Oper von Giacomo Puccini



SEIT 1902

RETTERSPLITZ®



Kommen Sie mit



auf die Entstehungsreise

MIT ALLEN SINNEN

Entdecken Sie eine harmonische Verbindung aus Modernität und Historie. Erleben Sie die Welt von *Retterspitz*: im *Retterspitz* Flagship-Store – ausgezeichnet mit dem iF Design Award sowie einer „Special Mention“ der German Design Award Jury.
Herzlich Willkommen!

Retterspitz Flagship-Store · Augustinerhof 3 · 90403 Nürnberg

HEILEN, PFLEGEN UND WOHLFÜHLEN

TURANDOT

Oper von Giacomo Puccini

Libretto von Giuseppe Adami und Renato Simoni
nach Carlo Gozzi und Friedrich Schiller

In italienischer Sprache
mit deutschen und englischen Übertiteln

Mit freundlicher Unterstützung des Damenclubs
zur Förderung der Oper Nürnberg



BESETZUNG

TURANDOT

Premiere: 24. Januar 2026, Opernhaus

Aufführungsdauer: 2 Stunden 45 Minuten, eine Pause

BESETZUNG

Altoum, Kaiser: Hans Kittelmann

Turandot, seine Tochter: Emily Newton

Turandot-Double: Stephanie Roser

Calaf: Ragaa Eldin

Timur, sein Vater: Taras Konoshchenko/Seokjun Kim

Liù: Chloë Morgan

Ping: Demian Matushevskyi

Pang: Sergei Nikolaev

Pong: Martin Platz

Mandarin: Hektor Palmer Nordfors*

Staatsphilharmonie Nürnberg

Chor und Extrachor des Staatstheaters Nürnberg

Kinderopernchor des Staatstheaters Nürnberg

*Mitglied des Internationalen Opernstudios

TEAM

Musikalische Leitung: Jan Croonenbroeck

Regie: Kateryna Sokolova

Bühne: Nikolaus Webern

Kostüme: Constanza Meza-Lopehandia

Choreografie: Sebastian Eilers

Licht: Karl Wiedemann

Chorleitung: Tarmo Vaask

Chorleitung Kinderoperchor: Philipp Roosz

Dramaturgie: Wiebke Hetmanek

Regieassistentz- und Abendspieleleitung: Chiara Cosima Caforio / Bühnenbildassistentz: Thays Hélène Runge / Kostümassistentz: Kathrin Frauenhofer, Nele Kohler / Kostümhosipitanz: Ida Sippel / Soufflage: Brigitte Christine Treter / Inspizienz: Rainer Hofmann / Bühnenmeister: Oktay Alatali / Übertitelinspizienz: Julian Sevenitz, Agnes Sevenitz / Englische Übersetzung: Aaron Epstein / Nachdirigat: Christopher Schumann / Dirigat Bühnenmusik: Otto Itgenshorst* / Musikalische Studienleitung: Benjamin Schneider / Musikalische Assistenz und Korrepetition: Daniel Rudolph, Christopher Schumann, Kristina Yorgova

Technischer Direktor: H.-Peter Gormanns / Referentin des Technischen Direktors: Henriette Barniske / Technischer Leiter Oper: Florian Thiele, David Wrobel / Leitung Werkstätten: Hubert Schneider / Konstruktion: Jana Schiebel / Bühneninspektor: Rupert Ulsamer / Bühnenmeister: Arnold Kramer, Oktay Alatali, Michael Funk / Leiter Beleuchtung: Thomas Schlegel / Beleuchtungsmeister: Wolfgang Radtke, Franziska Pohlner / Ton und Video: Boris Brinkmann, Federico Gärtner, Dominic Jähner, Stefan Witter / Kostümdirektion: Susanne Suhr / Masken und Frisuren: Dirk Hirsch, Christine Meisel / Requisite: Urda Staples, Peter Hofmann (Rüstmeister) / Herstellung der Dekoration: Werkstätten des Staatstheaters Nürnberg / Marco Siegmanski (Vorstand Schlosserei) / Dieter Engelhardt (Vorstand Schreinerei) / Thomas Büning (Vorstand Malsaal)

DAMENCLUB

Herzlichen Dank an ZUR FÖRDERUNG DER OPER NÜRNBERG

Die tagesaktuelle Besetzung entnehmen Sie bitte dem Aushang.

Fotografieren sowie Ton- und Videoaufzeichnungen sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet. Wir bitten Sie, Ihre Mobiltelefone vor Beginn der Vorstellung auszuschalten. Das Staatstheater Nürnberg ist eine Stiftung öffentlichen Rechts unter gemeinsamer Trägerschaft des Freistaats Bayern und der Stadt Nürnberg.

Turandot

Ich bin nicht grausam. Frei nur will ich leben.
Bloß keines andern will ich sein; dies Recht,
Das auch dem Allerniedrigsten der Menschen
Im Leib der Mutter anerschaffen ist,
Will ich behaupten, eine Kaiserstochter.
Ich sehe durch ganz Asien das Weib
Erniedrigt und zum Sklavenjoch verdammt,
Und rächen will ich mein beleidigtes Geschlecht
An diesem stolzen Männervolke, dem
Kein anderer Vorzug vor dem zärtern Weibe
Als rohe Stärke ward. Zur Waffe gab
Natur mir den erfindenden Verstand
Und Scharfsinn, meine Freiheit zu beschützen

Friedrich Schiller, Turandot





1. Akt

Es war einmal eine Prinzessin mit Namen Turandot, die in Peking lebte. Sie hatte beschlossen, nur denjenigen zu heiraten, der drei von ihr gestellte Rätsel lösen konnte. Das geschah aus reiner Vorsicht, denn ihre Urahnnin Lou-Ling wurde einst missbraucht und ihrer Macht beraubt. Diesem Schicksal wollte Turandot entgehen. Die Stadtmauer war bereits gespickt mit abgeschlagenen Köpfen derjenigen Bewerber, die die Rätsel nicht lösen konnten. Also aller Bewerber. Eines Tages kam ein Prinz in die Stadt, der seinen Namen aus Angst vor Verfolgung geheim hielt. Zwischen den Zuschauern einer weiteren Hinrichtung fand er seinen totgeglaubten Vater Timur wieder, der in Begleitung seiner Dienerin Liù war. Der Prinz verurteilte das grausame Vorgehen von Turandot scharf, doch kaum bekam er sie zu Gesicht, verliebte er sich unsterblich in sie. Trotz der vielen Mahner, die ihn davon abhalten wollten – allen voran die Minister Ping, Pang und Pong –, schlug er dreimal den Gong. Damit hatte er das Zeichen gegeben, dass er um die Hand der Turandot anhalten wollte.

2. Akt

Wider Erwarten löste der Prinz die drei Rätsel. Das Volk feierte ihn und hoffte auf ein Ende der grausamen Herrschaft von Turandot. Auch ihr Vater, der Kaiser Altoum, war erleichtert, dass dieses Rätsel-Ritual nun nicht mehr vollzogen werden musste. Nur Turandot selbst war verzweifelt. Da machte der Prinz ihr einen Vorschlag: Wenn sie bis zum Morgengrauen seinen Namen herausfinden könne, habe er sein Leben verwirkt und sie solle ihn hinrichten.

Pause

3. Akt

So geschah es: Die ganze Nacht über versuchten die Menschen von Peking, seinen Namen zu erfahren. Leider hatte der Prinz nicht damit gerechnet, dass die Häscher seinen Vater und Liù aufspüren würden. Um den Namen des Prinzen nicht zu verraten, beging Liù Selbstmord; denn es stellte sich heraus, dass sie seit langem in ihn verliebt war. Schon brach der Morgen an, und der Name des Prinzen war noch immer nicht entdeckt. Da teilte der Prinz selbst seinen Namen der Prinzessin mit – Calaf – und gab sich damit in ihre Hand...

Act 1

Once upon a time there was a princess named Turandot, who lived in Beijing. She had decided that she would only marry the one suitor able to solve three riddles proposed by her. This happened as a matter of sheer prudence, for her ancestress Lou-Ling had been abused and robbed of her power. Turandot wanted to escape that fate. The city wall was already riddled with the chopped-off heads of the suitors who had not been able to solve the riddles. Therefore of all suitors. One day, a prince came to the city, keeping his name a secret for fear of persecution. Among the spectators of another execution, he found his presumed dead father Timur, accompanied by his servant Liù. The prince condemned Turandot's gruesome method strongly but as soon as he caught sight of her, he fell madly in love with her. Despite the many admonishers trying to deter him – with the ministers Ping, Pang and Pong leading the way –, he struck the gong three times. By doing this, he had signalled that he wanted to ask for Turandot's hand.

Act 2

Contrary to expectations, the prince solved the three riddles. The people celebrated him and hoped that Turandot's cruel reign would come to an end. Her father, the emperor Altoum, was relieved as well that the riddles ritual no longer had to be executed. Only Turandot herself was distraught. So, the prince presented her a proposal: if she could figure out his name by dawn, his life would be forfeited and she should execute him.

Interval

Act 3

Thus it happened that the people of Beijing tried all night long to learn his name. Unfortunately, the prince had not planned on the henchmen tracking down his father and Liù. In order to keep the prince's name a secret, Liù committed suicide; it transpired that she had been in love with him for a long time. Already, the day was dawning, and the prince's name was still undiscovered. So, the prince himself let the princess know his name – Calaf –, thus placing his life in her hands...





Medusa

In der westlichen Kultur wurden starke Frauen seit jeher als eine Bedrohung angesehen, die von Männern erobert und kontrolliert werden musste. Medusa selbst war lange Zeit die ideale Figur für diejenigen, die weibliche Autorität verteufeln wollten. Und Medusa ist nach wie vor eine starke Ikone in einer Zeit, in der weibliche Führungskräfte weiterhin skeptisch oder im schlimmsten Fall als widernatürlich angesehen werden. Tatsächlich wurde [im US-amerikanischen Wahlkampf] fast jede einflussreiche weibliche Persönlichkeit mit schlängenartigen Haaren gephotoshopt: Martha Stewart, Condoleezza Rice, Madonna, Nancy Pelosi, Oprah Winfrey, Angela Merkel... Diese Geschäftsfrauen, Politikerinnen, Aktivistinnen und Künstlerinnen (...) haben in die Domäne der Männer eingegriffen. Deren Antwort darauf – wie die medusa-artigen Porträts suggerieren? Ihnen den Kopf abschlagen, sie zum Schweigen bringen.

Elizabeth Johnston, The original „nasty woman“

AUS DER SICHT VON TURANDOT

Vorgedanken

Obwohl die Hauptfigur des Stücks Turandot heißt, bleibt sie für eine ungewöhnlich lange Zeit unsichtbar und ein Mysterium. Bevor sie die Bühne in der Mitte des zweiten Aktes zum ersten Mal betritt, hören wir ausschließlich andere Figuren über sie reden. Und was wir hören, sind fragmentarische Aussagen: Turandot sei unbeschreiblich schön und gleichzeitig unglaublich mörderisch. Ihre Schönheit wird als eine Falle beschrieben, in die sie die Männer lockt, um sie dann wegen Unzulänglichkeit zu köpfen. Sie wird ausschließlich als tödliche Verführerin geschildert, die eine Gefahr für die gesellschaftlichen Strukturen darstellt.

Was wir von diesen Schilderungen nicht vermittelt bekommen, ist das Bild eines Menschen, einer Frau, die sich mit der Frage auseinandersetzt: „Was verliere und/oder gewinne ich, wenn ich als Frau heirate?“ Stattdessen präsentiert man uns den uralten Mythos der männermordenden Frau an der Macht.

Der Versuch dieses Abends ist es, diesen Mythos als eine Frau aus Fleisch und Blut zu begreifen und sie bei der Auseinandersetzung mit ihren Fragen zu begleiten. Und zwar von Beginn des Abends an und mit der emotionalen Kraft der Musik.

Die Reise

Unsere Turandot ist eine junge, wohlhabende Frau aus dem (restriktiven) 19. Jahrhundert, die am Tag ihrer Hochzeit einen Zusammenbruch erleidet. Ihre Fragen und Zweifel (personalisiert durch Ping, Pang und Pong) überwältigen sie: Wenn sie heiratet, fällt ihr weltlicher Besitz an ihren Mann, und auch sie selbst wird zum Besitz ihres Ehemanns. So wie es die Rechtslage jahrhundertelang vorsah. Ist ihre Liebe zu Calaf (ihrem Bräutigam) dieses Opfer wert? Wie trifft sie diese Entscheidung, ohne jegliche Lebenserfahrung? Welche Rolle kann sie in dieser Welt einnehmen, wenn sie keine Rechte hat? Wird sie die „ideale“, hingebungsvolle Frau sein können – so wie Liù es ist?

Turandot ist zwar in Calaf verliebt, aber sie hat auch Angst vor dieser Beziehung. Warum fällt es ihr so schwer, Calaf zu küssen? Wie kann er ihr Vertrauen gewinnen? Welche gesellschaftlichen Grenzen sind auch ihm gesetzt?

Überwältigt von diesen Fragen halluziniert sich die junge Frau auf eine Reise zu großen Frauenfiguren der Geschichte. Sie „zieht“ sich deren Identitäten und damit Probleme an, um sich mit den eigenen Fragen auseinanderzusetzen.

Zunächst träumt sie sich in die Figur der Turandot, der allmächtigen persischen Prinzessin. Endlich ist sie uneingeschränkt machtvoll, statt machtlos. Endlich kann sie ausprobieren, wie es sich anfühlt, Macht zu haben.

Doch dieser anfängliche Befreiungsschlag erweist sich schnell als trügerisch. Als Frau an der Macht wird sie sofort hinterfragt und hinterfragt sich selbst: Weibliche Machtausübung scheint widernatürlich zu sein – ein Schreckgespenst, das der Gesellschaft Angst einzujagen scheint. Sobald sie als Turandot eine Heirat mit dem Prinzen von Persien ablehnt, wird sie zu einem gesellschaftlichen Monster: Sie wird zu einer Medusa – einer wunderschönen Nymphe, die nach der Vergewaltigung durch Poseidon in eine hässliche Frau mit Schlangenhaaren verwandelt wird, deren Blick angeblich tödlich ist. Macht fühlt sich für Turandot nun wie eine Strafe an.

Auf ihrer nächsten Reiseetappe setzt sich die junge Frau mit ihrem Äußeren auseinander: Ist ihre Schönheit ein Problem oder wird sie zu einem Problem, wenn sie diese zu ihrem Vorteil nutzt? Eine der bemerkenswertesten Passagen der gesamten Oper sind die Sätze von Ping, Pang und Pong: „Una



femmina con la corona in testa!...“ [Sie ist auch nur aus Fleisch und Blut. Da ist nichts zu holen! Nimm lieber hundert andere Frauen als diese eine. Sie hat auch nur einen Kopf, zwei Arme und zwei Beine.] Als Frau ist sie also austauschbar, ihr Körper wird öffentlich diskutiert und ihre Schönheit als hinterhältiges Mittel der Verführung eingestuft. Ihr ergeht es im Grunde nicht anders als Judith im Alten Testament – diese hat zwar ihr Volk vor seinen Angreifern beschützt, aber auf eine angeblich „schmutzige“ Art und Weise, indem sie Holofernes verführt hat. Den Kopf hat sie ihm „unfairerweise“ nicht im Kampf, sondern im Schlafzimmer abgeschlagen.

Hinter der Figur der Verführerin steht natürlich eine echte Person – man schaue sich die Darstellung der Judith von Caravaggio an. Eine junge Frau, der man genau ansieht, wie sehr sie an der Situation und sich selbst zu verzweifeln scheint. Opfert sie ihre Seele für eine Machtposition auf? Warum wird sie dafür bestraft?

Königin Elisabeth I. von England ist bekanntlich eine Frau, die ihr privates Glück ihrer Position und ihrer Sorge um ihr Land geopfert hat. Unsere junge Frau träumt sich also weiter durch die Geschichte und schlüpft in die Rolle dieser fähigen Regentin. Wie Elisabeth wird sie vom Schatten ihres Vaters verfolgt, und wie Elisabeth muss sie den Bewerbern um ihre Hand komplizierte Fragen stellen, um herauszubekommen, ob sie in ihrer Unabhängigkeit eingeschränkt sein wird. Die Rätsel sind nichts anderes als ihr Versuch, einen Partner zu finden, der ihr intellektuell ebenbürtig sein wird. Was noch nicht heißtt, dass er ihr auch als Mensch ebenbürtig ist... Doch natürlich ist da immer die Angst vor den Lehren der Vergangenheit: Jedes Mal, wenn ihre Vorfahrinnen an die Macht kamen, wurden sie von ihren Männern niedergemetzelt.

Als Eva begibt sich die junge Frau anschließend buchstäblich zum Beginn aller Dinge. Sie versucht Tabula rasa zu machen und ganz unvoreingenommen ihre Beziehung zu Calaf zu verstehen. Doch die Fragen nach ihrer „Reinheit“ und Verführungskraft reißen nicht ab. Ist sie als Frau tatsächlich am Niedergang der Menschheit schuld? Wird sie schuld am Unglück ihrer Ehe sein?

Am Ende schließt sich der Kreis nach dieser Reise durch die Frauenfiguren: Unsere Turandot wacht am Tag ihrer Hochzeit wieder aus ihrer Ohnmacht auf. Wie wird sie sich nun entscheiden? Für ein eigenständiges Leben und ihre Unabhängigkeit oder für ihre Liebe zu Calaf? Ist dies überhaupt die einzige Wahl? Gibt es nicht ein gleichwertiges „Wir“, ein Miteinander mit ihm auf Augenhöhe?

Nachgedanken

Dieser Abend ist ein Versuch, diesem höchst fragmentarischen und unvollendeten Stück, diesem Mythos/dem Märchen „Turandot“ gerecht zu werden, in dem wir es aus der Sicht von Turandot selbst erzählen. Es ist das Bedürfnis, ihr Ringen mit Fragen nach Liebe, Hingabe und Selbstaufgabe mitzuerleben.

Kateryna Sokolova











PUCCINIS UNVOLLENDETE

Im ersten Quartal des 20. Jahrhunderts hielt das Musiktheater eine Fülle unterschiedlicher Stile und musikalischer Ideen parat: Impressionismus, Expressionismus, Spätromantik, tonal, freitonal, zwölftönig, Zeitstück, Literatur- und Nummernoper, Musical und Tonfilm. Und all das gleichzeitig. Man sollte meinen, der gute alte Belcanto-Spezialist Giacomo Puccini würde von den rasanten musikalischen Entwicklungen und Möglichkeiten überrollt. Mitnichten. „Turandot“ ist alles andere als Avantgarde, aber dennoch erweist sich Puccinis letzte Oper als ein faszinierendes Werk auf der Höhe seiner Zeit, gerade weil es die Heterogenität der 1920er Jahre widerspiegelt.

Ein globalisiertes Märchen

Schon der „Turandot“-Stoff selbst hat viele Facetten: Märchen, Typenkomödie und Charakterstudie; lyrisch, heroisch und komisch; persisch, italienisch und deutsch. Die Geschichte der Prinzessin Turandot ist kein chinesisches Märchen, es spielt lediglich in China. Die älteste überlieferte Fassung ist über acht-hundert Jahre alt und findet sich in der Novellensammlung „Haft Peykar“ („Die sieben Schönheiten“) des persischen Dichters Nezāmi. Sie wurde um 1197 geschrieben. Dort berichtet eine russische Prinzessin von einer namenlosen chinesischen Prinzessin,

die die Männer, die um ihre Hand anhalten, vor verschiedene Aufgaben stellt. Als letzte Prüfung müssen sie drei Rätsel lösen. Diejenigen, die daran scheitern – also eigentlich alle –, lässt sie köpfen und die Köpfe vor ihrem Palast ausstellen.

Mit der Märchensammlung „Tausendundein Tag“, die François Pétis de la Croix aus dem Arabischen ins Französische übersetzt hatte, kam das Märchen Anfang des 18. Jahrhunderts nach Europa. Mittlerweile hatte die Prinzessin einen Namen (Turandocht – das Mädchen aus Turan), die Handlung war durch indische Elemente bereichert und durch den Übersetzer zudem „europäisiert“ worden. Eine Art globalisiertes Märchen also, das Motive bedient, die es in vielen Kulturen gibt: die Freierprobe, die männerfeindliche Jungfrau, deren Zauber betört, oder die drei Rätselfragen. Dass sich die Geschichte in China abspielt, scheint dabei eher zufällig; denn für die Handlung an sich hat der Spielort keine Bedeutung.

Carlo Gozzi

Für die europäische Rezeption des Stoffes war der Schauplatz allerdings entscheidend, bediente er doch die Faszination für unbekannte Kulturen, den „Reiz des Fremden“, der in den folgenden Jahrhunderten ohne Rücksicht auf Authentizität gnadenlos ausgeschmückt wurde – auch von Giacomo Puccini.

Einer der ersten wichtigen Bearbeiter des Märchens in Europa war Carlo Gozzi, einem der letzten Verfechter der Commedia dell'arte, der italienischen Stegreifkomödie. Er verwendete bevorzugt Märchen- und Zauberstoffe für seine Theaterstücke, denn sie gaben ihm die Gelegenheit, die Theatermaschinerie effektvoll einzusetzen und fantasievolle Ausstattungen zu entwerfen. In seiner Bearbeitung des „Turandot“-Märchens verzichtete er zwar auf alles Übernatürliche, kombinierte den Stoff aber mit vier klassischen Figuren der Commedia: Pantalon, Tartaglia, Brighella und Truffaldino. Sie waren für die Komik zuständig und ihre Texte teilweise nur angedeutet, weil sie während der Vorstellung üblicherweise improvisiert wurden. Zu Lebzeiten Gozzis war dieser Märchenkomödie (1762) wenig Erfolg beschieden, doch erlebte sie kurze Zeit später eine Renaissance, die der Übersetzung Friedrich Schillers zu verdanken ist.

Judith

Eine Frau, die zur Waffe greift, um einen Mann zu entthaupten, stellt die Ordnung der Geschlechter in Frage, selbst wenn dieser Mann ein Feind ist. Und es ist nicht nur der Übergriff auf ein traditionell männliches Privileg, die kriegerische Bewaffnung und Aktion, die bedrohlich erscheint, sondern hinzu kommt die Macht weiblicher Sexualität, mit listiger Berechnung zum Einsatz gebracht – auch davon erzählt der biblische Text. Insofern verbindet sich mit der Judithfigur nicht nur das Bild einer tugendhaften Erretterin ihres Volkes, sondern auch das Schreckbild einer fatalen Weiblichkeit, die sich mit berückender Schönheit und doppelzüngiger Beredsamkeit maskiert.

Bettina Uppenkamp,
Judith – Zur Aktualität einer biblischen Helden

Friedrich Schiller

Schiller formte aus der kalten und grausamen Märchenprinzessin eine selbstbewusste Frau, die nicht bereit ist, ihre Selbstständigkeit gegen das „Sklavenjoch“ der Ehe einzutauschen. Am Ende entscheidet sie sich aus freien Stücken für die Liebe. Gozzis Commedia-Figuren kommen zwar auch noch bei Schiller vor, aber nur dem Namen nach, ihren Charakter als Spaßlieferanten haben sie größtenteils eingebüßt; und Kalaf schließlich wandelt sich vom Liebeskranken, der sich in ein Porträt Turandots verliebt hat, in einen ernsthaft Liebenden. Schiller hatte die Bearbeitung der „Turandot“ für das Weimarer Hoftheater vorgesehen, wo er unter der Intendanz von Goethe als Dramaturg wirkte. Um den Kartenverkauf anzukurbeln, verfasste er immer wieder neue Rätselfragen für Turandot, und auch Goethe trug ein Dreierset bei.

Schillers Fassung wurde im 19. Jahrhundert häufig gespielt und auch mehrfach vertont; Anfang des 20. Jahrhundert besann man sich dagegen wieder auf Gozzis Märchenkomödie. Neben Puccinis Oper basiert auch Ferruccio Busonis gleichnamige „Chinesische Fabel“ (1917) auf der italienischen Vorlage sowie ein Ballett von Gottfried von Einem (1944).

Giacomo Puccini

Anfang der 1920er Jahre war Giacomo Puccini ein renommierter Komponist: Seine Opern „Tosca“, „La Bohème“ oder „Madama Butterfly“ wurden weltweit gespielt, und die Tanziemen, die nach einigen Wirren während des ersten Weltkriegs wieder reichlich flossen, ermöglichten ihm einen gehobenen Lebensstandard. Seine letzte Uraufführung, „Il Trittico“, hatte 1918 an der Metropolitan Opera in New York stattgefunden. Nun war er wieder bereit für eine große italienische Oper. Die Suche nach einem geeigneten Stoff erwies sich wie immer als langwierig, den entscheidenden Vorschlag machten schließlich seine Librettisten Giuseppe Adami und Renato Simoni. Der „Turandot“-Stoff war ungewöhnlich, hatte sich Puccini doch zumeist auf realistische Stoffe und „die kleinen Leute“ konzentriert. Aber das Märchen enthielt Vorzüge, die ihn reizten: die Verschmelzung der italienischen Commedia-Tradition mit einem fernen Schauplatz, der ihm musikalisch viel Spielraum

verschaffte, eine starke Frauenfigur, eine spannende Liebeshandlung sowie die herausragende Rolle des Volkes und damit die Möglichkeit für monumentale Szenen.

Ein Fragment

Die Tücken erwiesen sich dann im Detail. Was bereits bei Gozzi und Schiller nicht befriedigend gelöst war, verstärkte sich noch durch die notwendige Straffung der Handlung für das Libretto: der Wandel der Turandot von der abweisenden Prinzessin zur liebenden Frau. Da half es auch nicht, dass das Team um Puccini die Figur der Liù ausbaute, im Gegenteil: Der selbstlos liebenden Liù flogen die Herzen des Publikums zu, und Turandots Handeln erschien umso grausamer. Immerhin hatten die Librettisten, Schiller folgend, ihre vermeintliche Grausamkeit psychologisch motiviert: In ihrer großen Arie erzählt Turandot von ihrer Ahnin Lou-Ling, die vergewaltigt und damit für immer gebrochen worden war. Aus Angst vor dem gleichen Schicksal lehnt Turandot jede Beziehung zu Männern ab.

Puccini strebte aber ein Happy End an – auch das eher ungewöhnlich für ihn. Nach Liùs Opfertod blieb ihm lediglich das Schlussduett für Turandots Wandlung. Umso tragischer ist es, dass Puccini ausgerechnet dieses Duett nicht mehr vollenden konnte und seine Oper ein Fragment geblieben ist. Das lag aber sicherlich nicht daran, dass ihm die Figur der Turandot fremd geblieben war, wie gerne spekuliert wurde. Es war der Krebs, der ihm im Alter von 65 Jahren die Feder aus der Hand nahm.

„Chinoiserien“

Der Kompositionsprozess war bereits vor Ausbruch der Krankheit nur zäh vorangekommen. Seit 1920 hatte sich Puccini mit dem Stoff beschäftigt. Ähnlich wie schon bei „Madama Butterfly“ setzte er sich auch dieses Mal mit der Originalmusik des Schauplatzes auseinander. Im Gegensatz zu seiner Oper „Madama Butterfly“, in der Japan nicht nur der Spielort war, sondern die japanische Geschichte auch entscheidend für die Handlung, ist China in „Turandot“ lediglich Kulisse und für das tiefere Verständnis der Abläufe nicht wichtig. Dennoch setzten sowohl die Librettisten als auch Puccini selbst auf dieses Lokalkolorit, um die Schaulust des Publikums zu befriedigen.

Elisabeth

Auch meine jungfräuliche Freiheit soll ich,
Mein höchstes Gut, hingeben für mein Volk,
Und der Gebieter wird mir aufgedrungen.
Es zeigt mir dadurch an, dass ich ihm nur
Ein Weib bin, und ich meinte doch, regiert
Zu haben wie ein Mann und wie ein König.

Friedrich Schiller, Maria Stuart

Ihr China ist alles andere als authentisch und geprägt vom überheblichen Blick der Europäer auf ein „exotisches“ Land: Angefangen bei der Namensgebung – Ping, Pang und Pong statt der Namen der italienischen Masken – über eingestreute Verweise auf chinesische Philosophie bis zur Handlung an sich.

Heterogenität der Mittel

Während die Regie solche Klischeebilder auf der Bühne nicht bedienen muss, kann man sich dem „chinesischen“ Eindruck der Musik nicht entziehen. Er basiert auf der Instrumentation – Xylophon, Tamtam, allerlei Schlagwerk – und auf der Verwendung originaler chinesischer Melodien. Letztere fand Puccini zum einen in einer wissenschaftlichen Sammlung von Transkriptionen chinesischer Musik, zum anderen in einer Spieluhr, die er beim befreundeten Baron Edoardo Fassini Camossi entdeckt hatte. Drei Melodien dieser Spieluhr hat Puccini in die Partitur von „Turandot“ einfließen lassen, darunter die Kaiserhymne und die Melodie des Kinderchores. Tatsächlich aber war diese Spieluhr ein Schweizer Fabrikat und lieferte eine durch den westlichen Musikgeschmack gefilterte „Originalmusik“. Dieses Vorgehen ist charakteristisch für das ganze Werk: Es ging dem Theatermenschen Puccini nicht um Authentizität, sondern um Wirkung. Und diese Wirkung erzielte er durch eine Vielzahl von verschiedenen Stilmitteln: Neben der Verwendung und Neukomposition von „chinesischer“ Musik greift Puccini nämlich auch auf Bitonalität, Polyrhythmik, Sprechgesang, impressionistischen Klangzauber und expressionistische Wucht zurück. Der Komponist der „kleinen Dinge“, wie er sich immer gern bezeichnet hatte, zieht in „Turandot“ alle Register, die ihm die Musik seiner Zeit zur Verfügung stellte – und das mit großer Meisterschaft; denn trotz der Heterogenität der gewählten Mittel ist ihm ein einheitliches und geschlossenes Werk gelungen, aber leider nicht bis zum Schluss.

Schlussfassung

Als Puccini im November 1924 starb, hatte er die Komposition bis zum Tod der Liù abgeschlossen – wenn auch die Revisionen fehlten, die Puccini üblicherweise während der Proben vornahm. Vor allem aber fehlten das große Schlussduett und das Finale, dafür lagen lediglich Skizzen vor. Aus diesen

Skizzen fertigte der Komponist Franco Alfano eine Schlussversion der „Turandot“, in der er für die fehlenden Verse nicht nur die Skizzen verwendete, sondern auch Musik im Stil Puccinis hinzukomponierte. Arturo Toscanini, der Dirigent der Uraufführung, kritisierte, dass nun zu viel Alfano und zu wenig Puccini in das Finale eingeflossen sei, und forderte massive Kürzungen. Mit dieser gekürzten Finalfassung wurde „Turandot“ bei der zweiten Aufführung des Werkes gespielt. Bei der Uraufführung im April 1926 legte Toscanini nach dem Tod der Liù stattdessen seinen Taktstock beiseite und wandte sich zum Publikum: „An dieser Stelle starb der Maestro.“

Am Staatstheater Nürnberg wird die längere Alfano-Fassung gespielt (etwas gekürzt), da sie ein wenig mehr Raum für den Wandel der Turandot lässt. Ob dieser Schluss nun tatsächlich ein Happy End geworden ist, steht auf einem anderen Blatt.

Wiebke Hetmanek







Eva

Da sprach die Schlange zur Frau: Ihr werdet keineswegs des Todes sterben, sondern Gott weiß: An dem Tage, da ihr davon esst, werden eure Augen aufgetan, und ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist.

Und die Frau sah, dass von dem Baum gut zu essen wäre und dass er eine Lust für die Augen wäre und verlockend, weil er klug machte. Und sie nahm von der Frucht und aß und gab ihrem Mann, der bei ihr war, auch davon und er aß. Da wurden ihnen beiden die Augen aufgetan und sie wurden gewahr, dass sie nackt waren, und flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schurze.

Bibel, 1. Mose 3

GIACOMO PUCCINI

Giacomo Puccini wurde am 23. Dezember 1858 in Lucca geboren. Seine Familie hatte dort seit über einem Jahrhundert die Stelle des Stadtorganisten inne und leitete das städtische Orchester. Puccini durchbrach diese Tradition, indem er sich der Oper zuwandte und u.a. bei Amilcare Ponchielli Komposition in Mailand studierte. Bereits sein Erstlingswerk, „Le Villi“ (1884), brachte ihm einen überraschenden Erfolg ein – und einen Vertrag mit Giulio Ricordi, dem wichtigsten Opernverleger seiner Zeit. Ist die Handlung von „Le Villi“ noch der romantischen Sagenwelt entnommen, fand Puccini mit „Manon Lescaut“ (1893) bereits einen Stoff, der typisch für ihn werden sollte: „Was habe ich mit Helden und unsterblichen Gestalten zu schaffen? Ich bin nicht der Musiker der großen Dinge, ich empfinde die kleinen Dinge, und nur sie liebe ich zu behandeln.“ Auch in „La Bohème“ (1896) blieb Puccini seiner Maxime treu, sich der Probleme der kleinen Leute anzunehmen. Er widmete sich hier der Lebenswelt der jungen Pariser Künstler, der Bohémiens, die gemeinsam leben, leiden, feiern, hungrig und sehnsüchtig darauf warten, entdeckt und berühmt zu werden.

1904 heiratete Puccini seine langjährige Geliebte Elvira Gemignani. Die Ehe verlief nicht besonders glücklich, was vor allem damit zusammenhing, dass Puccini nebenher zahlreiche Verhältnisse mit anderen Frauen hatte. Elviras Eifersucht, über die sich Puccini beklagte, war also nicht unbegründet.

Eifersucht ist auch das herausragende Merkmal der Titelheldin von Puccinis folgender Oper (1900): Flora Tosca ist eine allseits gefeierte Sängerin, die bekannt für ihr notorisches Misstrauen ist, mit dem sie ihrem Freund, dem Maler Mario Cavaradossi, die Hölle heiß macht. Im Gegensatz zu Puccini ist der allerdings seiner „feurigen Geliebten“ treu. Während Puccini die Proben zur englischen Erstaufführung von „Tosca“ überwachte, sah er in London das Theaterstück „Madame Butterfly“ von David Belasco. Begeistert davon sicherte er sich noch am selben Abend die Rechte an dem Stoff. Die Uraufführung an der Mailänder Scala (1904) wurde allerdings ein Fiasco. Puccini reagierte schnell, überarbeitete das Werk und fügte damit seinen zahlreichen Erfolgen einen weiteren hinzu. Von Belasco stammt auch die Vorlage von „La Fanciulla del West“, einer Wildwest-Oper vor dem Hintergrund der Goldgräberzeit. Die Metropolitan Opera in New York sicherte sich die Rechte an der Uraufführung (1910) ebenso wie acht Jahre später die an der Uraufführung des „Trittico“, einer Zusammenstellung von drei Einaktern. Bis heute wird daraus vor allem die Komödie, „Gianni Schicchi“, aufgeführt. Es ist Puccinis einzige wirklich komische Oper, wenn man von seinem nicht besonders erfolgreichen Ausflug in die Operette mit „La Rondine“ (1917) einmal absieht. Seine letzte Oper „Turandot“ (1926) sollte seine einzige mit Happy End werden. Ob er das tatsächlich geschafft hätte, weiß man nicht: Puccini starb im November 1924 und hinterließ die „Turandot“ unvollendet. Sie wurde posthum 1926 an der Mailänder Scala uraufgeführt.







BILDLEGENDE

Titel: Emily Newton / S. 6–7 Sergei Nikolaev, Hektor Palmer Nordfors, Chloë Morgan, Taras Konoshchenko, Emily Newton, Chor / S. 10–11 Hans Kittelmann, Emily Newton, Ragaa Eldin, Chor / S. 15 Emily Newton / S. 18–19 Hektor Palmer Nordfors, Demian Matushevskyi, Emily Newton, Chloë Morgan, Sergei Nikolaev, Chor / S. 20–21 Emily Newton / S. 22 Emily Newton, Ragaa Eldin / S. 31 Hektor Palmer Nordfors, Stephanie Roser, Chor / S. 32–33 Hans Kittelmann, Emily Newton, Sergei Nikolaev, Demian Matushevskyi, Ragaa Eldin, Chor / S. 37 Chloë Morgan / S. 38–39 Sergei Nikolaev, Emily Newton, Demian Matushevskyi, Chor

NACHWEISE

Fotos: Pedro Malinowski

Die Szenenfotos wurden während der Probe am 15.1.2026 gemacht.

Bühnenmaterial Casa Ricordi Srl. Milano. Vertreten durch G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin.

Programmheft zur Premiere von „Turandot“ am 24.1.2026 am Staatstheater Nürnberg. / Herausgeber: Staatstheater Nürnberg / Staatsintendant: Jens-Daniel Herzog / Redaktion: Wiebke Hetmanek / Englische Übersetzung der Handlung: Kadri Tomingas / Gestaltung: Julia Elberskirch, Jenny Hobrecht / Corporate Design: Bureau Johannes Erler / Herstellung: Offsetdruck Buckl, Nürnberg / Das Staatstheater Nürnberg ist eine Stiftung öffentlichen Rechts unter gemeinsamer Trägerschaft des Freistaats Bayern und der Stadt Nürnberg.

UNSER DANK GILT

Premium-Partner:



Partner:



BMW
Niederlassung Nürnberg



Opernfreunde Nürnberg

Präsident: Ulli Kraft / Geschäftsführerin: Annemarie Wiehler
Kontakt: geschaeftsstelle@opernfreunde-nuernberg.de, Tel: 0911 66069-4644
www.freunde-der-staatsoper-nuernberg.de



Damenclub zur Förderung der Oper Nürnberg

Vorstand: Angela Novotny (Tel. 0157 37165766) (Vorsitz),
Margit Schulz-Rüfferthöfer (Tel. 0911 99934223), Christa Lehner (Tel. 0911 6697492)
Kontakt: vorstand@damenclub-oper-nuernberg.de / www.damencooper-nuernberg.de

DAMENCLUB
ZUR FÖRDERUNG DER OPER NÜRNBERG

Opera Viva – Patronatsverein der Oper des Staatstheaters Nürnberg

Vorstand: Ursula Flechtnar, Angela Novotny
Kontakt: info@operaviva-nuernberg.de / www.operaviva-nuernberg.de

OPERA VIVA
PATRONATSVEREIN DER OPER
DES STAATSTHEATER NÜRNBERG

Allianz gegen Rechtsextremismus
in der Metropolregion Nürnberg



metropolregion nürnberg

AEG

STANDING OVATIONS FÜR TESTSIEGER IN SERIE

Setze auf ausgezeichnete Qualität von AEG



9000
WÄSCHETROCKNER
TR9TT7680



8000
WÄSCHETROCKNER
TR8TT75789



9000
WÄSCHETROCKNER
TR9M75680



8000
WÄSCHETROCKNER
TR8T70680



7000
WASCHMASCHINE
LTR7A70260

Ob Waschen oder Trocknen: Mit gleich fünf Testsiegern bestätigt Stiftung Warentest die AEG Kompetenz in der Wäschepflege. Und damit auch den AEG Ansatz, dir mit innovativen Technologien sowie höchsten Qualitätsansprüchen einen nachhaltigeren und komfortableren Alltag zu ermöglichen.

FÜR ALLE DIE MEHR ERWARTEN

A E G . D E