

UNA LETTURA TRA ORIENTE E OCCIDENTE

Turandot – Von Nizami bis Puccini*

di Johann Christoph Bürgel

Einleitung

Es ist weithin bekannt, dass der Stoff von Puccinis Oper *Turandot* über Schillers und Gozzis gleichnamige Dramen auf ein persisches Märchen zurückgeht. In der Regel denkt man dabei an eine Märchensammlung namens „Tausend und ein Tag“ (*Hizâr-u yak rûz*), die im 17. Jh. als Gegenstück zu den Tausendundein Nächten entstanden sein soll, Gegenstück auch in sofern, als hier nicht, wie in der Rahmenhandlung von Tausendundeiner Nacht, ein grausamer Sultan ob der von ihm erfahrenen Untreue seiner Frau in extreme, pathologische Mysogynie verfällt, von der ihn Sheherezade durch ihre Erzählungen in den 1001 Nächten allmählich heilt, sondern eine Prinzessin, die am Gegenteil, der totalen Abneigung gegen Männer – das griechische Wort dafür müsste Mysandrie lauten – leidet, und durch die Erzählungen ihrer türkischen Amme Sütlümeme davon geheilt wird. So jedenfalls konstatiert es in seinem kurzen Vorwort der französische Übersetzer François Pétis de la Croix (1635-1713), der nach einem insgesamt zehnjährigen Aufenthalt in Syrien, Persien und der Türkei nach Paris zurückgekehrt, daselbst königlicher Hofdolmetscher für Türkisch und Arabisch sowie Professor für orientalische Sprachen am Collège Royal wurde. Seiner in den Jahren 1710-12 in Paris erschienenen Sammlung „Les Mille et un jour“ entnahm Gozzi den Stoff für sein Drama.

Weniger bekannt ist, dass das Märchen bereits ein halbes Jahrtausend früher in persischer Sprache formuliert wurde, und zwar von einem der größten persischen Dichter, dem Epiker Nizami (1141-1209).

Und vollends bisher von niemandem bemerkt worden ist offenbar die Tatsache, dass Nizami darin das uralte Sphinxmotiv aufnimmt.

Im Folgenden möchte ich den Werdegang dieses Stoffes mit seinen einzelnen Stationen beleuchten und mich dabei vor allem auf einige Motive be-

* Vortrag anlässlich der Vernissage meines Buches J. C. Bürgel, *Il discorso è nave, il significato un mare. Saggi sull'amore e il viaggio della poesia persiana medievale*, a cura di Carlo Saccone, Biblioteca medievale Saggi 21, Carocci, Roma 2006.

schränken, die allen Fassungen gemeinsam sind, gleichzeitig aber jeweils verschiedene Gestalt annehmen, musikalisch gesprochen, ich möchte einige Themen und deren Variationen in den einzelnen Fassungen beleuchten.

Beginnen wir also mit Nizami. Ilyas ibn Yusuf Nizami gehört, wie gesagt, zu den bedeutendsten Epikern der persischen, ja man kann getrost sagen, der Weltliteratur. Er verbrachte sein Leben in der azarbaidschanischen Stadt Gandsche zu Füßen des Kaukasus.

Er widmete seine fünf Epen zeitgenössischen Fürsten, die ihn dafür belohnten, nahm aber nie eine Stelle als Hofdichter an und warnt schon in seinem ersten Epos vor der erniedrigenden und entwürdigenden Rolle, die viele Dichter in Fürstendiensten zu spielen haben.

Nizami begann mit dem kurzen, didaktischen Epos „Schatzkammer der Geheimnisse“, schrieb dann drei große romantische Epen, die ihn zum eigentlichen Begründer dieser Gattung in der persischen Literatur machen, und beschloss sein Werk mit dem fünften und umfangreichsten Werk, einer originellen Darstellung Alexanders des Großen, worin sich der Welteroberer vom Staatsmann zum Philosophen und schließlich zum Propheten entwickelt.

Der Dichter hatte schon in seinem ersten Epos, der „Schatzkammer“, die 20 dort behandelten erbaulichen Themen mit je einer kurzen Erzählung illustriert. Auf diese Technik ist er später immer wieder zurückgekommen, nirgends aber so meisterhaft wie im vierten Epos, *Haft Paikar* oder „Sieben Gestalten“, deren Held wieder, wie schon im zweiten, ein vorislamischer persischer Herrscher, der Sasanide Bahram V. (r. 421-38) ist. Hier ist die Fülle des Eingestreuten so gewaltig, dass darüber der Rahmen fast gesprengt wird und hier findet sich auch die Turandot-Erzählung:

Bahram heiratet sieben Prinzessinnen, die Töchter der sieben mächtigsten Könige der Erde, deren jeder eines der sieben Weltklimata beherrscht. Jedes dieser sieben Klimata oder Reiche ist entsprechend der ptolemäischen Geographie einem der sieben Planeten zugeordnet. Zu jedem Planeten gehört nicht nur ein Wochentag, sondern auch eine Farbe und weitere Charakteristika. Der König baut einen Palast mit sieben Kuppeln, die in die Farben der jeweiligen Planeten getaucht sind. Dort besucht er jede Prinzessin an dem ihr zugehörigen Wochentag, gekleidet in die Farbe des Planeten, und lässt sich zur Einstimmung in die Hochzeitsnacht eine Liebe weckende Geschichte von seiner jeweiligen Braut erzählen. So erzählt ihm zuerst am Samstag, dem Tag des Saturn, die indische Prinzessin in der schwarzen Kuppel eine düstere, ganz und gar saturnische Erzählung, am Sonntag, dem Tag der Sonne, folgt in der gelben Kuppel die byzantinische Königstochter mit einer heiteren Erzählung. Und so geht es weiter. An welchem Tag, denken Sie, wird die Turandot-Geschichte erzählt? Es ist der Dienstag, also der Marstag, zu dem die rote Farbe gehört, die

hier eindeutig die Farbe des Blutes ist, und sie wird erstaunlicherweise von der russischen Prinzessin erzählt, als hätte Nizami vorausgesehen, dass rot einmal die Farbe der russischen Fahne sein würde, oder als hätten die Väter der russischen (sowjetischen) Fahne die Nizami'sche Turandot-Erzählung gekannt. Diese Erzählung, die die Grundlage aller späterer Versionen bildet, wollen wir nun kurz etwas näher kennen lernen.

1. Nizamis Dienstagsgeschichte.

Die Überschrift lautet: die Geschichte von der Prinzessin, die sich in einer Festung einschloß.

In einer Stadt in Russland (das damalige Russland entspricht allerdings nur einem kleinen Teil des heutigen) herrschte ein guter König mit seiner Tochter (beide bei Nizami noch ohne Namen), die er liebevoll erzogen hatte. Sie war nicht nur von blendender Schönheit, sondern auch belesen und gebildet, mit Nizamis Worten (Hier und folgende Zitate aus Nizami, *Haft Pakyar*, Ed. Ritter-Ripka, Kap. 35, deutsche Fassung von J. C. Bürgel: Nizami, *„Die Abenteuer des Königs Bahram und seiner sieben Prinzessinnen“*, München: C.H. Beck 1997):

Doch zu der Schönheit ihres Zuckerlachsens
besass sie auch den reichen Schmuck der Bildung.
In jedem Wissenszweig war sie belesen,
in jeder Kunst hatt' sie ein Blatt bedeckt.
Ja selbst in Zauberei war sie bewandert,
in Hexenkünsten und geheimen Dingen. (25-27)

Und wenig später nochmals ausführlicher:

In allen Dingen war sie kenntnisreich,
erfinderisch und flugs bedacht.
Sie kannte die Naturen der Gestirne¹
und hatte ihre Mischungen erforscht,
Die innern Kräfte sich erschlossen und die
Geheimnisse der geistigen Welt erjagt². (49-51)

¹ *mizâj-i anjum*, wörtlich: „die Mischung der Gestirne“, wobei „Mischung“ (griech. *krâsis*, lat. *temperamentum*) ein Terminus der antiken Medizin und Physiologie ist.

² *râz-i rûhânî*, wörtlich lett.: „das pneumatische Geheimnis“ – ein Terminus der antiken und islamischen Geheimwissenschaften.

Alles was der Kultur von Nutzen ist
und für den Adamssamen förderlich,
das hatte ihrer Macht sie unterstellt,
die an Gestalt ein Weib, dem Geist nach aber Mann war. (54-55)

Von diesen Kenntnissen wird Turandot (wir nennen sie der Einfachheit halber so, auch wenn der Name bei Nizami noch fehlt) bald Gebrauch machen.

Nizami betont auch das quasi Überirdische, ihre Schönheit, allerdings im Rahmen der damals in Schönheitsbeschreibungen üblichen kosmischen Hyperbeln:

Als in der Welt sich das Gerücht verbreitete,
dass aus dem Garten Rizwans eine Huri
gekommen sei, Tochter von Mond und Sonne,
von Venus mit der Milch Merkurs gesäugt,
ward das Begehren aller für sie heiss. (30-32)

Von überall trafen nun die Bewerbungen von Freiern ein, wobei die einen sich auf ihr Gold, die andern auf ihre Macht, die dritten sich auf beides zugleich beriefen. Turandot aber wollte von Heiraten nichts wissen. Nizami begründet das mit ihrer Einzigartigkeit:

Jedoch, im Lockenschleier ihr Gesicht verhüllend,
wich sie der Ehe Lastverpflichtung aus.
Wer mächtig ist in seinem eignen Kreis,
wie sollte der nach einem Partner trachten? (28-29)

Die in späteren Versionen für ihre Männerfeindschaft genannten Gründe fehlen hier also noch.

Doch da Freier sie immer weiter umdrängen, beschließt sie, sich ihnen ein für alle Mal zu entziehen. Mit der Erlaubnis ihres Vaters lässt sie ein einsames Bergschloss erbauen und zieht sich nicht nur dorthin zurück, sondern versperrt, ihre Kenntnisse der Geheimwissenschaften nutzend, den Aufstieg zur Burg mit Talismanen, magischen Apparaten in Menschengestalt, die jeden Zudringling automatisch mit dem Schwert erschlagen. Diese Lebensweise bringt ihr den Namen „Burgbraut“, bzw. „Burgherrin“³ ein.

So wurden also die Freier, die von ihrer Schönheit vernommen hatten und den Berg zu erklimmen versuchten, von Automaten getötet. Damit hätte es sein

³ *arûs-i hisârî, bânû-yi hisârî*, Ritter-Rypka 35,43,45, Bausani: „bella della fortezza, principessa del castello“.

Bewenden haben können; aber Turandot ist nun erst richtig auf den Geschmack gekommen, sie hat – im wahrsten Sinne des Wortes – „Blut geleckt“. Sie ist, wie uns Nizamis Text nun belehrt, ja auch eine exquisite Malerin, und so malt sie ein Selbstporträt von sich in voller Größe und lässt es am Stadttor anbringen, zusammen mit den vier Bedingungen, die derjenige erfüllen muss, der sie freien will. Vorweg stellt diese Ankündigung fest, dass nur ein echter Mann bzw. wahrer Mensch (*mard*) eine Chance habe, in die Burg zu gelangen, nicht dagegen ein *nâpard*. Die vier Bedingungen lauten, 1) der Freier muß einen guten Namen und ein edles Wesen (*nîkû'î*) besitzen, 2) er muß die Talismane besiegen, 3) er muß die Eingangspforte finden, die so verborgen ist wie die Pforten des Himmels (einer der mancherlei Hinweise auf den numinosen, semi-sakralen Rang der Turandot), 4) er muss die Rätsel lösen, die sie ihm im Schloss ihres Vaters stellen wird. Viele Freier wagen den Aufstieg und verlieren dabei ihr Leben. Ihre Köpfe „schmücken“ die Stadtmauern. Bis schließlich ein edler Prinz auf der Jagd an das Stadttor gelangt, das Porträt sieht, „das Herz betörend und die Augen blendend, ein Antlitz dessen Reiz und Weiblichkeit ihm allsogleich um seine Fassung brachten“ (115-116) (B. 152). Aber er sieht auch die abgeschlagenen Köpfe und er liest die Bedingungen. Eine zeitlang liegt er mit sich im Streit. Es ist ihm klar, dass er sein Leben riskiert, aber ebenso, dass er ohne diese Frau nicht glücklich werden könnte. „Zieh ich die Hand nicht ab von diesem Faden, droht meinem Kopf der gleiche Fallstrick auch. Doch wenn ich mich ermanne zum Verzicht, wie soll ich dem entsagen, das ich liebe?“ (125-126). Nach einigem Zaudern entschließt er sich jedoch, das Abenteuer zu wagen, wobei ein wichtiges Motiv hinzukommt, das sich in den späteren Fassungen nicht mehr findet: die Überwindung der Eigensucht und der Wunsch, dem Morden ein Ende zu setzen, weitere potentielle Opfer vor dem Untergang zu bewahren, womit Nizamis Held Ödipus, dem Überwinder der Sphinx und Befreier der Stadt Theben, einen Moment lang noch näher rückt.

Es ist ihm klar, dass er die Talismane nur mit magischen Kräften besiegen kann. Er erfährt von einem Weisen, „Dämonen bändigend, im Bund mit Engeln“ (146), macht sich zu ihm auf und findet ihn in einer Höhle, d.h. Nizami denkt hier offensichtlich an einen Asketen, der über jene Art heiliger magischer Kräfte verfügt, wie wir sie auf Schritt und Tritt in den Viten islamischer Mystiker, aber natürlich auch in der christlichen Legende finden. Nizami nennt diesen Weisen aber auch „Philosoph“ (*fil'sûf*), ein für sein Weltbild bezeichnender Zug⁴. Von ihm, diesem „Khizr an Weisheit“ erwirbt er genügend okkultes

⁴ Vgl. Vf.: Conquistatore, filosofo, profeta: l'immagine di Alsesandro Magno nell'epopea di Nizami,

Wissen, um mit den Talismanen fertig zu werden. In rote Gewänder gehüllt, bahnt er sich den Weg durch die tödlichen Automaten. Der Eingang zur Burg ist dann auch rasch gefunden. Und Turandot ist keineswegs wütend, wie in den späteren Fassungen, sie beglückwünscht ihn vielmehr und lädt ihn ein, sich in zwei Tagen zum Rätselraten im Schloss ihres Vaters einzufinden, und sie verspricht ihm: „Ich frage dich nach vier verborgnen Dingen. Weisst die geheime Antwort du zu sagen, dann bist du bald in Liebe mir geeint und die Verbindung kommt instande ohne Einspruch“ (188-189). Von da an „war die Braut von schönem Antlitz voll Freude ob der Werbung des Gemahls“ (200). Der Prinz rollt nun als erstes das Bild der Prinzessin zusammen und entfernt die Köpfe und lässt sie zusammen mit den enthaupteten Leichen begraben. Die Bürger aber schwören, dass sie einen weiteren Mord nicht dulden werden, vielmehr wollen sie den Prinzen zu ihrem König machen und notfalls den alten König beseitigen. Hier sieht man, Nizamis Herz schlägt, wie schon der russische Iranist Bertels bemerkt hat, auf Seiten des Volkes. Puccinis Libretto dagegen zeigt uns ein abwechselnd blutgieriges, dann wieder mitleidiges Volk, kurz eine manipulierbare Masse, wie er sie wohl zur Zeit des beginnenden Faschismus in Italien vor Augen hatte.

Das Raten findet also statt, aber es ist nicht das übliche Rätselraten, wie wir es aus den späteren Fassungen kennen, vielmehr ein stummer Austausch symbolischer Gesten und Gegenstände, die von beiden Seiten jeweils richtig gedeutet und mit weiteren passenden Gesten erwidert werden, eine Art erotisches Spiel ohne Berührung. Turandot ist entzückt darüber, wie der Prinz sie versteht, verkündet ihm ihre Bereitschaft, ihn zu heiraten. Die Hochzeit wird festlich begangen, Venus und Canopus vereinigen sich, der alte König überlässt dem Prinzen den Thron, der sich auch weiterhin in Rot kleidet und daher den Beinamen „König Rotrock“ (*malik-i surkh-jâme*) erhält. doch das Rot verweist nun nicht mehr auf Blutvergießen, sondern auf Blut als Lebensträger und es weckt weitere schöne Konnotationen wie Rose, Gold, rote Wangen, die der Dichter in seinem, jede der sieben Erzählungen beschließenden Lob der Farbe, hier also der Röte, aufzählt.

2. Weitere Fassungen

Nun ein kurzer Überblick über die weiteren Fassungen, wobei ich mich für die Zeit von Nizami bis zu Pétis de la Croix auf den Aufsatz „Turandot in Per-

in: Id.: „Il discorso è nave, il significato un mare“ – Saggi sull’amore e il viaggio della poesia persiana medievale. A cura di Carlo Saccone. Biblioteca medievale Saggi 21. Rom: Carocci 2006, 172-189.

sien“ von Fritz Meier⁵ stütze. Die erste Prosafassung stammt aus dem frühen 13. Jh. und spielt in Byzanz. Sie enthält alle wesentlichen Elemente, die sich auch bei Nizami finden; Meier bezeichnet sie daher als den „Ur-Roman“⁶. Dann gibt es eine Lücke von ca. 250 Jahren, bis die Erzählung bei einem Schüler des großen persischen Dichters Jâmî namens `Abd ul-Ghafûr-i Lârî (gest. 1506) auftaucht, Der Schauplatz der Handlung ist hier erstmals in China.

Weitere Fassungen stammen wieder erst aus viel späterer Zeit, nämlich der Mitte des 17. Jh. und später. Um diese Zeit entstand angeblich auch die Märchensammlung „Tausend und ein Tag“ (*Hizâr u-yak rûz*), die der eingangs genannte französische Gelehrte Pétis de la Croix ins Französische übersetzt hat. Ob diese Sammlung je existiert hat, ist allerdings umstritten, eine Handschrift ist jedenfalls nicht erhalten, die Existenz des angeblichen Verfassers, eines Derwischs namens Moclès, also Mukhlis, konnte nie nachgewiesen werden. Die Alternative ist aber nicht, dass Pétis diese Märchen erfunden hat, vielmehr kann er sie leicht aus verschiedenen persischen Quellen gesammelt haben, und zum mindest im Fall von Turandot zeigt ja das Vorhandensein verschiedener persischer Bearbeitungen seit Nizami, dass Pétis den Stoff nicht erfunden hat⁷. Pétis Version diente Gozzi als Vorlage für sein Drama Turandot. Dieses wurde von Schiller bearbeitet, und Schillers Bearbeitung, in einer italienischen Übersetzung, hat, weit mehr als Gozzis Fassung, Puccini, bzw. seine zwei Librettisten Giuseppe Adami und Renato Simoni als Inspirationsquelle für ihr Libretto zur Oper Puccini gedient.

Auf die mancherlei weiteren Bearbeitungen des Stoffes, u. a. Opern von Ferruccio Busoni und Gottfried von Einem, sowie Dramen von Bert Brecht und Wolfgang Hildesheimer, kann ich in diesem Rahmen begrifflicherweise nicht eingehen. Nur soviel sei gesagt, dass die beiden zuletzt Genannten den Stoff radikal verfremdet haben. Brechts Stück „Turandot oder der Kongress der Weißwäscher“ (1954) ist eine politische Farce, und bei Hildesheimer, der den Stoff sogar dreimal, in einem Hörspiel (1954) und zwei Komödien (1955 u. 1959) behandelt hat, besiegt und gewinnt ein Hochstapler die Prinzessin Turandot⁸.

⁵ ZDMG 95/1941.,1-27 u. 415-21.

⁶ Enthalten in der riesigen Sammlung von Geschichten Anekdoten und Märchen *Jawâmi` ul-hikâyât*, die `Aufî um 1228 in Delhi verfasst hat, vgl. Meier .l. c. 6f.

⁷ Vgl. hierzu J. Cejpek, in: J. Rypka, *History of Iranian Literature*. Dordrecht 1968, 666f. Cejpek verteidigt die Autorschaft von Mukhlis mit dem Argument, Pétis habe beruflich gar nicht die Zeit gehabt, die Märchen zu erfinden, und eine Fälschung hätte er sich aus gesellschaftlichen Gründen nicht leisten können. Die nahe liegende Möglichkeit, dass Pétis nur den Autor und den Titel, nicht aber die Märchen erfunden hat, erwägt Cejpek gar nicht.

⁸ Vgl. „Turandot“ in E. Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Kröner Taschenausgabe Bd. 300, 3. überarbeitete u. erweiterte Aufl., Stuttgart 1970, 753-55.

3. Merkwürdige Unterschiede

Im Folgenden möchte ich unser Augenmerk auf einige mir wichtig erscheinende Unterschiede in der Bearbeitung des Stoffes bei Nizami, Pétis bzw. Mukhlis, Gozzi, Schiller und Puccini lenken, auf die zwischen Nizami und Pétis liegenden persischen Bearbeitungen kann ich begreiflicherweise nicht bzw. nur sporadisch eingehen. Zunächst sei auf eine Reihe von augenfälligen äußerlichen Unterschieden hingewiesen:

Ein erster Unterschied besteht darin, dass die Personen bei Nizami keine Namen haben; bei Pétis und später dagegen sehr wohl, und zwar arabische, persische und türkische, die sich vermutlich auch in den früheren von Fritz Meier untersuchten persischen Versionen finden. Der Prinz heißt eigentlich Khalaf (arabisch); seine Mutter Elmaze trägt ebenfalls einen arabischen Namen (*almâs* = Diamant), der Vater dagegen hat einen türkischen Namen Timur Tasch („Eisentein“). Turandots Name ist verstümmelt aus Turân-dukht, was Persisch ist und „Turan-Maid“ oder, wie Meier übersetzt hat „Miss Turan“ bedeutet; ihr Vater hat wieder einen türkischen Namen, nämlich Altun, = „Gold“ Durch die französische Umschrift wurde dieser Name bei Gozzi, Schiller und Puccini zu Altoum und ist zumindest bei Schiller wegen des Metrums dreisilbig zu lesen, also Alto-um.

Geändert hat sich, worauf ich schon hinwies, auch der Schauplatz, er liegt nun nicht mehr in einer russischen oder slawischen Stadt, sondern in Peking und das chinesische Kolorit wird dann in Puccinis Oper durch Regieanweisungen, Eigennamen und Hinweise auf religiöse Riten und Vorstellungen, sowie nicht zuletzt durch chinesische Elemente in der Musik weiter akzentuiert. Bei Gozzi und Schiller kommt zudem durch die Einführung einiger Figuren aus der *Commedia dell'arte* ein italienisches Element hinein, d.h. es wird, ganz im Sinn Gozzis, jeder reale Bezug zu Zeit und Raum bewusst aufgehoben und damit die Handlung, die bei Pétis durch die genaue Beschreibung der zugrunde liegenden Topographie noch durchaus historisch verankert erscheint, ins Märchenhafte entrückt und so ihre quälende Härte gemildert.

Ein weiterer formaler Aspekt, der wichtigen Veränderungen unterliegt, ist die Länge bzw. Komplexität der Handlung. Nizamis Fassung ist, ebenso wie einige der persischen Prosa-Versionen, deutlich kürzer als die späteren Versionen. Wie in allen seinen Werken ist er ein stringenter Erzähler, der sich nur bei den Beschreibungen, vor allem natürlich der schönen Menschen, lyrische Ritardandi gestattet, die eigentliche Handlung aber so straff und knapp wie möglich berichtet. Die einfache gradlinige Handlung wird nun in allen späteren Fassungen kompliziert. Bei Pétis und den späten persischen Bearbeitungen (aber noch nicht im sog. „Ur-Roman“) geht eine längere Vorgeschichte über

Herkunft und vorausgehende Abenteuer des Prinzen Calaf voraus, Elemente dieser Vorgeschichte werden dann mit der Haupthandlung verknüpft.

Der den Rätseln gewidmete Hauptteil folgt mehr oder weniger Nizami, allerdings mit dem Unterschied, dass die Handlung hier mit der Lösung der Rätsel noch nicht zum happy end führt, sondern die Spannung dadurch, dass nun Calaf seinerseits Turandot ein Rätsel stellt, weiter ansteigt. Meier spricht von „zweigipfliger Spannung“, wie sie erstmals im sog. „Ur-Roman“ auftritt. Aber es geht nicht nur um eine Steigerung der Spannung; vielmehr erwächst diese Fortsetzung offensichtlich auch dem Versuch, die jähe Wandlung Turandots von der eiskalten Mörderin zur liebenden Frau irgendwie plausibel zu machen. Während Turandot es bei Nizami begrüßt, dass Calaf ihre Rätsel nahezu mühelos löst, und widerstandslos, ja freudig in die Ehe einwilligt, gerät sie darüber in den späteren Fassungen in äußerste Wut, weil sie in ihrem maßlosen Stolz die Niederlage als Schande empfindet und unter keinen Umständen bereit ist, sich Calaf als Gemahlin zu unterwerfen. Sie sucht ihren Vater zu überreden, nochmals drei Rätsel stellen zu dürfen, was dieser aber, des grausigen, sinnlosen und rechtswidrigen Mordens seit langem überdrüssig, und weil er den edlen Prinzen bereits als Schwiegersohn und Thronerben erkoren hat, untersagt. Aus dieser ausweglosen Situation erwächst nun in allen späteren Fassungen der Schlussteil: Um ihr die Demütigung zu ersparen, bietet Calaf eine Alternative an: Er wird seinerseits ein Rätsel stellen, löst es die Prinzessin, so ist er bereit, zu sterben, löst sie es nicht, so muss sie die Bedingungen akzeptieren, die sie einst selber gestellt hat, d.h. seine Gemahlin werden. Das Rätsel besteht darin, seine, Calafs, Identität, seinen Namen und seine Herkunft bis zum nächsten Morgen zu entschlüsseln. Fieberhaft sucht sie die ganze Nacht lang, ihm auf die Spur zukommen, und es gelingt ihr, ihm das Geheimnis durch eine List zu entlocken. Sie besucht ihn nachts, als Sklavin verkleidet, und lässt ihn wissen, Turandot werde ihn am nächsten Morgen töten lassen, worauf er in verzweifelter Selbstanrede die bis dahin erfolgreich verheimlichten Namen ausspricht: Calaf, Sohn Timurs! Calaf ist niedergeschmettert, als sie ihm am nächsten Morgen seinen und seines Vaters Namen zuruft. Und da er immer noch glaubt, von Turandot gehasst zu sein, will er seinem ihm nun sinnlos erscheinenden Leben ein Ende setzen. Doch als er im Begriff ist, sich zu erdolchen, fällt ihm zum größten Erstaunen nicht nur Calafs, sondern aller Anwesenden, Turandot in die Arme und gesteht ihm ihre inzwischen erwachte Liebe. Trotzdem geht es nicht ohne Trübung ab: Die am Hof als Sklavin weilende Adelma⁹, Tochter eines vor Jahren von Altun besiegten Königs, hatte

⁹ Dieser Name, der erstmals bei Gozzi auftaucht, ist mir in seiner Etymologie unklar. Bei Pétis trägt diese Dame dagegen einen eindeutig arabischen Namen Adelmülc „Gerechtigkeit des Reiches“.

gehofft, dadurch, dass sie Calaf zur Flucht verhilft, den heimlich von ihr Geliebten für sich gewinnen zu können, und entleibt sich nun *coram publico*, als sie ihren Plan scheitern sieht.

Bei Puccini nimmt sich ebenfalls eine Frau aus Liebe zu Calaf das Leben. Es ist die Sklavin Liù, die Timur, Calafs am Hof als Flüchtling aufgetauchten Vater, begleitet. Sie gibt vor, als einzige Calafs Identität zu kennen und nimmt sich daher, wiederum vor versammeltem Hof, das Leben, um sich dem zu erwartenden Verhör Turandots zu entziehen und so Calaf durch ihren Freitod zu retten. Das Opfer ist sinnlos, denn Turandot hat ja in der vorausgehenden Nacht Calaf sein Geheimnis entlockt, durch die auch bei Gozzi und Schiller angewandte List. Umsonst aber ist Liùs Opfer dennoch nicht, denn es trägt dazu bei, das Eis in Turandots Herzen zu schmelzen. Liù, die chinesische Sklavin, tritt damit würdig an die Seite von Madama Butterfly, der japanischen Geisha.

4. Welches sind die wiederkehrenden Motive dieses Stoffes?

– Das zentrale Motiv ist zweifellos das der mächtigen, schönen und intelligenten Frau, ein Lieblingsmotiv des Dichters Nizami, bei dem mehrfach solche Frauengestalten auftauchen, vor allem natürlich Schirin, die Heldin seines zweiten Epos,¹⁰ Gestalten, die der realen Stellung der Frau in der Gesellschaft diametral entgegengesetzt sind. Er schildert, wie ich bereits eingangs sagte, die „Burgherrin“ nicht nur als von überwältigender Schönheit, sondern auch von großer Klugheit und Bildung, und diese Wesenszüge bleiben Turandot in allen späteren Fassungen erhalten.

– Eng damit verknüpft ist das Motiv der Mächtigkeit des Bildes. Ich zitiere dazu einen Passus aus Pétis' Fassung: Khalaf hat einen ersten Blick auf Turandots Konterfei geworfen:

Und obschon er sich bemüht, vor dem, was er da betrachtet, auf der Hut zu bleiben, kann er auf einmal seinen Blick nicht mehr von diesem Bild losreißen. Eine sonderbare Erregung befällt ihn, er kennt sich selbst nicht mehr. „Wie geschieht mir?“ fragt er sich, „was ist das für ein Feuer, das plötzlich in mir lodert? Wie verwirrend wirkt dieses Bild auf meine Sinne! Bei Allah! Sollte es wirklich allen, die diese Gemälde anschauen, beschieden sein, sich hoffnungslos in die unmenschliche Prinzessin zu verlieben? Ach, nur zu gut erkenne ich, dass ich ebenso in ihren Bann

¹⁰ Vgl. Vf.: Die Frau als Person in der Epik Nizamis, in: *Asiatische Studien* 42/1988, 137-155.

gezogen werde, wie der unglückliche Prinz von Samarkand; schon erliege ich jener Leidenschaft ebenso rettungslos wie er, der sie mit Tod bezahlt hat¹¹.

Diese Mächtigkeit des Bildes ist ein häufiges und reichgefächertes Motiv der Märchenliteratur und erscheint auch bei Nizami mehrfach. Ein Bild kann, wie hier in *Turandot*, genügen, um sich besinnungslos in die darauf abgebildete Person zu verlieben. Es löst dann häufig einen Aufbruch aus, eine Suche nach der Geliebten; eine mehr oder weniger abenteuerreiche quest-story wird in Gang gesetzt, an deren Ende in der Regel das happy end steht. Das Bild mit seiner magischen Mächtigkeit¹² kann aber auch, durch das auf ihm Dargestellte, eine unüberwindliche Abneigung gegen das andere Geschlecht bewirken, die dann wiederum nur durch ein Bild mit entgegengesetzter Botschaft geheilt werden kann. Da geht die Mächtigkeit des Bildes in den Bereich der Psychopathologie und Psychotherapie über. An Beispielen in orientalischer Erzählliteratur fehlt es nicht. Sie finden sich in *Tausendundeiner Nacht* ebenso wie in *Tausendundein Tag* und anderswo¹³. Wo das Abbild die Liebe zum Urbild weckt – Schiller braucht zum Beispiel in seiner *Turandot* diese beiden Begriffe – wird natürlich auch immer eine metaphysische Symbolik möglich. Darauf komme ich später zurück.

– Zur Mächtigkeit der Geliebten gehört, dass sie den Geliebten überwältigt und, wenn sie für ihn unerreichbar bleibt, in Krankheit und Tod stürzt. Liebeskrankheit und Liebestod sind bekannte Motive der islamischen Erzählliteratur, ein ganzer früh-arabischer Stamm, die Udhra, waren dafür bekannt, dass ihre Jünglinge eher starben als von der einen geliebten Frau abzulassen, die ihnen in der Regel infolge sozialer Ungleichheit verwehrt war. Aus dieser Situation entstand in der Lyrik die Figur der mörderischen Geliebten oder geliebten Mörderin, die für ihren Mord kein Blutgeld bezahlen muss, ja deren Mord man freudig erwartet¹⁴. Eine beliebte Metapher dafür war die Gazelle mit den tötenden Blicken¹⁵. Die Tendenz zur Hyperbel, die die ganze islamische Dichtung

¹¹ TET 212.

¹² Zu diesem von mir eingeführten Begriff vgl. Vf.: Allmacht und Mächtigkeit. Religion und Welt im Islam. München: 1991.

¹³ Vgl. das Kapitel „Love on Sight of Pictures“: A Case Study in the Magic of the Pictorial Art, in: Vf.: The Feather of Simurgh. The “Licit Magic” of the Arts in Medieval Islam. New York: New York University Press 1988, 119-138.

¹⁴ Vgl. Vf.: Liebestheorien, in: W. Heinrichs (Hrsg.) Neues Handbuch der Literaturwissenschaft Band 5 - Orientalisches Mittelalter. Wiesbaden 1990, 482-98.

¹⁵ Vgl. Vf.: The Lady Gazelle and her Murderous Glances, in: Journal of Arabic Literature 20/1989, 1-11.

wie ein Ferment durchwirkt hat, führte bald dazu, dass aus dem einen der vielfache Mord wurde, ja dass diese grausame Geliebte überhaupt jeden Liebhaber tötet. Diese Übertreibung schien absurd und sie war und ist es. Und doch bekam sie einen wenn auch makaberen Sinn, als die Liebesdichtung zunächst auf den männlichen Geliebten übertragen und dann metaphorisch zwei anderen Bereichen dienstbar gemacht wurde: der Panegyrik und der Mystik, d.h. der Geliebte stand nun für den Fürsten bzw. für Gott. War doch der mittelalterliche Herrscher ein absoluter Monarch, der wenn nicht geliebt, so doch angebetet wurde, ungeachtet der oft nach hunderten zählenden Opfer seiner Tyrannei, und Gott, der im Herzen jedes Mystikers glühende Liebe weckt, verhängt doch den Tod auch über diese Liebenden, wobei freilich der Tod für den Mystiker nichts Bedrohliches darstellt, vielmehr die Durchgangspforte zur ersehnten *unio mystica*, der liebenden Vereinigung der Seele mit Gott. Hier bietet sich also ein Ansatz für eine bei aller Absurdität doch irgendwie sinnvolle Deutung der Turandot-Erzählung, ohne dass alle Einzelheiten in diesem Deutungsrahmen unterzubringen wären.

Auf die Frage der Deutung komme ich gegen Ende meines Vortrags nochmals zurück.

– Gegenüber diesem zentralen, befremdlichen und schwierig zu deutenden Motiv, das selber wie ein unauflösbares Rätsel wirkt, stellen die weiteren Motive keine vergleichbaren Probleme. Wir können uns daher mit einem kurzen Blick auf sie begnügen.

– Betrachten wir zunächst das Motiv des Rätsels. Es ist bekanntlich uralte. Wie ich eingangs bereits erwähnte, kommt das Motiv des tödlichen Rätsels ja bereits in der Antike vor: Die ägyptische Sphinx, später von der griechischen Mythologie übernommen, gab jedem Vorübergehenden ihr Rätsel auf¹⁶. Wer die richtige Antwort nicht wusste, wurde von ihr verschlungen. Als Ödipus die richtige Antwort gab, stürzte sie sich in den Abgrund. Ödipus, der mit seinem Sieg über die Sphinx die Stadt Theben von dem Ungeheuer befreit hatte, erhielt zum Lohn die Herrschaft über Theben und Jokaste zur Frau. Da sind also nahezu alle Elemente, die uns bei Nizami und den späteren Bearbeitern begegnen, bereits enthalten. Was noch fehlt, ist die Männerfeindschaft, ein weiteres Motiv, auf das wir gleich noch zu sprechen kommen. Man kann wohl davon ausgehen, dass Nizami, der außerordentlich belesen war, auf irgendeine Weise

¹⁶ Die Frage lautete: Welches Wesen ist mit einer Stimme, aber zwei, drei oder vier Füßen begabt und am schwächsten, wenn es sich auf die meisten Füße stützt. Die Antwort lautete: der Mensch., H. Gärtner, Kleines Lexikon der griechischen und römischen Mythologie Leipzig 1989, s.v. Sphinx.

von dem Sphinx-Mythus erfahren und ihn für seine Erzählung benutzt hat, finden sich bei ihm doch auch sonst erstaunliche Kenntnisse. Allerdings besteht das Rätselraten bei Nizami nicht wie sonst in Fragen und Antworten, sondern, wie wir bereits hörten, in einem stummen Austausch symbolischer Gegenstände, deren Sinn Turandot anschließend ihrem Vater und damit dem Leser erklärt:

Sie sprach: „Zuerst, als meinen Witz ich wetzte,
löste den Perlenschmuck ich von den Ohren,
die beiden reinen Perlen zeigend, meinte ich:
Das Leben währt zwei Tage, – nutze es!
Er, der den zwei'n drei weitere hinzutat,
sprach damit: Ob's auch fünf sind, rasch vergeht es“ etc. (269-271).

Ausgehend von dem späteren Austausch von Milch und Zucker, der in der persischen Dichtung eine eindeutige sexuelle Konnotation hat – Zucker steht für die Süße des weiblichen Schoßes, Milch für den männlichen Samen –, hat man sämtlichen Gesten und Gegenständen einen erotischen Sinn geben wollen: Die zwei Perlen stünden für die zwei Schamlippen der Frau, die hinzugefügten drei für das männliche Geschlechtsteil (Penis und Hoden)¹⁷. Die Erklärungen Turandots wären dann also ein schalkhaftes und auch ein wenig frivoles Versteckspiel. Erotische Obertöne sind jedenfalls unüberhörbar.

Ähnlich verrätselte Botschaften mittels symbolischer Gegenstände gibt es übrigens auch sonst, z.B. in der Vita Alexanders des Großen, wo ein entsprechender Austausch zwischen ihm und Dareios berichtet wird¹⁸.

In allen späteren Fassungen der Turandot-Erzählung stehen jedoch Worträtsel mit Turandot als Fragerin und Calaf als Löser, wobei die Rätsel sich in den persischen Fassungen z.T. über Tage erstrecken und im Text viele Seiten einnehmen, ja, z.T. scheint es gar nicht mehr um die Handlung, sondern um diese Rätsel zu gehen, denen die Handlung als Rahmen dient¹⁹. Die drei Fragen, die es in Turandots Rätseln zu raten gilt, wechseln von Autor zu Autor. Bei Muhklis bzw. Pétis sind es die Sonne, das Meer und das Jahr²⁰; bei Gozzi die Sonne, das Jahr und der adriatische Löwe (zweifelloso eine Huldigung an seine Heimatstadt Venedig); bei Schiller das Jahr, das Auge, der Pflug, bei Puccini die Hoffnung, das Blut und Turandot. In allen Versionen versucht T. durch unverhoffte Entschleierung ihres Gesichts den Prinzen zu verwirren, der

¹⁷ Meier, l.c. 417.

¹⁸ Iskandarnâme I, 159-16; Übs. 98-100.

¹⁹ Meier l.c. 8.

²⁰ TET 224-25.

auch tatsächlich einen Augenblick geblendet ist, so dass alle glauben, er habe das Spiel verloren. Er fasst sich aber alsbald und gibt die richtige Antwort.

– Wie das Rätsel, so ist natürlich auch die verheimlichte Identität ein häufiges Motiv in Märchen, wie übrigens auch im wirklichen Leben, hängt doch häufig genug das Überleben eines Menschen davon ab, dass seine wahre Identität nicht aufgedeckt wird. So scheint es ja hier mit Calaf zu sein. Sehr schön ist, dass mit dem Aufkeimen der Liebe Turandots für Calaf die Frage nach seiner Identität ihre Bedeutung verliert. Dies ist in Puccinis Oper wiederum auf unübertreffliche Weise auf den Punkt gebracht, indem Turandot ganz am Schluß, bei der Enthüllung von Calafs Namen zwar noch, wie von ihr erwartet, sein Todesurteil zu fällen scheint – „Tengo nella mia mano la tua vita“ –, kurz darauf aber wie umgewandelt ausruft: „ora conosco il nome dello straniero – il suo nome è... Amore“

– Ehe wir uns den Deutungsmöglichkeiten zuwenden, bleibt noch ein letztes Motiv kurz zu beleuchten, das der Männerfeindschaft.

Die Ursache in den orientalischen Erzählungen, wo dieses Motiv auftaucht, ist, wie bereits angedeutet, oft ein Bild oder ein Traum. So träumt etwa die Heldin der Rahmenerzählung von *Tausendundein Tag* eines Nachts, „ein Hirsch, der in eine Schlinge geraten war, sei von einer Hindin befreit worden. Darauf habe sich die Hindin in der selben Schlinge verfangen, und der Hirsch, anstatt ihr beizustehen, habe sie ihrem Schicksal überlassen“²¹. Nach diesem Schema sind die Bilder und Träume, die Mysandrie oder aber Mysogynie auslösen, gebaut, und Entsprechendes gilt für die Bilder, die man zur Heilung einsetzt.

Ursache kann aber auch, wie im Falle der Turandot, eine außergewöhnliche Schönheit sein, die so viel Freier anlockt, dass die Dame davon bald mehr als genug hat und auf Abhilfe sinnen muss. Zumal eine intelligente und eigenständige Frau hat es nicht nötig, sich einem Mann zu unterwerfen, so jedenfalls argumentiert Nizami: nachdem er ihre außerordentliche Klugheit und Belesenheit geschildert hat:

Im Lockenschleier ihr Gesicht verhüllend,
wich sie der Ehe Lastverpflichtung aus.
Wer mächtig ist in seinem eignen Kreis,
wie sollte der nach einem Partner trachten? (28-29)

²¹ TET 8.

Schiller hatte die geniale Idee, dem grausamen Handeln Turandots neben dem Freiheits- und Unabhängigkeitsdrang noch ein weiteres Motiv zu unterlegen, so lässt er sie Calaf gegenüber ausrufen:

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 ward²².

In der Oper wird daraus, weniger überzeugend, die Rache für das von einer Ahnin der Turandot erlittene Unrecht.

In questa Reggia, or son mill'anni e mille,
un grido disperato risuonò.

...

Principessa Lo-u-ling,

...

tu rivivi in me!

...

Pure, nel tempo che ciascun ricorda,
fu sgomento e terrore e rombo d'armi!
Il regno vinto! Il regno vinto!
E Lo-u-ling, la mia Ava, trascinata
da un uomo, come te, straniero, via,
via nella notte atroce,
dove si spense la sua fresca voce!..

...

O Principi, che a lunghe carovane
da ogni parte del mondo
qui venite a tentar l'inutil sorte,
io vendico su voi questa purezza,
io vendico quel grido e questa morte!²³

Interessant ist noch eine über das reine Liebesmotiv hinausgehende Rechtfertigung, die der männliche Protagonist bei Nizami für sein tollkühnes Unternehmen vorbringt. Demnach habe er, wie bereits kurz angedeutet, im Moment, als er sich dazu entschloss, es zu wagen, seinen Egoismus überwunden:

²² (Schiller, Turandot II,4; Reclam S. 29/30.

²³ Puccini pp. 530-31.

*Ârzû-yi khud az miyân bar-dâsht
Bâng-i tashnî`az jihân bar-dâsht
Guft : ranj az barâ-yi khud na-baram
Balkeh khun-khâh-i sad hizâr saram
Yâ ze sar-hâ gushâyam in chanbar
Yâ sar-e khîshtan kunam dar sar²⁴*

So schob er seinen eignen Wunsch beiseite
und trotzte dem Entsetzensruf der Welt.
„Nicht meinetwegen“, sprach er, „will ich leiden,
ich räche nur das Blut von tausend Köpfen.
Auch rett‘ ich weitre Köpfe vor dem Fallbeil,
nehm sonst des eignen Kopfes Fall in Kauf“. (167-169)

Man kann vermuten, dass für Nizami eben diese Selbstüberwindung und dieser Altruismus der Grund war, weshalb sein Held das Abenteuer besteht, zumal wenn man sich erinnert, was er (durch den Mund der russischen Prinzessin) von den andern Freiern berichtet: Sie pflegten jeweils ihr Gold, ihre Macht oder beides ins Feld zu führen, um Turandot zu gewinnen.

Schiller wiederum lässt seinen Kalaf ein Motiv vortragen, das für den Idealismus dieses Dichters bezeichnend ist:

Es jagt der Held dem Schattenbild des Ruhms
Durchs blut'ge Feld des Todes nach – Und nur
Die Schönheit wär' gefahrlos zu erwerben,
Die aller Götter erstes, Höchstes ist?

Das erinnert nicht nur an Schillers bekannte Maxime

Und setzet ihr nicht das Leben ein,
nie wird euch die Freiheit gewonnen sein!

Wichtiger noch erscheint es mir, dass hier ein metaphysischer Kontext beschworen wird. Turandots Schönheit ist göttlich, steht für das Göttliche, ist irdischer Abglanz göttlicher Schönheit, eine Linie, die sich auch in den anderen Bearbeitungen, nicht zuletzt im Libretto, hier und da aufspüren lässt.

Das bringt uns nun zu unserm letzten gewichtigen Punkt, der Frage nach möglichen Deutungen dieses faszinierenden Stoffes. Die Tatsache, dass dieser in seinem Kern auf einen Mythos, den Mythos von der Sphinx, zurückgeht,

²⁴ *Haft Paikar*, ed. Ritter-Rypka, 35,167-69.

lässt uns ahnen, dass es hier nicht um exzentrische, ja pathologische Spielarten menschlichen Verhaltens geht, sondern um ontologische Grundfragen.

Für wen steht Turandot, für wen Calaf, was bedeuten die Rätsel?

Eine mögliche Deutung ist, wie es oben schon anklang, die mystische. Dann wäre Turandot mit ihrer Schönheit ein Reflex des Göttlichen, gemäß dem letztlich aus neuplatonischen Wurzeln kommenden Kernsatz islamischer Mystik, der da lautet: *inn Allâh jamîlun yuhibbu l-jamâl*, d.h. „Gott ist schön und er liebt die Schönheit“. Calaf stünde für die menschliche Seele, die bereit sein muss, das irdische Leben hinter sich zu lassen, um im Tod die Vereinigung mit der Gottheit zu verwirklichen. Die Fähigkeit, die Rätsel zu lösen, könnte gedeutet werden als die Erleuchtung, die dem in seiner Gottesminne bedingungslosen Mystiker zuteil wird, die zahllosen Scheiternden wären all jene, deren Gottesliebe im Leben nicht groß genug war, um der Erleuchtung teilhaftig zu werden, die daher als Unerleuchtete, Unerlöste den Tod erleiden. Erlösung als tragfähiger Deutungsansatz scheint besonders auch in Puccinis Libretto im Spiel zu sein; Liù stirbt ja quasi stellvertretend – obwohl unnötigerweise – für Calaf, was wiederum an so manche für ihren Liebhaber und für dessen Erlösung sich opfernde Frauengestalt in Opern Richard Wagners erinnert. Doch scheint es sich bei ihm doch eher um eine pseudoreligiöse Rechtfertigung männlicher Selbstherrlichkeit zu handeln, die für das Seelen- (und Körper-) heil des Mannes das erlösende Selbstopfer der geliebten Frau nötig hat.

Es scheint mir aber nicht unbedingt erforderlich, dem Stoff eine mystische Allegorese überzustülpen. Denkbar wäre wohl auch eine politische Deutung, wie sie sich – neben der mystischen – bei Nizami andeutet, d.h. die Erzählung eines Helden, der durch den Einsatz seines Lebens ein Volk von der Tyrannei eines Herrschaftssystems befreit.

Eine weitere sinnvolle Deutung – soweit es bei diesem extremen Stoff überhaupt möglich ist – scheint mir darin zu liegen, dass man in Turandot und ihren Rätseln eine Metapher für das Leben des außerordentlichen Menschen und die Aufgaben, die es ihm stellt, erblickt. Noch einmal sei Schillers Maxime zitiert:

Und setzet ihr nicht das Leben ein,
nie wird euch die Freiheit gewonnen sein!

Für die lockenden Ziele, die das Leben uns setzt, sei es nun eine große Liebe, eine zu meisternde Wissenschaft, eine Entdeckung oder Erfindung, die es zu machen gilt, eine künstlerische Begabung, die zu verwirklichen ist, für all das braucht es die totale Hingabe, den Einsatz des Lebens. Scheitern freilich kann man auch trotz einer solchen Hingabe, reussieren auch mit einem weniger

als totalen Einsatz. Aber das sind Relativierungen, die der Mythos nicht leisten kann.

Wenden wir, den weiten Bogen unserer Betrachtungen schließend, unsern Blick noch einmal zur Sphinx hin, genauer: zu den Sphingen in Goethes *Faust II*, die er dort in der berühmten spukhaften Szene der Klassischen Walpurgisnacht auftreten lässt. Sowohl ägyptische wie auch griechische Züge tragend, stellen diese Sphingen Mephisto Rätsel. Für Goethe symbolisieren sie die allen Wechsel überdauernde Zeit in ihrer emotionslosen Sphinxhaftigkeit:

Sitzen vor den Pyramiden
Zu der Völker Hochgericht,
Überschwemmung, Krieg und Frieden –
Und verziehen kein Gesicht.

In dieser Perspektive fehlt nun freilich der entscheidende Faktor des Turandot-Stoffs: Die Liebe, jene Macht, von der Nizami, zweifellos einer der großartigsten Liebesdichter der Weltliteratur, gesagt hat:

jihân 'ishqast-u dîgar zarq-sâzî – hameh bâzîst illâ 'ishq-bâzî

Die Welt ist Liebe, sonst nur Blendwerk viel,
ein leeres Spiel, wär' nicht der Liebe Spiel²⁵.

Literaturhinweise:

Nizami-i Ganjawi: *Haft Paikar*, ed. Wahid Dastgirdi, ²Teheran 1334/1966.

Nizami di Ganje: *Le sette principesse*, a cura di Alessandro Bausani. Scrittori d'orientale 6. Bari 1967.

Nizami: *Die Abenteuer des Königs Bahram Gur und seiner sieben Prinzessinnen. Aus dem Persischen übertragen und herausgegeben von C. Bürgel*. München: C.H. Beck 1997

François Pétiŕ de la Croix: *Tausendundein Tag. Persische Märchen. Aus dem Französischen übersetzt von Marie-Henriette Müller*. Manesse Bibliothek der Weltliteratur Corona-Reihe. Zürich 1993.

Carlo Gozzi: *Fiabe teatrali*. Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio. Bulzoni ed., Roma 1984.

Friedrich Schiller: *Turandot Prinzessin von China – ein Tragikomisches Märchen nach Gozzi*. Philipp Reclam Universal-Bibliothek Nr. 92. Stuttgart 1975.

Tutti i libretti di Puccini, a cura di Enrico Maria Ferrando. Garzanti ed., Milano 1984.