

Auf der Suche nach einem Schluss

Am 25. April vor hundert Jahren wurde eines der berühmtesten Fragmente der Musikgeschichte uraufgeführt: Giacomo Puccinis Oper **Turandot**

VON MICHAEL HORST

Und Turandot? Diese Oper nicht beendet zu haben, schmerzt mich sehr.“ Diese Zeilen schreibt Giacomo Puccini am 7. November 1924 an seinen alten Freund Riccardo Schnabl. Ob er in diesem Moment bereits ahnt, dass ihm nur noch eine kurze Frist zu leben bleibt? Er ist seit wenigen Tagen als Patient im renommierten Institut de la Couronne in Brüssel; hier soll mit einer neuen Röntgenstrahlen-Therapie sein schmerzhafter Dauerhusten, der inzwischen von Fachärzten als Kehlkopfkrebs diagnostiziert worden ist, behandelt werden. Vor Puccini selbst wird der Befund von Ärzten und Angehörigen geheim gehalten, doch sein Zustand lässt das Schlimmste befürchten. Der Eingriff findet, bei lokaler Anästhesie, am 24. November statt; nach einer kurzzeitigen Verbesserung seines Zustands erleidet der geschwächte Puccini vier Tage später einen schweren Herzanfall, an dessen Folgen er kurz darauf stirbt.

Seine große und mit Spannung erwartete neue Oper „Turandot“ ist längst fertiggestellt – nahezu. Eigentlich fehlt nur noch das abschließende Liebesduett Turandot–Calaf mit dem Finale der Oper. Und selbstverständlich hat der Komponist seine Skizzen für die letz-

ten Szenen, insgesamt 36 Seiten, nach Brüssel mitgenommen, um weiter daran zu arbeiten. Noch im September hatte er Riccardo Schnabl, nach einem Besuch Arturo Toscaninis in seinem Haus in Viareggio, voller Optimismus über die bereits angedachte Uraufführung im kommenden Frühjahr berichtet: „Das wird im April sein, sodass ich Zeit genug habe, das wenige fertigzustellen, das noch zu tun sein wird.“

Zeit genug zur Fertigstellung des großen Finales hätte er eigentlich zuvor gehabt. Denn nach dreijährigem, zähem Ringen um Gestalt und Text der neuen Oper, bei dem Puccini seine beiden Librettisten Giuseppe Adami und Renato Simoni immer wieder zur Eile gedrängt, dabei aber auch mehr als einmal alte Ideen umgeworfen und neue Vorschläge gemacht hat, nähert sich das Ganze nun augenscheinlich dem Ende. Bis Mitte März 1924 ist das vorhandene Material, bis zum Tod der Liù im dritten Akt, komplett instrumentiert; parallel geht die Lösungssuche für das Finale weiter. „Wir haben das Material der ersten, zweiten und dritten Fassung, und aus diesen werden wir das große Duett schmieden“, macht sich Puccini in einem Brief an Adami Mut. Wenn es denn so einfach wäre ...

Turandot

Atto II.

G. Puccini



Turandot

-2-

Aber worin liegen die Schwierigkeiten? Sie sind nicht musikalischer, sondern vor allem psychologischer Art. Denn wie kann man überzeugend den Sinneswandel der eiskalten Prinzessin Turandot, die reihenweise ihre Heiratskandidaten hat hinrichten lassen, zur liebenden Frau in Worte und Musik fassen – und das in einer einzigen Szene?

Es scheint, dass die ungewohnte Situation Puccini vor unüberwindbare Probleme gestellt hat: Er, der ein Meister darin ist, ein tragisches Ende – man denke an „Manon Lescaut“, „Tosca“ oder „Madama Butterfly“ – in ein packendes und berührendes Finale zu verwandeln, soll nun einen ebenso dramatischen Stoff mit einem Happy End krönen. Der einzige ähnlich gelagerte Plot, „La fanciulla del West“ von 1910, bei dem sich Minnie und Dick Johnson am Ende ewige Liebe à la Hollywood schwören, hatte dasselbe Problem – und schrammt nur haarscharf an der Grenze zur Sentimentalität vorbei. Insofern dürfte sich Puccini der besonderen Herausforderungen wohl bewusst gewesen sein. Der kluge Puccini-Biograf Mosco Carner weist auf die „immensen Anstrengungen“ hin, die „selbstmörderische Verzweiflung“, die Puccini bei der Arbeit an diesem Duett begleitet habe, um daraus den Schluss zu ziehen: „Sind wir also weit von der Wahrheit entfernt, wenn wir die These wagen, dies alles seien Zeichen dafür, dass sich Puccini mit dem geistigen Gehalt dieser Szene nicht identifizieren konnte?“ Ein Torso sollte und konnte die „Turandot“ jedoch nicht bleiben, so viel stand für den

Entwurf für Turandots Kostüm von Luigi Sapelli, 1926



Verlag Ricordi fest. Kaum waren die Trauerfeierlichkeiten in Mailand über die Bühne gegangen, begannen die Überlegungen, wie man die unvollendete Oper „retten“ könnte. In Absprache mit Arturo Toscanini, dem vorgesehenen Uraufführungsdirigenten, und Puccinis Sohn Tonio wurde schließlich Franco Alfano beauftragt, anhand der nachgelassenen

Bei der Uraufführung verzichtete **Arturo Toscanini** auf Franco Alfanos Schluss

Skizzen das Finale zu vervollständigen. Alfano (1875-1954), siebzehn Jahre jünger als Puccini, war 1904 mit seiner Oper „Resurrezione“ (nach Tolstois „Auferstehung“) schlagartig berühmt geworden. Außerdem dürfte er sich vor allem deshalb angeboten haben, weil er in seiner zweiten Erfolgsoper „La leggenda di Sakuntala“ (1921), die eine Geschichte aus der Hindu-Mythologie zum Thema hatte, bereits eine Neigung für fernöstliche Stimmungen bewiesen hatte. Nach einer gediegenen Ausbildung am Leipziger Konservatorium hatte sich Alfano allerdings mehr in Richtung Debussy und französischer Schule entwickelt ...

Anfänglich zögert Alfano, erst im Sommer 1925 beginnt er mit seiner Arbeit. Und schon bald ist klar, dass der anvisierte Uraufführungstermin – der erste Todestag Puccinis – nicht eingehalten werden kann. Als Alfano schließlich seine vervollständigte Partitur im Dezember 1925 abliefert, zieht er sich den geballten Zorn Toscaninis zu. Zu viel Alfano, zu wenig Puccini – so lautet der Vorwurf. Und es müsse deutlich gekürzt werden, so die harsche Anweisung aus dem Haus Ricordi: „Unser Auftrag, nach Empfehlung M^o Toscaninis, war klar und ließ keinerlei Raum für Missverständnisse. Es ist nicht unsere Schuld, wenn Sie, in Missachtung des Vertrags, anders gehandelt haben und mit der Instrumentierung bereits begonnen haben, ohne sich mit M^o Toscanini abzustimmen.“ Widerwillig geht Alfano erneut an die Arbeit und kürzt mehr als ein Viertel, 109 von insgesamt 377 Takten. Allerdings bleibt ein gewisses Missverhältnis zwischenseiner Neukomposition und dem originalen Puccini bestehen. Die vorhandenen Skizzen lieferten gerade einmal das Material für die knappe Hälfte der neuen Partitur; 77 von 268 Takten dagegen stammen komplett aus Alfanos Feder, wie Michele Girardi in seiner Puccini-Biografie von 2024 präzise aufgelistet hat.

Am 25. April 1926 – also vor genau hundert Jahren – fand die glanzvolle Uraufführung der „Turandot“ an der Mailänder Scala statt, wie geplant unter Toscaninis Leitung. Beinahe wäre es bei der Premiere zu einem politischen Eklat gekommen: Doch kurzfristig sagte Benito Mussolini seine angekündigte Teilnahme ab, nachdem sich Toscanini kategorisch geweigert hatte, trotz Anweisung des Diktators die faschistische „Giovinezza“-Hymne zu spielen. Zu erleben war am ersten Abend die Oper ohne Alfanos Finale – als Verbeugung vor dem

Genie des verstorbenen Komponisten. Stattdessen legte der Dirigent nach der letzten Szene aus Puccinis Feder, dem Tod der Liù, den Taktstock nieder und wandte sich an das Publikum mit den – allerdings nicht exakt dokumentierten – Worten: „Hier endet die Oper, die der Tod des Maestros unvollendet gelassen hat.“ Dem ergriffenen Schweigen folgte schließlich der Ausruf „Viva Puccini!“, der in endlose Ovationen mündete. Alfanos Finale erklang erstmals zwei Tage später, ob tatsächlich in der gekürzten oder doch in der ersten Vision, ist bis heute nicht eindeutig geklärt. Toscanini gab nach der dritten Vorstellung die Leitung an Ettore Panizza ab; er selbst hat später die „Turandot“ nie wieder angerührt. Nichtsdestotrotz trat die neue Oper schnell ihren Siegeszug durch die Opernhäuser der Alten und der Neuen Welt an. Und Franco Alfano (wie auch seine Erben) konnte von den üppig sprudelnden Tantiemen profitieren – bis zum Ende der Schutzfrist im Jahr 2024.

Erst 55 Jahre später, Anfang der Achtzigerjahre, wurde ein neues Kapitel der „Turandot“-Rezeption aufgeschlagen. Denn die minutiösen Forschungen des Berliner Musikwissenschaftlers Jürgen Maehder im Archiv des Ricordi-Verlags förderten nicht nur die verschollene Originalpartitur Alfanos zutage; sie führten auch 1982 zur allerersten Aufführung des kompletten zwanzigminütigen Finales im Rahmen eines Konzerts im Londoner Barbican Centre. Damit gab es endlich die Chance, die Arbeit des Bearbeiters Alfano unvoreingenommen zu hören und zu bewerten. Doch das Urteil fällt in der Langfassung ebenfalls zwiespältig aus, ungeachtet der zusätzlichen stimmlichen Anforderungen, die Alfano den beiden Protagonisten zumutet. Denn auch er konnte die „Verwandlung“ der Prinzessin Turandot nicht wirklich glaubwürdig darstellen; es bleibt bei szenischen Versatzstücken, die ihren Widerwillen, die Verunsicherung und die letztlich Kapitulation ohne stimmige Verzahnung aneinanderreihen. Ohne die von Toscanini erzwungenen Striche bleibt zumindest etwas mehr Raum, damit Turandots extrem widerstreitende Gefühle nicht allzu di-



Brunelleschis Kostümentwurf für Ping bei der Uraufführung. Vorige Doppelseite: Turandot

rekt aufeinanderprallen – nicht nur nach dem Schockmoment des Kusses. Gleichermäßen schwankt Calaf unentschieden zwischen alter Machogebärde und plötzlich entflammter zärtlicher Liebe, nachdem er mit großer Geste der Prinzessin freiwillig seinen Namen verraten hat. Seine allerletzten Worte „Hai vinto tu!“ (Du hast gewonnen!) lassen in jedem Fall sehr viel Spielraum für Interpretationen...

Musikalisch konnte Alfano bekanntermaßen keineswegs aus dem Vollen schöpfen, zumal er auch nur einen kleineren Teil tatsächlich in seine Partitur einfließen ließ. Dass er sich mehr seiner eigenen (spätromantischen) Ton-

sprache bediente, statt sich voll und ganz auf die Modernität Puccinis einzulassen, ist nachvollziehbar. Denn wie hätte er eine überzeugende Lösung bieten können, indem er seinen eigenen Stil verleugnete und stattdessen wie ein Chamäleon in die Rolle Puccinis hineingeschlüpft wäre? Das Ergebnis wäre ein bloßes Arrangement geworden, im schlimmsten Fall eine Ansammlung von musikalischen Zitaten aus dem bekannten Material der vorherigen Akte. Schlimm genug, dass Alfano für die pompöse Schlusszene vor Kaiser und Volk nichts anderes mehr einfel, als noch ein letztes Mal im gleißenden D-Dur die wohlbekannte „Kaiserhymne“



Giacomo Puccini im Jahr 1900

Ein heftiger orchestraler Ausbruch spiegelt bei **Luciano Berio** Turandots Schock, als **Calaf** sie küsst

anstimmen zu lassen. Hier, so darf man voller Überzeugung behaupten, wäre Puccini ganz sicher noch etwas Originelleres eingefallen!

Das nächste Kapitel zum Thema „Turandot“-Finale wurde um das Jahr 2000 geschrieben, als der Verlag Ricordi, angeregt durch den Dirigenten Giuseppe Sinopoli, den italienischen Komponisten Luciano Berio (1925-2003) damit beauftragte, eine neue, zeitgemäße Lösung für den fehlenden Schluss – nach wie vor auf der Grundlage von Puccinis Skizzen – zu komponieren. Die Wahl Berios kam nicht ganz überraschend, hatte er doch schon mit seiner „Sinfonia“ von 1968 bewiesen, wie man im Stil der Postmoderne ältere Werke – in diesem Fall Musik aus Mahlers zweiter Sinfonie – produktiv in ein eigenes Werk integrieren kann. Später ging Berio noch weiter, als er in „Rendering“ (1990) Schuberts Entwürfe zu einer zehnten Sinfonie in einer Art „Restaurierung“ vervollständigte, ohne dabei die Bruchstellen zu verschleiern. Nach dem überraschenden Tod Sinopolis am Pult der Deutschen Oper Berlin im April 2001 übernahm es Riccardo Chailly, Berios „Turandot“-Fassung erstmals konzertant im Januar 2002 beim Festival Internacional de Música de Canarias vorzustellen. Der Italiener leitete auch bald darauf an der Oper in Amsterdam die erste Neuinszenierung (Regie: Nikolaus Lehnhoff) mit dem Berio-Finale.

Berio hielt sich erstaunlich gewissenhaft an Puccinis Vorgaben – und setzte doch ganz neue Akzente. Einerseits griff er deutlich öfter als Alfano auf die Originalskizzen zurück, andererseits eliminierte er aber auch jene aggressive Rhetorik von Triumph, Besitz und Erniedrigung, wie sie in weiten Textpassagen dominierte. Knüpft Berios Bearbeitung zu Anfang noch erstaunlich organisch an Puccinis letzte Takte an, so geht er spätestens im Moment des Kusses seinen eigenen Weg: Ein heftiger orchestraler Ausbruch spiegelt den Schock, den Turandot erlebt, bevor die Musik in einem längeren sinfonischen Zwischenspiel in die Sphären der Erinnerung, des Unbewussten hinübergleitet – mit dezenten Anklängen an Wagners „Tristan“, Mahlers Siebte und Schönbergs „Gurrelieder“. Mit der see-

Michael Horst ist Autor von „Opernführer kompakt – Turandot“, erschienen im Henschel-Verlag, Leipzig

lischen Befreiung geht auch eine deutlich avantgardistischere Orchestersprache einher, in die Puccinis melodische Fragmente kunstvoll hineingewoben sind. Dem Finale fehlt jede affirmative Jubelgeste, wie sie Alfano bevorzugt hatte. Der Chor mit seiner „Kaiserhymne“ wird stark in den Hintergrund gedrängt, während die letzten Worte Turandots und Calafs schlicht „Amore!“ lauten, bevor die Oper in einem Decrescendo verklingt. Er habe, so Berio, „kein Happy End, sondern eher einen schwebenden, zurückhaltenden Schluss zum Ziel gehabt, weniger deterministisch, weniger offensichtlich – ganz im Sinne einer fernöstlichen Sicht der Dinge“.

Doch weiterhin reizt es Komponisten in aller Welt, sich mit dem „Turandot“-Torso auseinanderzusetzen und neue Lösungen für das Finale zu suchen.

2024 entstand der bisher letzte Versuch zu einem Schluss

Als 2007 in China das Beijing National Center of the Performing Arts eingeweiht wurde, gehörte auch die Puccini-Oper zum Eröffnungsprogramm – mit einer neuen Version des chinesischen Komponisten Hao Weiya, der zuvor in Italien erneut Puccinis Skizzen studiert hatte. Er bemühte sich verständlicherweise darum, stärker das chinesische „Lokalkolorit“ in die Musik einwirken zu lassen, indem er etwa das „Lied der Jasminblüte“ noch einmal ausgiebig zitierte. Andererseits bedeutet seine opulente, auf große Wirkung ausgerichtete Fassung einen Schritt zurück in Richtung großes Opernspektakel im Stile Alfanos. Im Jahr 2010 kam darüber hinaus bei der New York City

Opera eine Partitur von Janet Maguire zur konzertanten Aufführung, an der die US-Amerikanerin nicht weniger als zwölf Jahre gearbeitet hatte – unter ausschließlicher Verwendung der von Puccini hinterlassenen Skizzen. Sie ist allerdings weder im Druck erschienen noch diskografisch dokumentiert.

Die jüngste, viel diskutierte Premiere schließlich fand im Mai 2024 im Kennedy Center in Washington statt. Hier arbeitete der Grammy-Gewinner Christopher Tin mit der Theaterautorin und Drehbuchschreiberin Susan Soon He Stanton zusammen; gemeinsam unternahmen sie einen weiteren Versuch, die psychologische Dimension der Schlusszenen aus heutiger Sicht glaubwürdiger zu unterfüttern. Dafür bauten sie ganz neue Elemente in das Libretto ein: So stirbt bereits am Ende des zweiten Aktes Turandots Vater Altoum, sodass die Tochter die neue Kaiserinnenwürde übernehmen muss. Während sie ihre Verantwortung für das Volk und die Erinnerung an den gewaltsamen Tod ihrer Ahnin Lou-Ling bekräftigt, beschwört Calaf dagegen die neue Zukunft: „Das Leben, nicht der Tod, wird dir die Freiheit geben.“ Außerdem verrät diesmal der Prinz erst seinen Namen, bevor sich Turandot – nach einer neuen, längeren Arie – zu einem leidenschaftlichen Kuss durchringt. Damit ist der Bann gebrochen: Turandot tritt vor ihr jubelndes Volk, um ein neues Zeitalter der Toleranz zu proklamieren; dazu soll die tote Sklavin Liù gleichberechtigt an der Seite der Ahnin Lou-Ling aufgebahrt werden.

So fügt sich alles zu einem durch und durch stimmigen Konzept, doch es leidet darunter, dass Christopher Tin, trotz aller Anleihen bei den bekannten Melodien und Motiven der Oper, kaum mehr als ein zweitklassiges Arrangement gelingt, das nicht im Entferntesten an die orchestralen Farben, die Raffinesse der Rhythmen und harmonischen Zwischentöne des Genies aus Lucca heranreicht. Man darf dennoch davon ausgehen, dass – wie Prinz Calaf bei den drei zu lösenden Rätseln – sich weitere Komponistinnen und Komponisten todesmutig auf die Quadratur des „Turandot“-Kreises einlassen werden. **ff**

HÖREMPFEHLUNGEN



Gina Cigna, Magda Olivero, Francesco Merli u.a., Chor und Orchester des EIAR, Franco Ghione (1938); Naxos



Sondra Radvanovsky, Ermolena Jaho, Jonas Kaufmann u.a., Accademia di Santa Cecilia Rom, Antonio Pappano (2022); Warner Classics



Eva Urbanova, Dario Volonté, Orchestra Sinfonica e Coro Giuseppe Verdi di Milano, R. Chailly (2003); Decca