

# TOSCA

GIACOMO PUCCINI

# TOSCA

MELODRAMMA IN DREI AKTEN

MUSIK VON Giacomo Puccini

TEXT VON Giuseppe Giacosa und Luigi Illica

nach dem Schauspiel »La Tosca« von Victorien Sardou

URAUFFÜHRUNG

14. Januar 1900

Rom, Teatro Costanzi

DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG

21. Oktober 1902

Dresden, Königliches Hoftheater (Semperoper)

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG

23. Januar 1907

Komische Oper an der Weidendammer Brücke

PREMIERE DER NEUPRODUKTION

3. Oktober 2014

Staatsoper Unter den Linden im Schiller Theater

## INHALT

<b>HANDLUNG</b> .....	<b>6</b>
<b>SYNOPSIS</b> .....	<b>9</b>
<b>ROM, 17. JUNI 1800</b>	
<b>von Ernst Krause</b> .....	<b>13</b>
<b>DIE ZUKUNFT LEUCHTET HELLER UNS ENTGEGEN – TOSCA ODER EINE WEIBLICHE ÄSTHETIK DES WIDERSTANDES</b>	
<b>von Elisabeth Bronfen</b> .....	<b>18</b>
<b>DAS SYSTEM SCARPIA</b>	
<b>von Susan Sontag</b> .....	<b>27</b>
<b>WIE DAS UNBEWUSSTE HÖRBAR WIRD – ZUR MUSIKDRAMATISCHEN GENAUIGKEIT VON »TOSCA«</b>	
<b>von Jens Schroth</b> .....	<b>31</b>
<b>PUCCINI UND WAGNER, PUCCINI UND DEBUSSY</b>	
<b>von Detlef Giese</b> .....	<b>41</b>
<b>ZEITTADEL</b> .....	<b>46</b>
<b>PRODUKTIONSFOTOS</b> .....	<b>53</b>

**Produktionsteam und Premierenbesetzung 64**

**Impressum 66**

# HANDLUNG

## 1. AKT

In der Kirche Sant'Andrea della Valle, Rom

6

Cesare Angelotti, ehemaliger Konsul der Römischen Republik, jetzt Staatsgefangener, ist aus der Engelsburg in die Kirche Sant'Andrea della Valle geflohen. Seine Schwester, die Marchesa Attavanti, hat dort den Schlüssel zur Familienkapelle für ihn versteckt, wo Frauenkleider zur Fluchthilfe bereit liegen. Mario Cavaradossi, ein junger Maler, arbeitet in der Kirche an einem Bild der Maria Magdalena. Der Mesner bemerkt die große Ähnlichkeit zwischen dem Bild der Heiligen und der unbekannten Schönen, die in den vergangenen Tagen wiederholt zum Beten in die Kirche kam. Nachdem er Cavaradossi, der ihm als Freigeist ohnehin suspekt ist, seine Empörung darüber mitgeteilt hat, zieht er sich zurück.

Angelotti tritt aus der Kapelle. Cavaradossi erkennt den ehemaligen Konsul, der sich aber sogleich wieder verstecken muss, weil Floria Tosca, Sängerin und Geliebte Cavaradossis, Einlass verlangt. Tosca meint, in Cavaradossis Gemälde eine Ähnlichkeit mit der Attavanti zu erkennen. Nur schwer gelingt es Cavaradossi, Toscas Eifersucht zu beschwichtigen. Diese bittet Cavaradossi, sie am Abend nach der Vorstellung in der Oper abzuholen und mit ihr die Nacht in seinem Landhaus zu verbringen. Cavaradossi willigt ein. Wieder allein, bietet er Angelotti seine Hilfe an. Ein Kanonenschuss ertönt von der Engelsburg: Die Flucht Angelottis wurde entdeckt. Sogleich eilt Cavaradossi mit Angelotti in sein Landhaus, wo sich Angelotti im Brunnen im Garten verstecken kann.

Übermütig stürzen der Mesner und Ministranten in die leere Kirche. Soeben verbreitete sich die Nachricht von der Niederlage Napoleons in der Schlacht von Marengo. Durch

das Erscheinen des Polizeichefs Scarpias und dessen Schergen, die auf der Suche nach Angelotti sind, wird die Freude jäh unterbrochen. Scarpias Leute finden einen Essenskorb sowie den Fächer der Attavanti. Schnell rekonstruiert Scarpia anhand der Angaben des Mesners das Geschehen. Als Tosca in die Kirche zurückkehrt, um ihre abendliche Verabredung mit Cavaradossi abzusagen, weil sie auf der königlichen Siegesfeier singen muss, gelingt es Scarpia, die Eifersucht der Diva anhand des gefundenen Fächers zu entfachen.

7

Aufgebracht macht sich Tosca auf den Weg in Cavaradossis Landhaus, wo sie ihn gemeinsam mit der Attavanti vermutet. Scarpia beauftragt seinen Schergen Spoletta, Tosca unauffällig zu folgen. Unter den Klängen des Te Deum steigern sich Scarpias sadistische Gelüste ins Unermessliche: Er sieht bereits den Rebellen am Galgen, die Sängerin in seinen Armen.

## 2. AKT

Arbeitszimmer Scarpias im Palazzo Farnese, Rom

Scarpia wartet auf seine Schergen, während im Festsaal des Palazzos die Niederlage Napoleons gefeiert wird. Spoletta berichtet von der erfolglosen Suche: Nur den Maler selbst habe man aufgespürt und wegen seines verdächtigen Benehmens verhaftet. Scarpia beauftragt den Gendarm Sciarrone, Tosca ein Billet zu übergeben, mit der Aufforderung, nach ihrem Auftritt auf der Siegesfeier zu ihm zu kommen. Gleichzeitig lässt er Cavaradossi vorführen, der sich aber weigert, den Aufenthaltsort Angelottis preiszugeben. Daraufhin lässt Scarpia den Maler in Anwesenheit der mittlerweile eingetroffenen Tosca foltern. Cavaradossi schweigt beharrlich, aber Tosca erträgt die Folter des Geliebten nicht und verrät das Versteck Angelottis. Sciarrone erscheint und meldet, dass die Nachricht vom Nachmittag falsch war: Napoleon hat doch gesiegt! Während Cavaradossi die unvorhergesehene Wen-

dung bejubelt, befiehlt Scarpia die Hinrichtung des Malers. Gleichzeitig gibt er Tosca unmissverständlich zu verstehen, dass sie den Tod des Malers nur verhindern kann, wenn sie sich ihm hingibt. Ihr Flehen um Erbarmen feuern seine Obsession nur noch weiter an.

8 Die Nachricht vom Freitod Angelottis und die unmittelbar bevorstehende Exekution Cavaradossis brechen schließlich jeden Widerstand Toscas. Die Diva ist bereit, Scarpias Forderungen nachzugeben. Der ordnet daraufhin in Toscas Beisein an, dass die Hinrichtung Cavaradossis am nächsten Morgen nur zum Schein, mit ungeladenen Waffen, erfolgen soll. Schließlich verlangt Tosca noch einen Passierschein für sich und Cavaradossi. Nachdem Scarpia den geforderten Schein ausgestellt hat, ergreift Tosca ein herumliegendes Messer und ersticht Scarpia.

### 3. AKT

Auf einer Plattform der Engelsburg, Rom

Im Morgengrauen erwartet Cavaradossi seine Hinrichtung auf der Engelsburg. Verzweifelt versucht er, einen Abschiedsbrief an Tosca zu schreiben. Da erscheint sie selbst und erzählt von ihrem Mord an Scarpia und dass er, Cavaradossi, frei sein und nur zum Schein erschossen wird. Das Paar träumt von einem glücklichen Leben zu zweit.

Die Soldaten kommen, die Hinrichtung läuft planmäßig ab. Als Tosca den Geliebten nach deren Weggang zum Aufstehen drängt, begreift sie, dass Scarpia sie betrogen hat: Cavaradossi ist tot. Man hört Stimmen. Der Mord an Scarpia wurde entdeckt. Bevor sie von Spoletta ergriffen werden kann, stürzt sich Tosca in den Tod.

# SYNOPSIS

## ACT I

Inside the church of Sant'Andrea della Valle, Rome

Cesare Angelotti, a former consul of the Roman Republic and now a political prisoner on the run, has fled from the Castel Sant'Angelo to the church Sant'Andrea della Valle. His sister, the Marquesa Attavanti, had hidden a key to the family chapel for him, where women's clothing is hidden to help him on his flight. Mario Cavaradossi, a young painter, is working in the church on a painting of Mary Magdalene. The sacristan notes the great likeness between the painting of the saint and the unknown beauty who in recent days has repeatedly come to the church to pray. After expressing his disgust at this to Cavaradossi, who is naturally suspicious to him as a free thinker, the sacristan leaves.

Angelotti steps out of the family chapel. Cavaradossi recognizes the former consul, who has to hide immediately thereafter, because Floria Tosca, a singer and lover of Cavaradossi, demands entrance to the church. Tosca thinks she recognizes in Cavaradossi's painting a likeness to the Marquesa Attavanti. It is only with great difficulty that Cavaradossi is able to calm Tosca's jealousy. She asks Cavaradossi to pick her up that evening after the opera performance and to spend the night with her in his country residence. Cavaradossi agrees. Once again alone, he offers Angelotti his help. A cannon shot sounds out from the Castel Sant'Angelo: Angelotti's escape has been discovered. Immediately, Cavaradossi rushes with Angelotti to his country home, where Angelotti can hide in the garden well.

Overly confident, the sacristan and choristers rush into the now empty church. At that very moment, news

spreads of the defeat of Napoleon in the battle of Marengo. The celebrations end abruptly after the appearance of the police chief Scarpia and his henchmen in search of Angelotti. Scarpia's men find a basket of food and Attavanti's fan. Quickly, Scarpia reconstructs the story on the basis of the information provided by the sacristan. When Tosca returns to the church to cancel her evening meeting with Cavaradossi because she has to sing at the royal victory ceremony, Scarpia is able to enflame the jealousy of the diva using the found fan.

Furious, Tosca makes her way to Cavaradossi's country residence, where she thinks she will find him with Attavanti. Scarpia commissions his underling Spoletta to follow Tosca unseen. At the sound of the *Te Deum*, Scarpia's sadistic desires reach untold limits: he sees the rebel on the gallows, the singer in his arms.

#### ACT 2

Scarpia's office at Palazzo Farnese, Rome

Scarpia awaits his minions, while at the palace banquet hall the defeat of Napoleon is celebrated. Spoletta commissions the policeman Sciarrone to give Tosca a message with the command to come to him after her performance at the victory celebration. At the same time, he has Cavaradossi summoned, but the painter refuses to betray the location of Angelotti's hiding place. In response, Scarpia has the artist tortured in the presence of Tosca, who has now arrived. Cavaradossi remains stubbornly silent, but Tosca cannot bear the torture of her lover, and reveals Angelotti's hiding place. Sciarrone appears and announces that the news from the afternoon was in fact wrong: Napoleon has won after all! While Cavaradossi joyfully greets the unforeseen turn of events, Scarpia orders the execution of the painter. At the same time, he makes it clear to Tosca that the death of the

painter could only be avoided if she surrenders herself to him. Her begging for mercy fires his obsession even more.

The news of Angelotti's suicide and the approaching execution of Cavaradossi finally breaks Tosca's resistance. The diva is ready to give in to Scarpia's demands. In the presence of Tosca, he orders a fake execution of Cavaradossi the next morning with unloaded weapons. Finally Tosca demands free passage for the artist and for herself. After Scarpia signs the document, Tosca picks up a knife and stabs Scarpia to death.

#### ACT 3

On a platform at Castel Sant'Angelo, Rome

In the morning gray, Cavaradossi awaits his execution at Castel Sant'Angelo. In despair, he tries to write a letter of farewell to Tosca. She appears and tells him of the murder of Scarpia and that he, Cavaradossi, will be free and will only be shot for the sake of appearances with unloaded weapons. The couple dreams of a happy life together.

The soldiers arrive, and the execution takes place as planned. When Tosca tries to get her lover to get up after they leave, she realizes that Scarpia has cheated her: Cavaradossi is dead. Voices are heard: Scarpia's murder has been discovered. Before she can be caught by Spoletta, Tosca leaps to her death.

»  
**DIE BEWÄHRUNG  
 DES MENSCHEN GEGEN  
 DIE MACHT DES BÖSEN  
 IST GESTALTET.  
 KANN DAS SCHON  
 ZUVERSICHT SEIN?  
 WIR HABEN ES  
 BEI »TOSCA«,  
 SO BETRACHTET,  
 MIT PUCCINIS  
 EINHEITLICHSTEM,  
 DRAMATISCHSTEM  
 UND SICHER  
 BEKENNTNISSTÄRKSTEM  
 KUNSTWERK  
 ZU TUN.**  
 «

Ernst Krause in seiner Puccini-Biographie

# ROM, 17. JUNI 1800

TEXT VON Ernst Krause

Die Ereignisse der »Tosca« spielen im Jahr 1800, und zwar (nach Sardou) am 17. Juni, beginnend am Mittwoch und endend im Morgengrauen des darauffolgenden Tages. Die geschichtlichen Aktionen, die zu diesem Tosca-Tag hinführen, beginnen vier Jahre zuvor. Ihr großer Regisseur ist Napoleon, der Welt-Degen der französischen Revolution. Die Jahre der Wende des alten zum neuen Jahrhundert sind erfüllt von politischen und geistigen Auseinandersetzungen der Epoche. Namentlich unter den ihre Einheit und Unabhängigkeit erstrebenden Provinzen und Städten Italiens, die Österreichs Herrschaft immer drückender zu empfinden beginnen, fallen die neuen Ideen über Staat und Gesellschaft auf doppelt fruchtbaren Boden. In den Koalitionskriegen muss sich die junge französische Republik der heftigen Angriffe der alten europäischen Königreiche erwehren. Bonaparte wird zum Symbol der jungen Republik. Als Heerführer ihrer Armeen verlagert er den Krieg nach Oberitalien, um von hier aus Österreich zum Frieden zu zwingen. Die Siege des jungen Generals sind die Siege der Italiener. Die Reihen der Revolutionäre erstarken. Unter dem Eindruck der glorreichen Siege der Franzosen kommt es 1796 in Reggio zum Aufruhr gegen die Este, der sich rasch über das ganze Herzogtum ausbreitet. Wie Sturmwind fegt der Krieg übers Land. Napoleon erobert die Lombardei, diktiert deren erfolgreichen Frieden von Campo Formio und lässt, während er sich in sein ägyptisches Abenteuer stürzt, in Italien französische Tochter-Republiken errichten. Trotz des ausgesprochenen Besatzungscharakters, den die französische Verwaltung bald annimmt, trotz hoher Kontributionen, der Verschlep-

pung von Kunstschatzen und anderem, stehen die Italiener zu Frankreich. Es bietet gegenüber Österreich Garantie für die Erringung der nationalen Freiheit. Nur die Bauern, von Adel und Klerus aufgeputscht, kämpfen erbittert gegen die Franzosen. Die Folge sind heftige Kämpfe um Rom, in deren Verlauf die französische Gesandtschaft gestürmt wird. Die Armee nimmt dies zum Anlass einzumarschieren. Sie erklärt mit der Verhaftung des Papstes, der nach Avignon gebracht wird, die weltliche Herrschaft der Päpste für beendet, den Kirchenstaat für aufgelöst. An seine Stelle tritt die Römische Republik. Zwar versucht das Königreich Neapel, Rom für den Papst zu erobern. Aber das Glück ist auf Seiten der Franzosen, die mit Unterstützung der Bürgerschaft Neapel zurückgewinnen und zum Haupt der neuen Parthenopeischen Republik machen.

Napoleons erbitterte Gegenspielerin ist Maria Carolina. Dem Namen nach ist König jener schwächliche Ferdinand IV., den sein Volk den »Lazzaroni-König« nennt. Regiert wird das Land von seiner Gemahlin Maria Carolina, einer hässlichen und lüsternen Tochter Maria Theresias. Für eine Regentin aus dem Wiener Kaiserhaus konnte ein Ereignis wie die Französische Revolution ohnehin nur verabscheuungswürdig sein. Wie musste sie erst der Tod der königlichen Schwester Marie Antoinette unter der Guillotine treffen! Die Schwester zu rächen, die Machthaber der Revolution zu bekämpfen, das bestimmte fortan ihr Leben. Die Folge? Diese erbitterte Feindin Napoleons blieb unter den Fürsten Europas die einzige, die sich seiner Macht nie gebeugt hat. Der Kampf gilt nicht nur dem militärischen Gegner. Alles, was sich an republikanischer Begeisterung, an Voltaire-Geist in ihren italienischen Untertanen regt, wird von ihr gnadenlos unterdrückt. Seit 1796 befindet sie sich im Rahmen der österreichisch-britisch-russischen Allianz auch offiziell mit Napoleon im Kriegszustand. Wenige Jahre später wird sie gezwungen, mit dem Hofstaat nach Sizilien zu fliehen.

Wie weiter? Im Schutz von Napoleons Ägyptenfeldzug sammeln sich die Kräfte der europäischen Reaktion zum Gegenschlag. Ein österreichisch-russisches Heer unter dem Oberbefehl Suworows dringt in Oberitalien ein. Die Republiken werden niedergeworfen. Die Franzosen ziehen sich in die ligurische Republik zurück, die französischen Tochter-Republiken können nicht mehr gehalten werden. Im September 1799 fällt Rom nach schweren Kämpfen in die Hände der königlich-neapolitanischen Truppen. Maria Carolinas große Stunde ist angebrochen. Sie kehrt nicht nur wieder nach Neapel zurück. Als Pius VI. stirbt, übernimmt sie auch die Regentschaft von Rom. Sie annektiert es. Sie rechnet ab. Es beginnt wie üblich eine grausame »Säuberung«, die Jagd auf »Verräter« und »Kollaborateure«. Zehntausende schmachten ohne Urteilsspruch in den Kerkern. Tausende werden nach schrecklicher Folterung durch Maria Carolinas Chef-Schergen umgebracht, darunter führende Künstler, Wissenschaftler, Philosophen der Zeit. Wichtigster politischer Gefangener ist Cesare Angelotti, der bereits die Parthenopeische Republik in leitender Funktion mitverwaltete und von den Franzosen dann zum Konsul von Rom ernannt wurde. An jenem 17. Juni 1800 ist er aus der Engelsburg geflohen. Als erste schützende Zuflucht erreicht er die Privatkapelle seiner Schwester, der Marchesa Attavanti. Es ist ein Seitenraum der mächtigen Kirche Sant'Andrea della Valle, wo ein Maler gerade an seinem Magdalenen-Bildnis arbeitet ...

Aber auch damit ist unser Historienfilm von der Wende des 18. zum 19. Jahrhunderts noch nicht abgedreht. Im Frühsommer 1800 überschreitet Napoleon mit seiner Armee die Alpen und steht plötzlich in Oberitalien im Rücken der Österreicher. Bei Marengo treffen die Heere aufeinander. Um das Dorf wird hart und lang gekämpft. Am Vormittag des 14. Juni gelingt es der österreichischen Übermacht, den Ort zu nehmen. Der Sieg des habsburgischen Heeres unter dem General Mélas scheint schon sicher. Die Siegesnachricht



wird bereits im Lande verbreitet. Da vermag Bonapartes Unterfeldherr Desaix, der selbst den Tod findet, das Steuer herumzureißen, die sichere Niederlage in einen grandiosen Sieg der Franzosen zu wandeln. Am Abend des gleichen Tages ist die Schlacht entschieden. Wir sind am Beginn der »Tosca«. Es dürfte kaum eine zweite Oper geben, die sich in ihrem Ablauf zeitlich und lokal so genau fixieren lässt. Die Oper spielt in der kurzen Zeitspanne zwischen dem vermeintlichen österreichischen Sieg, der Meldung vom wahren Ausgang der Schlacht nach der Folterung Cavaradossis und dem blutigen Ende. Sind neben Napoleon, Mélas und Maria Carolina auch die Diva Floria Tosca, der Maler Cavaradossi und der Baron Scarpia identifizierbare Personen der Zeitgeschichte? Sardou will es uns wohl glauben machen; und eifrige Kommentatoren klammern sich nur zu gern an diese Fiktion. Die berühmte Tosca-Trias hat der Dramatiker frei erfunden, mag sein, er hat sie gewissen Vorbildern nachgeformt.

Das Nachspiel der Historie, an dem wir nicht mehr teilnehmen, soll nicht verschwiegen werden. Die freiheitsliebenden Italiener sehen sich bitter enttäuscht. Napoleons Zickzackpolitik verläuft in eine andere Richtung, die sich schon andeutet, als er wider alle Verträge die von ihm selbst gegründete Venezianische Republik kaltblütig den rachedurstigen Österreichern ausliefert. Er verständigt sich mit dem neuen Papst, Pius VII., und gibt ihm, als er im Juli 1800 wieder in Rom einzieht, seine Länder zurück. Auch die zunächst freudig begrüßte Verfassung wirkt sich als diktatorisch gehandhabte Fessel italienischer Unabhängigkeitsbestrebungen aus. Am 26. Mai 1805 setzt sich der Kaiser der Franzosen die italienische Königskrone aufs Haupt. Noch viele Dezennien müssen verstreichen, bis Italien aus eigener Kraft den Weg zur Freiheit und Einigung findet.



# DIE ZUKUNFT LEUCHTET HELLER UNS ENTGEGEN

TOSCA ODER EINE WEIBLICHE ÄSTHETIK  
DES WIDERSTANDES

TEXT VON Elisabeth Bronfen

Reine Männersache ist in Puccinis »Tosca« der Kampf um politische Macht, der sich im römischen Kirchenstaat, vor dem Hintergrund von Napoleons Feldzug gegen Österreich im Juni 1800, abspielt. Die Titelheldin ist die einzige weibliche Stimme, die sich auf der Bühne Gehör verschafft. Weder die Königin, um deren Machtanspruch gekämpft wird, noch die Schwester des gestürzten Konsuls, die den Sturz der neapolitanischen Herrschaft bewirken will, treten in Erscheinung. Stattdessen steht Tosca im Zentrum jener erotischen Rivalität zwischen dem Polizeichef Scarpia und dem Maler Cavaradossi, welche, im Sinne einer privaten Widerspiegelung des öffentlichen Krieges, in den Vordergrund des dramatischen Geschehens rückt.

Der Kampf ist zugleich und in mehr als einem Sinn eine nächtliche Affäre. Am Ende des Tages, an dem die Bevölkerung Roms aufgrund einer falschen Nachricht die Niederlage des französischen Heeres in der Schlacht bei Marengo feiert, eilt der aus der Engelsburg geflohene Angelotti in die Kirche Sant'Andrea della Valle. Dort hat die Attavanti hinter dem Altar ihrer Kapelle Frauenkleider

versteckt, damit ihr Bruder auf der Flucht nicht erkannt wird. Als Frau verkleidet sehen wir den für politische Freiheit einstehenden Mann jedoch nie. Ein Kanonenschuss vom Kastell kündigt an, man habe sein Entkommen bereits entdeckt. So verlässt er zusammen mit seinem Waffenbruder Cavaradossi, der dort an einem Gemälde arbeitet, die Kirche. Der eine wird sich noch in dieser Nacht angesichts der Vereitelung seiner Fluchtpläne das Leben nehmen, der andere hinterhältig bei Morgengrauen erschossen.

Nächtlich ist dieser Wettstreit jedoch auch, weil er die dunkle Kehrseite einer auf Polizeigewalt basierenden Politik offenlegt. Der plötzliche Auftritt Scarpias mit seinem Trupp lässt das ausgelassene Lachen des Mesners und seiner Geistlichen ob des vermeintlichen Sieges über Napoleon sofort erstarren. Während diese die Bühne verlassen, um sich für das Te Deum vorzubereiten, setzt der Polizeichef mit Tosca, die auf der Suche nach ihrem Geliebten nochmals erschienen ist, jene Intrige in Gang, welche im zweiten Akt in einem grausamen Verhör münden wird. Das glänzende Fest, auf dem Tosca zu Ehren der Königin Maria Carolina eine Kantate singt, bildet lediglich den Hintergrund für die Erpressung, welche Scarpia einzusetzen bereit ist, um seine politischen Gegner zu vernichten. Doch am skrupellosen Einsatz von Folter wird auch deutlich, dass die Nachtseite des Gesetzes keine eindeutige Unterscheidung zwischen erdulndem Opfer und selbstbemächtigtem Handeln erlaubt. Ist Floria Tosca der Star jener Galagesellschaft, mit der nicht nur der Sieg über Napoleon gefeiert, sondern auch die Staatsgewalt, auf der die politische Macht der neapolitanischen Herrscher basiert, ausgeblendet werden soll, sorgt die berühmte Sängerin auch dafür, dass unser Blick auf das gerichtet wird, was sich unter Ausschluss der Öffentlichkeit abspielt, und in ihr die einzig valable Position des Widerstands erkennt.

Weil sich Toscas Leidenschaft der Vernunft eigensinnig widersetzt, erscheint sie Scarpia nicht nur als geeigneter

Spielball seiner dunklen Machenschaften. Den Umschwung der Gefühle, den sie im Zuge ihrer Konfrontation mit seiner Polizeigewalt vollzieht, stellt auch eine Szene gegenseitiger Verführung zur Schau, in der sich die Grenze zwischen privatem Begehren und öffentlicher Auflehnung verflüchtigt. Verweigerung aus Liebe bietet ihr die einzige Möglichkeit, sich inmitten dieses Männerbundes der Macht zu behaupten. Dabei ist die Eifersucht, mit der sie Cavaradossi traktiert, mehr als nur die exaltierte Allüre einer Operndiva. Sie irrt sich lediglich in der Figur, die sie als Störung bezichtigt, und nicht darin, dass sie einen Rivalen hat. Cavaradossi schwört, seine Liebe gelte in aller Ewigkeit nur Tosca als Entschuldigung dafür, dass er die Attavanti als Vorbild für seine Maria Magdalena gewählt hat. Dabei verschweigt er seine Liebe zu deren Bruder, für den er ohne Bedenken sein Leben zu opfern bereit ist.

Scarpias Einsatz des Fächers der Attavanti ruft Shakespeares Iago in Erinnerung. Würde in Tosca der ihr eingeflöste Verdacht keinen Widerhall finden, bliebe seine List wirkungslos. Auch sein Wortgift kann nur deshalb ihre Eifersucht schüren, weil der visuelle Beweis ihr jenes Wissen um die Fragilität ihrer Liebe, welches sie direkt nicht annehmen will, als Verdächtigung Cavaradossis Treue auszudrücken erlaubt. Doch wenn er ihr nachruft: »Geh, Tosca! Dir im Herzen nistet Scarpia«, lässt dies nicht nur danach fragen, wie es ihm gelungen ist, sich in ihrem Herzen festzusetzen. Es lenkt auch Aufmerksamkeit auf die Konsequenzen dieser Transplantation gefährlicher Regungen. Die Komplizenschaft, die sich im Dunkeln der Kirche plötzlich aufgetan hat, lässt mehr als nur Toscas Ambivalenz der Gefühle gegenüber ihrem Geliebten erkennen. Einmal im Herzen der berühmten Sängerin aufgenommen, kann dieses Gift auch den Adressaten ändern.

Komplizenschaft zeichnet sich zudem dadurch ab, dass auch Tosca in Scarpias Herzen Eingang gefunden

hat. Er mag sich zwar für den Verführer halten, weil er ihre Eifersucht zu instrumentalisieren weiß, erweist sich aber zugleich als der Verführte. Offen gesteht er die doppelte Beute, die er begehrt: »das Haupt des Rebellen und die schöne Tosca«. Dabei verwischt seine Überzeugung, die Hinrichtung des Feindes würde ihm die Liebe der berühmten Sängerin sichern, die Grenze zwischen öffentlichem Interesse und privatem Begehren. Wird der politische Gegner von Scarpia als romantischer Rivale begriffen, wird zugleich deutlich, dass seine grausame Liebeswerbung politische Züge enthält. Sein Plan, Tosca zu besiegen statt ihr nur zu erliegen, macht aus einem privaten Anliegen einen militärischen Akt. Die Schönheit, die zu Ehren der Königin eine Kantate singt, und der Kirchenstaat, den Scarpia mit allen Mitteln in seiner Gewalt behalten will, sind austauschbar. Tosca zu besiegen hieße sowohl einen erotischen wie politischen Kampf gewonnen zu haben. Wie so viele Heldinnen des 19. Jahrhunderts ist Tosca der Einsatz in einem Spiel, welches Scarpias uneingeschränkte Macht widerspiegeln und bestätigen soll. Die Reduktion der Frau auf eine durch List zu gewinnenden Beute erweist sich jedoch als gefährliche Verblendung. Diese bezieht in die Berechnung nicht ein, dass Tosca als eine eigenständige Person ihr Schicksal selbst zu bestimmen beansprucht.

Spät in der Nacht entpuppt sich das obere Stockwerk des Palazzo Farnese als zweite Bühne, auf der – vor dem Hintergrund von Napoleons militärischer Kampagne – jede Handlung nur kämpferisch sein kann. Der rebellische Maler, die berühmte Sängerin und der Polizeichef sind zwar in einem privaten Liebesdreieck gefangen, behaupten sich aber zugleich als öffentliche Figuren in einem politischen Spiel. Die Folter, die Tosca an den Schreien ihres Geliebten mitbezeugen muss, wird nicht nur als dunkle Seite jener Staatsmacht dargeboten, welche zeitgleich in den unteren Räumen des Palazzo als Festakt prunkvoll zur Schau gestellt



wird. Auf dieser klandestinen Bühne wird auch die Schlacht um Marengo als Zweikampf zwischen Scarpia und Cavaradossi re-inszeniert. In dem Augenblick, in dem der Maler Tosca verflucht, weil sie sich seinem Sprechverbot widersetzt und das Versteck des Verfolgten Konsuls preisgegeben hat, erhalten wir die Botschaft von der Niederlage und Flucht des Heerführers Melas. Mit seinem Gesang über die Freiheit reiht Cavaradossi sich in Gedanken bereits übermütig in die Reihen des siegreichen Napoleon ein.

Dass auf dieser Bühne nicht Cavaradossis Seite, sondern diejenige Scarpias Gewinnerin bleibt, weist nicht nur darauf hin, dass die systemische Staatsgewalt vom Ausgang einzelner Schlachten nicht tangiert wird. Es eröffnet auch jene zweite Schlacht, in Folge deren Tosca sich einen Passierschein erbeutet, der ihr und ihrem Geliebten erlauben würde, aus dem Kirchenstaat zu fliehen, bevor sie Scarpia statt der Liebesnacht, die er sich erkämpft zu haben glaubt, einen tödlichen Messerstoß in die Brust gibt. Ungeduldig blickt sie auf den gefallen Körper ihres Peinigers und ruft ihm wiederholt zu, »stirb doch«. Entscheidend an dem Widerstand, den Tosca mit diesem Tyrannenmord zur Schau stellt ist jedoch nicht nur der Umstand, dass er das politische System nicht umstürzen wird. Vielmehr lässt er sich als tragische Selbstbehauptung in einem doppelten Sinn verstehen. Ist Tosca für Scarpia der Einsatz, an dem eine politische Intrige sich mit einer erotischen verschränkt, spielt sie in der Freiheitsfantasie ihres Geliebten keine tragende Rolle. In den Fluchtversuch Angelottis nicht eingeweiht, wird sie nur zufällig Zeugin seines Verstecks, weil sie aus Eifersucht zur Villa Cavaradossis geeilt ist. Der Befehl ihres Geliebten, während seinem blutigen Verhör zu schweigen, nimmt ihr zudem nicht nur die Stimme, sondern auch die an dieser verhandelten Handlungsbefähigung. Auf Toscas Bitte, er solle ihretwillen nicht weiter den Märtyrertod heraufbeschwören, hört er nicht, ist sein romantisches

Begehren doch von seinem politischen Aufbegehren klar getrennt.

Aus Toscas Position betrachtet, erscheint die Auflehnung, die sie im Obergeschoss des Palazzo Farnese vorführt, weit ambivalenter. So taktisch unklug ihre eigensinnige Eifersucht auch sein mag (führt diese doch zur Verhaftung der beiden Verschwörer), so sehr bringt sie ein Widersprechen zum Ausdruck. Der agitatorischen Begeisterung, welche ihren Geliebten mit dem verfolgten Konsul verbindet, verweigert sie sich und beharrt stattdessen auf ihrer Forderung nach privatem Liebesglück. Diese blendet das Politische jedoch nicht aus, sondern bietet eine Antwort darauf, dass sie als Frau, auf ihre Schönheit reduziert, von der männerbündlerischen Intrige ausgeschlossen bleibt. Man könnte die Vermutung aufstellen: Vielleicht verrät sie das Versteck Angelottis nicht nur deshalb, weil sie die Folterszene nicht länger ertragen kann, sondern auch, weil sie sich anders als in der von Cavaradossi ihr zugewiesenen Rolle ins Spiel bringen will. Sie lässt sich vom Geliebten die Stimme nicht nehmen, will nicht lediglich mit ihrem Schweigen dessen mutigen Freiheitsfuror bezeugen.

Doch sie nimmt auch nicht die Rolle der verlorenen Frau an, die, um den Geliebten zu retten, einen ihr widerstrebenden Liebespakt eingeht. Die Mordszene, die sie so unerwartet zur politischen Diva werden lässt, zeugt von einer Auflehnung in zwei Richtungen. Tosca widersetzt sich dem lüsternen Scarpia und schaltet sich zugleich als aktiv Handelnde in das Freiheitspiel des Malers ein. Sie vollzieht jene Tat, von der er nur singt, stellt als einzige in dieser Nacht erfolgreich im Palazzo Farnese den Sieg Napoleons nach. Ihre stolze Behauptung, »ein Weib hat ihn getötet«, unterstreicht, dass dieser Widerstand geschlechtsspezifisch zu verstehen ist. Vom politischen Kampf zwischen Männern ausgeschlossen, steht sie weder auf der einen noch der anderen Seite. Sie eröffnet eine weitere Front, von der aus sie – einem

Tarnkappenbomber vergleichbar – so erfolgreich kämpfen kann, weil der Tyrann sich gegen eine Gefahr, die er nicht kommen sieht, weil er Tosca eine Bedrohung nicht zutraut, auch nicht zur Wehr setzen kann. Der Messerstoß bringt für Scarpia eine Anagnorisis, die ihn anzuerkennen zwingt, wie sehr er sich in dieser Frau geirrt hat. Die gefährliche Leidenschaft, die er zu seinem Gewinn einsetzen wollte, hat sich gegen ihn gewandt. Bestraft wird er nicht nur für seine sadistische Gewaltlust, sondern auch dafür, dass er, indem er die schöne Sängerin ausschließlich als Spielball seiner Machtintrige behandelt hatte, er sie als eigenständigen Menschen nicht anzuerkennen bereit gewesen war.

Wenn Tosca für sich nur die Rolle der Liebenden zulässt, die aus Eigensinn den Geliebten mehrfach verrät und den Widersacher im Affekt tötet, verfolgt sie damit nicht nur ein romantisches Interesse. Sie bringt auch eine partikuläre politische Haltung zum Ausdruck. Sie lässt sich von keiner Seite vereinnahmen, hält radikal am eigenen Begehren fest, kämpft ausschließlich in eigener Sache. Sie macht aus einem Laster – der Eifersucht – eine Tugend: den Widerstand gegen jegliche Tyrannei, die ihr eigenständiges Handeln abspricht. Sie besteht darauf, Regisseurin jenes Dramas zu sein, in welches sie von den gegnerischen Männern anfänglich unwillentlich hineingezogen worden war, und koste es ihr Leben.

Am Ende der Oper kündigt das Morgengrauen keine neue politische Ordnung an. Scarpia ist zwar tot, doch sein Polizeisystem operiert intakt weiter, obgleich Tosca, mit ihrem Geliebten ein letztes Mal vereint, verkündet: »Die Zukunft leuchtet heller uns entgegen«. Noch einmal meint sie, in das Geschehen eingreifen zu können, inszeniert ein Spiel falscher Hoffnungen und gibt Cavaradossi genaue Bühnenanweisungen, wie er den Erschossenen zu spielen hat, damit es echt wirkt. Und noch einmal wohnt sie ungeduldig einer Sterbeszene bei, ruft auf die gleiche Weise wie sie es

bei Scarpia tat: »Nun stirb doch!«. Die unheimliche Wortwahl zeigt, wie ambivalent bis zum Schluss ihr Widerstand bleibt. Stellt sie für einen Augenblick (und sei es nur unbewusst) den Geliebten dem Widersacher gleich? Will sie sein Überleben? Oder hat sie bereits begriffen, dass eine Wahl zwischen Freiheit und Tod nur einer falschen Wahl entsprechen kann? Auf Spolettas Drohung »Tosca, für das Leben Scarpias wirst du büßen!« antwortet sie, indem sie seinen Satz aufgreift: »Mit dem meinen! O Scarpia, uns richtet Gott!«.

Man kann diese Wahl fatalistisch deuten, als erschütternde Einsicht, dass in einem totalitären Machtsystem der Freitod eine radikale Geste politischer Freiheit signalisiert. Für den spezifisch weiblichen Widerstand bezeichnend ist jedoch, dass Tosca bis zum Schluss als Spielleiterin ihres Dramas auf der Bühne steht: diejenige, die als Weib dem Tyrannen das Leben nahm und nun sich selbst zum Einsatz eines Vergeltungsaktes deklariert. Zuerst dem Tyrannen und dann sich den Tod geben, bedeutet einen doppelten Sieg. Scarpia stirbt nicht nur durch ihre Hand, sondern Tosca widersetzt sich auch jeglicher irdischen Gerichtsbarkeit. Es mag zwar sein, dass der Kampf um die Staatsgewalt in Puccinis Oper Männersache ist, doch den entscheidenden politischen Akt, der uns auf der Bühne dargeboten wird, führt Tosca aus. Sie hat zudem das letzte Wort, welches durch den Sturz von der Engelsburg begleitet, in seiner Autorität erhöht wird. Zwar vereitelt dieser Sprung jeglichen Anschluss an zukunftsträchtiges politisches Handeln, zugleich jedoch zementiert der Ruf, mit dem Tosca ihn begleitet, jene schillernde Geste des Widerstands, für die sie eingestanden ist. Die Bühnenanweisungen sehen vor, der Vorhang habe schnell zu fallen. Vor dem erstarrten Blick der Polizei verflüchtigt sich die Tyrannenmörderin im Nichts. Jeder nachträgliche Urteilsspruch ist irrelevant. Stattdessen triumphiert eine zwischen Ertönen und Erlöschen in der Schwebe gehaltene Stimme als fragiles Sinnbild des Aufbegehrens.



# DAS SYSTEM SCARPIA

TEXT VON Susan Sontag

27

Baron Vitellio Scarpia war ein ungewöhnlich grausamer Mann. Vor fünf Jahren war er von der Königin beauftragt worden, die republikanische Opposition in Neapel niederzuschlagen, und als wäre das Vergnügen, das er beim Verhängen von Strafen empfand, für eine solche Aufgabe nicht schon Empfehlung genug, stand er außerdem im Ruf, einer der Liebhaber der Königin zu sein (doch wer in ihrer Nähe war nicht ihr Liebhaber?). Scarpia widmete sich seiner Aufgabe voller Inbrunst. Er war froh, mit der Königin übereinzustimmen, dass jeder Adlige höchstwahrscheinlich revolutionäre Sympathien hegte; als Sizilianer, der erst vor kurzem in den Adelstand erhoben worden war, hasste er den alten neapolitanischen Adel. Und natürlich nicht nur die Adligen, sondern auch die Theologen, Chemiker, Dichter, Advokaten, Gelehrten, Musiker, Doktoren, ja eigentlich waren alle, einschließlich der Priester und Mönche, die mehr als zwei oder drei Bücher besaßen, verdächtig. Scarpia schätzte, dass es mindestens fünfzigtausend tatsächliche oder potentielle Feinde der Monarchie gäbe, also etwa ein Zehntel der Bevölkerung.

So viele?, rief die Königin aus, die mit diesem ungehobelten Baron Italienisch sprechen musste. Möglicherweise noch mehr, entgegnete Scarpia. Aber sie alle, Eure Majestät, stehen unter Bewachung.

Die riesige Armee von Spitzeln, die Scarpia angeworben hatte, war überall. Ein Café konnte der Ort eines geheimen jakobinischen Debatierklubs oder anderer Unter-



redungen sein; jüngste Erlasse hatten alle wissenschaftlichen und literarischen Zusammenkünfte wie auch das Lesen ausländischer Bücher oder Zeitschriften untersagt. Der Vorlesungssaal eines Botanikers konnte der Ort sein, an dem ein Zuhörer einem anderen mit Augen oder Händen ein revolutionäres Zeichen gab. Eine Vorstellung in der Oper von San Carlo konnte Gelegenheit bieten, sich in einer scharlachroten Weste zu zeigen oder heimlich gedruckte republikanische Pamphlete zu verteilen. Die Gefängnisse quollen über von den ehrbarsten – das heißt reichsten und besterzogenen – Einwohnern des Königreichs.

Das war der einzige Fehler. Der einzige Fehler war es gewesen, nur dreißig oder vierzig hinzurichten. Ein Todesurteil hat ein Ergebnis, die jeweilige Akte wird geschlossen. Eine Gefängnisstrafe ist befristet. Nachdem der Marchese Angelotti drei Jahre Zwangsarbeit auf den Galeeren wegen des Besitzes zweier Bücher von Voltaire (ein einzelnes verbotenes Buch brachte schon drei Jahre, es hätten also sechs sein müssen) hinter sich hatte, verlegte er seine aufrührerischen Aktivitäten nach Rom, wo er sich dem dortigen Aufstand gegen Gesetz, Ordnung und Kirche anschloss. Nur allzu selten hatten die Härten der Gefängnisstrafe eine besänftigende Wirkung. Der Bruder des Herzogs della \*\*\* war nach einer weit kürzeren Haftzeit (ungepudertes Haar, sechs Monate) geistig zerrüttet aus dem Gefängnis gekommen und hatte sich in den Palast seiner Familie zurückgezogen, den man ihn danach nie wieder verlassen sah; ein Spitzel Scarpias in diesem Haus, ein Lakai, berichtete, dass der Bruder des Herzogs abgesondert von den anderen auf seiner Etage lebe und angeordnet habe, die Fensterläden zu vernageln, und einen großen Teil seiner Zeit damit verbringe, unverständliche Gedichte zu schreiben. Und wenn die Übeltäter freigelassen waren, mussten andere eingesperrt werden. Diese portugiesische Hofdame Eleonora de Fonseca Pimentel, die huldigende Sonette auf die Königin schrieb, hatte einem Freund eine

Ode an die Freiheit gezeigt, die sie verfasst hatte, und schon konnte Scarpia sie im vergangenen Oktober für zwei Jahre hinter Gitter bringen.

\*

Baron Scarpia war ein ungewöhnlich leidenschaftlicher Mann. Er verstand viel von menschlichen Leidenschaften, besonders wenn sie zu niederträchtigem Verhalten führten. Er verstand, wie die sexuelle Lust noch zunahm, wenn das Objekt der Begierde herabgesetzt und gedemütigt wurde; auf diese Weise erfuhr er sexuelle Lust. Er verstand, wie Furcht, Furcht vor Veränderung, Furcht vor dem, was fremd ist oder fremd und daher bedrohlich erscheint, nachlässt, wenn man sich mit anderen zusammenrottete, um diejenigen zu quälen, und zu verletzen, die sowohl schutzlos wie auch anders waren; das war es, was er um sich herum sah. Leidenschaft war für Scarpia Gewalt, Aggression. Was er nicht verstehen konnte, war eine Leidenschaft, die ihr Glück im Verzicht auf Gewalt fand, was dazu führte, dass man sich in sich selbst zurückzog.



# WIE DAS UNBEWUSSTE HÖRBAR WIRD

ZUR MUSIKDRAMATISCHEN GENAUIGKEIT VON »TOSCA«

31

TEXT VON Jens Schroth

Viel wurde über »Tosca« bisher geschrieben. Gleich nach den ersten Aufführungen setzte vor allem in Deutschland die Kritik an dieser Oper sich zum Ziel, Beweis zu führen (oder auch einfach nur zu behaupten), dass das Sujet selber vollkommen opernuntauglich sei. Fast allen Angriffen gegen dieses Werk lagen massive ästhetisch-stilistische Einwände zugrunde. Diese hatte allerdings bereits der Co-Librettist Giuseppe Giacosa, ein Meister seines Metiers, schon während der Arbeit an »Tosca« gegenüber Puccinis Verleger Giulio Ricordi geäußert. Ihm schien es höchst problematisch, aus Victorien Sardous blutrünstigem Drama ein Opernlibretto zu schaffen; es sei »ein Drama mit viel Emotionen und ohne Poesie«. Damit war es aber für Giacosa vollkommen ungeeignet für das Musiktheater. Wesentlich härter fielen die Urteile der deutschsprachigen Kritiker nach den ersten Aufführungen aus. Richard Strauss und Gustav Mahler äußerten sich zweideutig kritisch, die Profis des Gewerbes kannten nur Schmähworte für das Werk: »schwärzestes Gruseltheater«, »Quälodrama« (Julius Korngold), »Schlächterarbeit im Kleide des Liebenswürdigen«, »lächelnder Mord« (Oscar Bie), »abstoßendes Theater« (Adolf Weißmann) bis hin zu »verlogenes Kolportagetheater«, »widerlich«, »unrettbar« (Richard Specht). Allen Kritiken gemein ist der Hauptvorwurf, es gäbe in dem



Stück zuviel Brutalität und zu wenig Poesie. Hier treffen sich alle kritischen Geister mit der frühen Meinung Giacosas. Dem stimmt auch später noch ein praktischer Musiker bei, der die französische Erstaufführung dirigierte und selber ein erfahrener Bühnenkomponist war: André Messager bedauert in einem in der Zeitschrift »La Grande Revue« 1903 erschienenen Aufsatz, dass »die Musik kaum die Zeit hat, sich zu finden«, da sie ständig der sich überschlagenden Handlung hinterher keuchen müsse.

Die rein kompositorischen Qualitäten wurden kaum ernsthaft bestritten, man tat sich allerdings grundsätzlich schwer, die Oper insgesamt in ein bestimmtes Genre einzuordnen. In aller Regel machte man sich es einfach und schlug sie dem, vor allem bei Wagnerverehrern verhassten, Verismo zu und damit war das ästhetische Problem erledigt, denn was aus diesem Zusammenhang kam, galt den Apologeten des Musikdramas als das Böse und Verachtenswerte schlechthin. Nach 1945 setzte sich mehr und mehr die Meinung durch, dass es sich bei »Tosca« ganz im Gegenteil um eine psychoanalytisch begründete Charakterstudie faszinierender, weil realistischer Figuren auf der Opernbühne handle. Was ist nun »Tosca« wirklich? Ist es purer Verismo, ist es Gruseltheatralik und Opernschocker, ein perfekter Krimi auf der Bühne? Ist es Kolportagetheater oder ein Drama nachahmender Wirklichkeit, Historienstück oder Psychothriller, typisches »melodramma« oder Vorläufer modernen Musiktheaters, ist es veristisch, ist es naturalistisch, ist es realistisch oder doch vor allem psychologisch, voller nekrophiler Symbolik, gar pessimistisch oder typisches Kunstwerk der »Décadence«? Warum ist es ausgerechnet bei »Tosca«, deren Geschichte so einfach und deren Moral so eindeutig ist, derart schwer, eine einigermaßen klare und zufriedenstellende Einordnung zu finden?

Das Publikum hatte von Anfang an keine Probleme damit, dieser fünften Oper Puccinis zuzujubeln; und für die

Sängerinnen der Tosca wurde diese Rolle binnen kürzester Zeit zu einer geradezu ikonographischen Opernpartie. Innerhalb der ersten sieben Jahre nach der Uraufführung 1900 in Rom wurde »Tosca« an allen großen Opernhäusern Italiens, aber auch in den Metropolen des Auslands gespielt: Buenos Aires, London, Konstantinopel, Rio de Janeiro, Madrid, New York, Madrid, Lissabon, Bukarest, Santiago de Chile, Dresden, Monte Carlo, Paris, Prag, Budapest, Moskau und Wien, um nur einige zu nennen. Die Namen der frühen Darstellerinnen, die sich der Partie widmeten, liest sich wie ein Who is Who der Operndiven: Milka Ternina, Emma Eames, Mary Garden, Maria Jeritza, Claudia Muzio und natürlich ab den 1950er Jahren Maria Callas. Und schließlich erlangte »Tosca« einen weit über das Opernpublikum hinausgehenden Bekanntheitsgrad durch den Film von Brian Large und Giuseppe Patroni Griffi von 1992 mit Catherine Malfitano, Plácido Domingo und Ruggero Raimondi, der an den römischen Originalschauplätzen zu den originalen Tageszeiten inszeniert und gedreht wurde. Dieser Film wurde von etwa einer Milliarde (!) Zuschauern im Fernsehen gesehen.

Haben wir es also mit dem typischen Fall zu tun, bei dem sich die Fachleute (vornehmlich der Musikwissenschaft und der Musikästhetik) naserümpfend von einem Publikumerfolg abwenden, gerade weil es einer ist? Die Abwehr gegen »Tosca« war nämlich nicht nur eine Sache einer wagnerinfiltrierten deutschen Kritik der Jahrhundertwende. Auch der amerikanische Musik- und Opernforscher Joseph Kerman hat in seinem Standardwerk »Opera as Drama« von 1952 für »Tosca« nur das Schimpfwort des »schäbigen Schockers« übrig und der deutsch-amerikanische Musikintellektuelle Jan Meyerowitz entwickelte explizit an dieser Puccinioper sogar seine These von einer Ästhetik, in der sich bereits der Sadismus späterer faschistischer Regime dingfest machen lässt.

Dass Puccini aber gerade in dieser Oper ein sehr fein entwickeltes Gespür für psychologische Zwischentöne

und die Darstellung des Nichtbewussten seiner Figuren entwickelt, lässt sich an mannigfaltigen Stellen beobachten. Ausgerechnet bei Cavardossis »E lucevan le stelle« aus dem dritten Akt, eine der beliebtesten Arien der Oper, lässt sich gut und nachvollziehbar aufzeigen, wie differenziert Puccini musikalisch den Text reflektiert. Es geht dem Maler um die Evokation von vergangener Freiheit und Liebe kurz vor seiner Hinrichtung, vielleicht auch nur um die Illusion davon. Nun gibt es bei Puccini in aller Regel bei geschlossenen musikalischen Formen eine Tektonik, die bestimmten formalen Gesetzen gehorcht. Auf den ersten Höreindruck scheint das auch hier der Fall zu sein: Ein Klarinettenthema wird dreimal von dem Sänger wiederholt, so dass von einer klaren Dreigliedrigkeit der Arie gesprochen werden kann. Allerdings wird dieses Thema jeweils rhythmisch variiert und dadurch wird die scheinbare klare Unterteilung zunehmend verschleiert. Dies ist allerdings nur hör- und wahrnehmbar, wenn diese rhythmische Differenzierung streng dem Notentext folgt und nicht (wie es leider sehr häufig der Fall ist) einfach nur als ein mehr oder weniger konturiertes Rubato musiziert wird. Wenn aber der Partitur genau gefolgt wird, erlebt der Zuhörer, wie eine scheinbar strenge formale Architektur immer weiter ausgehöhlt wird und der formulierte Gedanke von Befreiung zum Gegenstand der Musik selber wird. Dies mündet aber nicht in einer final auftrumpfenden pathetischen Geste, sondern im Gegenteil in einer plötzlichen Art Zusammenfallens, als würde dem Maler am Ende des Gesungenen klar, dass diese Utopie von Freiheit und Liebesglück für ihn nicht mehr gelten wird; er wird sich seiner realen, auswegslosen Situation wieder bewusst. Gleichzeitig lässt in diesen wenigen Minuten Musik noch ein weiteres Phänomen sich finden, dass der Musikwissenschaftler Mosco Carner für wesentlich bei Puccinis Musiktheaterdenken insgesamt erkannt hat: die Verquickung sinnlicher Liebe und Todesnähe, die unentrinnbar miteinander verknüpft sind. Unter diesem Gesichtspunkt

erweist sich die orchestrale Wiederaufnahme eben dieses musikalischen Themas Cavardossis nach Toscas Selbstmord ganz am Schluss der Oper als dramaturgisch hochintelligent. Es handelt sich dabei nämlich um den bei Puccini seltenen Fall, dass er dem bereits gestorbenen Liebespaar musikalisch eine Art instrumentalen Liebestod nachsingt und ihnen damit das letzte Wort lässt. Vor allem aber wird hier ein anderes musikalisches Motiv ausgelöscht und besiegt, das vom ersten Ton an die ganze Oper beherrscht: das am Anfang der Oper erklingende Personalmotiv des Baron Scarpia.

Es handelt sich dabei um drei Fortissimo-Akkorde mit jeweils vorausgehendem Bass, die die Akkordfolge B-Dur, As-Dur und E-Dur haben. Diese drei Akkorde haben funktionsharmonisch wenig miteinander gemein, sind geprägt durch den Abstand eines Tritonus, die Akkorde B-Dur und E-Dur sind im Quintenzirkel extrem weit voneinander entfernt – kurz: dieses musikalische Gebilde ergibt unter funktionsharmonischen Gesichtspunkten einen nur diffusen musikalisch zwingenden Sinn, ja stellt eher das Gegenteil von einem solchen dar. Durch die Stimmführung schafft es Puccini allerdings, eine Art melodische Scheinlogik der Oberstimme zu suggerieren, so dass das Gesamtergebnis wie ein selbstgefällig protziger Eigenwert des Falschen erscheint. Musikalisch eindringlicher lässt sich die Bedrohung von Menschen durch einen tyrannischen Polizeichef kaum beschreiben, zudem dieses Motiv keinerlei Entwicklung erfährt, sondern ähnlich den repräsentativen (und repressiven) Gebäuden, in denen sich die Handlung vollzieht, wie in Stein gemeißelt erscheint.

Bei den rund 100 Takten, die diesem Fanfarenmotiv folgen, handelt es sich um eine synkopischen, chromatischen nach unten fallenden Verlauf, bei dem Puccini erstmals sich einer schwebenden Tonalität bedient. Dieses flüchtige, schwer fassbare musikalische Gebilde ist folgerichtig dem panisch fliehenden Angelotti zugeordnet und kommt erst zur Ruhe, wenn er bei der Kapelle der Attavanti den Schlüssel findet,

der seine Flucht aus Rom ermöglichen soll. Die Grundtonart B-Dur wird auf einer »guten« Zählzeit erreicht. Doch mit den zwei folgenden Akkorden im Piano wird alles sofort wieder verunsichert: Diese vervollständigen das B-Dur, denn scheinbaren Ruhe- und Zielpunkt des Flüchtlings, mit abgedämpften Holzbläsern zum Scarpia-Motiv. Dieses wirkt wie der Einbruch des Unbewussten und es scheint, als hätte Scarpia von Angelotti Besitz ergriffen – er und sein tödlicher Verfolger sind zur Ununterscheidbarkeit miteinander verflochten. Musikalisch zugleich deutlicher und subtiler ist der Einbruch allgegenwärtiger Gefahr in das Denken und das daraus resultierende Handeln eines Menschen kaum zu zeigen. Das sich die geistige Inbesitznahme nicht nur an dem politischen Flüchtling vollzieht, sondern geradezu die Atmosphäre der ganzen Stadt Rom beherrscht, wird daran deutlich, dass dieses Motiv immer gegenwärtig ist, wenn irgendeiner der Protagonisten dem Machtbereich Scarpias nahe kommt, selbst dann, wenn es dieser Person selber gar nicht bewusst ist. Dramaturgisch ist dies besonders beeindruckend am Ende des zweiten Aktes nach Scarpias Ermordung. In einer langen nur vom Orchester gespielten Passage mit Tamtam, Harfe und tiefen Bläserakkorden, sammelt sich Tosca allmählich wieder und spricht (!): »E avanti lui tremava tutta Roma« (Und vor ihm erzitterte ganz Rom). Geisterhaft erklingt das Scarpia-Motiv nach Moll gewendet. Aber der Tote übt weiterhin Macht aus. Der Akt wird durch einen Trommelwirbel beschlossen, der auf Cavaradossis tatsächliche Erschießung im dritten Akt hinweist; in diesem geht nun einem Paukenwirbel ein Kondukt des Erschießungskommandos mit ostinatem Bass und chromatischen Mittelstimmen voraus. Ein ähnlicher Vorgang ereignet sich bereits zu Beginn des dritten Akts kurz vor Beginn des Hirtengesangs, wenn leise und ungreifbar der Schatten Scarpias sich über die eigentlich idyllische musikalische Atmosphäre legt. Diese Gestaltungstechnik, die gemessen an abstrakten formalen Kriterien diffus zu

nennen wäre, markiert jenseits scheinbarem Illusionismus des Verismo das Einbrechen des Unbewussten als treibende Kraft in die musikalischen Handlung: Das Publikum hört mit der angstbesetzten Empfindung der Akteure: im ersten Akt der Angelottis, im zweiten der Toscas, im dritten der des zum Tode verurteilten Cavaradossi.

In solchen Momenten beweist sich Puccini nicht nur als heimlicher Parteigänger Sigmund Freuds, sondern auch insbesondere bei »Tosca« als musikgeschichtliches Pendant zu Debussys zeitgleich entstandenem »Pelléas et Melisande«. Sieghart Döhring vergleicht beide Werke in einem Aufsatz von 1984 und stellt dabei fest, dass, während bei Debussy die Motivabwandlungen »den epischen Fluss des Orchesters speisen, in den tendenziell auch die Gesangsstimmen eingebettet sind«, diese Motivabwandlungen bei Puccini »stets einem nach dramatischen Gesichtspunkten ausgerichteten Formenrahmen mit den Gesangsstimmen als Affektenträgern unterworfen« sind. Daraus aber gewinnt Puccini eine ganz eigene Musikdramatik, die mit dem funktionalen Charakter der spezifischen Motivik eine Art »Beziehungszauber« hervorruft. Von einem unvoreingenommenen Publikum wird dies als realistisch empfunden, als Ausdruck komplexer psychischer Situationen der Opernfiguren. Und wenn Puccini einmal auf dieses Geflecht der Motivik verzichtet, kann daraus eine ganz besonders eigenwillige und beeindruckende Wirkung entstehen. Das gilt zum Beispiel für den Augenblick des Schlussduetts der beiden Liebenden, bei dem das Orchester aufhört zu spielen und beide unbegleitet singen »Trionfal di nova speme« (Im Triumph neuer Hoffnung). Obwohl dieses Motiv bereits im Vorspiel zum dritten Akt in vier Hörnern zu hören war, taucht es im weiteren Verlauf nicht mehr auf. Umso überraschender die Wirkung im Liebesduett: Hier scheinen Tosca und Cavaradossi in ihrem Vertrauen auf Rettung förmlich abzuheben – ohne Orchester und ohne dessen thematisch-motivische Entwicklungsarbeit, fin-

det dieser Aufschwung buchstäblich im Bodenlosen, ohne Bodenhaftung statt.

Dies alles sind deutliche Anzeichen dafür, dass Puccini mit »Tosca« auf der Höhe seiner Zeit war – und in mancherlei Bereichen dieser auch voraus. Die hier nur andeutbaren harmonischen Verfahren wären ein eigenes musiktheoretisch-analytisches Kapitel für sich. Aber auch in handfesteren Momenten zeigt sich Puccinis ganz eigener Weg. Diese seine dramatisch stringenteste Oper – das erklärt die geringe Zahl der Ensembleszenen – fällt auch insofern aus dem Rahmen des damals Üblichen, als Puccini, der bereits in »La Bohème« Gläserklirren und andere nichtmusikalische Klangkörper genau notiert eingesetzt hatte, im dritten Akt geradezu musikethnologisch genau fundiertes Lokalkolorit einführt. Das Vorspiel stellt die Morgendämmerung über der Engelsburg dar, die um 1800 nach am Stadtrand Roms lag. In dieser Dämmerung beginnt das Matutinläuten der umliegenden Kirchen. Von dem befreundeten römischen Priester Pietro Panichelli ließ sich Puccini detailliert über die Stimmung der Glocken von Sankt Peter informieren und schließlich besuchte er selber Rom und machte sich vom Dach des Kastells einen eigenen Eindruck vom realen Klangbild. Das musikalische Ergebnis könnte man als eine in der Operngeschichte neuartige Aura des Authentischen bezeichnen: Nacheinander beginnen die insgesamt elf Glocken mit ihrem Geläute, das der orchestralen Musik einen harmonisch fast unwirklichen Rahmen gibt, bis das tiefe Kontra-E, eben die Tonhöhe der Glocke des realen Peterdoms, den Grundton für das dann in e-Moll einsetzende Orchester gibt, was wiederum bei der späteren Arie Cavaradossis wiederaufgenommen wird. Eine lokalkoloristische Objektivität wird hier mit der subjektiven Todesstimmung des Malers natürlich verbunden und gewissermaßen gleichgesetzt. Dadurch wird dieses subjektive Gefühl aber eben auch wieder objektiviert und erlangt somit eine übergreifende Geltung. Zu dieser gehört ganz zweifellos

der historische Kontext. Auch wenn er in Puccinis Oper weit weniger ausgeführt ist als in Sardous Sprechdrama, haben bestimmte Momente davon erhebliche Bedeutung auch für die dramaturgische Faktur der Oper. Während im zweiten Akt Scarpia auf Tosca wartet, erklingt von Ferne eine Gavotte (in Sardous Drama wird Giovanni Paisiello als Komponist genannt) für Flöte, Bratsche und Harfe sowie eine Kantate auf den Sieg über Napoleon für fünfstimmigen Chor und einem von Tosca vorgetragenen Sopransolo: ein Raumklangeffekt, der seine besondere Wirkung vor allem dann entfaltet, wenn Scarpia bei dem Verhör Cavaradossis das Fenster schließen lässt und die von außen eindringende Musik mit einem Male verstummt.

Hinter diesem scheinbaren Effekt verbirgt sich die von Puccini und seinen Librettisten ausgesparte politische Realität der Vorlage. Bereits das *Te Deum* am Ende des ersten Akts verdeutlicht den Zusammenhang: Angestimmt wird es zur Feier des vermeintlichen Sieges der Habsburgischen über Napoleons Truppen. Der hatte 1798 in Rom und im Königreich Neapel-Sizilien Republiken gegründet, die aber nach kurzer Zeit unter dem Ansturm der royalistischen und papistischen Reaktion zusammenbrachen. Danach ließ ebenjene Königin Maria Carolina von Neapel, vor der Tosca unsichtbar die Siegeskantate singt, die italienischen Republikaner für ihre Aufsässigkeit auf brutalste Art und Weise büßen. Diese im Drama deutlichen Bezüge finden in der Oper nur im Subtext statt – aber der antiklerikal gesinnte Puccini tat alles, um sie im Bewusstsein seines Publikums hervorzurufen. Wie brisant im Jahre der Uraufführung 1900 die Einlassung der Autoren in die Realgeschichte des Jahres 1800 war, beweist das für die Uraufführung angedrohte Bombenattentat. Man kann Jürgen Maehder nur zustimmen, wenn er in seiner Schrift »Die italienische Oper des fin de siècle« bemerkt: »In der politischen Auseinandersetzung des gerade erst geeinten Italien wurde dieses römisch-katholische Lokalkolorit der Oper sehr wohl



registriert und als Stellungnahme des Autors empfunden; die Entscheidung Giulio Ricordis [Puccinis Verleger], die Premiere die Oper in Rom anzusetzen, muss daher als sehr mutig angesehen werden.«

Es war allgemein bekannt, dass Puccini das historische Gewand seiner Oper als kritischen Kommentar zu der von ihm als restaurativ empfundenen politischen Regierung Umbertos I. und des Einflusses des Vatikan auf den italienischen König verstand. Die Vertreter des Vatikan lehnten aus machtpolitischen Gründen eine gesamtitalienische Politik ab und bestraften noch bis 1929 die Teilnahme an Wahlen sogar mit der Exkommunikation. Am deutlichsten wird Puccinis kritische Haltung zum Kirchenstaat und seine geheime Parallelisierung von 1800 und 1900 im finalen Te Deum des ersten Akts, in dessen zweite Strophe Scarpia bigott einstimmt: Ihm geht es nicht nur um die politische Restauration und den Sieg der Reaktion, sondern auch darum, Tosca zu sich ins Bett und Cavaradossi vor das Füsilierkommando zu bringen. Puccini übernahm das Thema des Te Deum aus der römischen Liturgie (eine weitere »couleur locale«). Es entsteht aber nicht das musikalische Abbild christlicher Frömmigkeit, sondern das einer fast brutalen Ballung von Klang. Das Orchester wird durch eine große Trommel und Glocken verstärkt, die über 73 Takte hinweg ein Ostinato auf den Tönen F und H spielen. Hinzu kommen als Bühnenmusik Posaunen und Hörner, die zusammen mit Scarpia in das Te Deum einfallen, während hinter der Bühne eine Kanone im rhythmischen Ablauf der Musik donnernd zu hören ist. Dieses Finale mündet letztendlich in den triumphalen Gestus des Scarpia-Motivs: Restaurative Kirche und repressiver Staat gehen ein fatales Bündnis ein. Hier wird mit rein musikalischen Mitteln ein Kommentar zur politischen Vergangenheit geschaffen und gleichzeitig in die unmittelbare Gegenwart weitergeführt. Gewalt wird in Puccinis Oper zu übergreifender Kenntlichkeit entstellt.

# PUCCINI UND WAGNER, PUCCINI UND DEBUSSY

TEXT VON Detlef Giese

Die Musik Richard Wagners und diejenige Claude Debussys beeinflussten Giacomo Puccini in stärkerem Maße als womöglich gedacht. Auch wenn seine Prägung durch die italienische und französische Oper des 19. Jahrhunderts stark und nachhaltig war, bildeten auch die Bühnenwerke Wagners sowie die Kompositionen Debussys wichtige Bezugspunkte in seinem Schaffen und hinterließen deutliche Spuren: Sie inspirierten ihn auf vielfache Weise sowohl konzeptionell als auch bis in die musikalischen Details hinein.

Zu Puccinis frühesten Opernerfahrungen zählten neben Vorstellungen von Werken Verdis, Bizets, Meyerbeers und Webers auch Besuche von Wagner-Aufführungen. In Mailand, Bologna und Turin hörte und sah er während seiner Studienzeit in den 1880er Jahren eine Reihe von Wagners Werken, darunter mit Sicherheit »Rienzi« und »Lohengrin«. Im Sommer 1888, womöglich mit Unterstützung seines Verlegers Ricordi, reiste erstmals Puccini zu den Bayreuther Festspielen, wo er wahrscheinlich »Parsifal« und »Die Meistersinger von Nürnberg« kennenlernte, im Jahr darauf folgten »Tristan und Isolde« sowie nochmals »Parsifal« (mit dem Uraufführungsdirigenten Hermann Levi) und die »Meistersinger«. Das letztere Werk sah er dann 1889 auch an der Scala, ebenso die »Götterdämmerung« 1896. In Bayreuth, wo er sich nach

eigener Aussage immer sehr wohl gefühlt hat, war er nochmals 1912 (»Parsifal«); in den frühen 1920er Jahren besuchte er außerdem Wagner-Aufführungen in München und Wien (u. a. »Die Walküre« und erneut »Parsifal«).

Noch bevor er eine Wagner-Oper im Theater sah, hat Puccini sich 1881 gemeinsam mit Pietro Mascagni, seinem Mitstudenten am Mailänder Konservatorium, eine Partitur von »Parsifal« erworben – was eine große Investition für die beiden weitgehend mittellosen jungen Musiker bedeutete. Im Laufe der kommenden Jahre hat er sich weiteres Notenmaterial beschafft. Es ist davon auszugehen, dass Puccini die Partituren der Wagner-Opern und Musikdramen genau studiert hat und bestens kannte. Vor allem mit den späteren Werken von »Tristan« an hat er sich offenbar regelmäßig beschäftigt, vornehmlich im Blick auf die Harmonik und Instrumentierung. Diese intensiven Studien haben zunächst in »Manon Lescaut« deutliche Spuren hinterlassen, aber auch in anderen Werken Puccinis wie etwa »Madama Butterfly« oder »La fanciulla del West«. Bereits in den frühen Werken (»Le Villi« und »Edgar«) ist Wagners Einfluss zu spüren, vornehmlich in den instrumentalen Teilen, die deutliche Anklänge an die Tristan-Chromatik enthalten. Die Orchesterbehandlung Wagners faszinierte Puccini in hohem Maße, so dass er sich in vielfacher Weise an ihr zu orientieren suchte.

Als er 1890 die »Meistersinger«-Partitur studiert, schreibt er gerade an »Manon Lescaut«. Analog zu Wagners Werk komponiert er keine »Nummernoper«, sondern eine fließende Abfolge von Szenen mit genauen Charakterisierungen der Personen. Dass sich Kantilenen immer wieder aus deklamatorischen, rezitativen Passagen heraus entwickeln, ist wohl auch eine direkte Folge der Beschäftigung mit den »Meistersingern«. Die Duette zwischen Manon und Des Grieux wiederum scheinen spürbar von »Tristan und Isolde« angeregt zu sein, desgleichen das instrumentale Intermezzo zwischen dem zweiten und dritten Akt, wobei

es hier auch Parallelen zum Vorspiel zum dritten Akt der »Meistersinger« gibt. Hier und in den folgenden Werken bis Butterfly verwendet Puccini auch eine Reihe sogenannter »Erinnerungsmotive« nach dem Vorbild Wagners, wenngleich er sie orchestral nicht vergleichbar komplex verwebt. Es ist eher die Technik des »Lohengrin«, die sich hier zeigt, als diejenige der »Ring«-Tetralogie.

Die Musik der »Walküre« (z. B. das Vorspiel zum ersten Akt) jedoch spiegelt sich in Abschnitten von »La fanciulla del West« wider, auch die Präsenz und die Transformation einzelner Motive im Orchester erinnert in diesem Werk an die »Ring«-Dramen. »Tristan«-Anklänge gibt es dann wieder in »Il tabarro«, während die »Meistersinger« wiederum in den Ensembles von »Gianni Schicchi« Pate gestanden haben. Für »Turandot« verlangt er quasi Wagnerische Stimmen (nicht von ungefähr haben Sängerinnen, die ansonsten Isolde und Brünnhilde singen, häufig auch die Turandot im Repertoire). Der unvollendete Schluss von »Turandot« sollte nach einer Skizze Puccinis »wie im Tristan« komponiert werden – was das genau auch immer bedeuten mag.

Die progressive Harmonik und die Glockenklänge des »Parsifal« (offenbar Puccinis Lieblingswerk von Wagner) kommen in verschiedenen seiner Opern zum Tragen, in »Tosca« ebenso wie in »Fanciulla« und »Turandot«. Im Blick auf die harmonischen Besonderheiten von Puccinis Musik ist neben dem Einfluss von Debussy derjenige von Wagner sicher am wichtigsten. Hinsichtlich der Instrumentierung hat sich Puccini vor allem bei »Manon Lescaut« von Wagner anregen lassen – so gleichen einige Takte des sinfonischen Intermezzo auffällig dem Partiturbild des Schlusses der »Götterdämmerung« (mit einem ähnlichen Einsatz von Holzbläsern und Harfe). Im Übrigen hat sich Arnold Schönberg sehr lobend über die Instrumentierungskünste Puccinis geäußert – hinsichtlich der Vielfalt an Klangfarben und der erreichten klanglichen Differenzierung steht er Komponisten

wie Strauss, Ravel oder dem jungen Strawinsky jedenfalls kaum nach. Gelernt hat er sein Handwerk vor allem aus den Partituren Wagners, soviel steht fest.

\*

44

Das Verhältnis der beiden Zeitgenossen Puccini und Debussy ist asymmetrisch. Während der Eine (Puccini) den Anderen (Debussy) offensichtlich sehr geschätzt hat und sich von dessen Musik nachweislich inspirieren ließ, ist in umgekehrter Weise nur wenig über Zustimmung oder Ablehnung bekannt. Debussy schien Puccini gegenüber eine kritische, bisweilen gar skeptische Distanz gehalten zu haben, womöglich auch – und gerade – wegen der immensen Erfolge des Italieners beim breiten Publikum, die ihm selbst versagt geblieben waren.

Debussy gehört zu denjenigen Komponisten, die für die stilistische Entwicklung von Puccini bedeutsam waren. Anregungen hatte er sich zuvor von Verdi (seinem großen italienischen Vorbild), Wagner (insbesondere für »Manon Lescaut«, wo Anklänge an »Tristan und Isolde« nicht zu überhören sind), Strauss (hier hatten es ihm besonders »Salome« und »Elektra«, aber auch der »Rosenkavalier« angetan) sowie von den Franzosen Georges Bizet und Jules Massenet geholt. Darüber hinaus sind ebenso wichtig die Anregungen, die er von jüngeren Avantgardekomponisten wie Igor Strawinsky (vor allem »Loiseau de feu« und »Petruschka«, weniger »Le sacre du printemps«) und Arnold Schönberg (insbesondere »Pierrot lunaire«, ein Werk, das Puccini noch kurz vor seinem Tod 1924 in Florenz hörte und das ihn merklich beeindruckte) erhalten hat. In gleichem Maße hat Puccini deren Opern- und Orchesterpartituren studiert, vor allem im Blick auf die Harmonik und die Instrumentierung. Von Debussy waren es zunächst das »Prélude à l'après-midi d'un faune« und die »Nocturnes«, mit denen er sich beschäftigte, später

faszinierte ihn vor allem »Pelléas et Mélisande« (uraufgeführt 1902). Die Oper sah er Ende 1907 in Paris, zuvor muss er schon eine genaue Kenntnis der Partitur gehabt haben. Auf der Suche nach einem Opernstoff war er nach »Tosca« (1900) selbst auf Maeterlincks Drama gestoßen, dieser stand jedoch schon bei Debussy im Wort, außerdem arbeitete der Franzose bereits seit Mitte der 1890er Jahre an seinem Werk. Puccini schätzte an »Pelléas et Mélisande« die »außergewöhnlichen harmonischen Qualitäten« und die »äußerst durchsichtige Instrumentation«, fand das Ganze aber insgesamt zu düster und zu wenig dramatisch, weil zu gleichförmig. Dennoch ist hier das Vorbild für manche Passagen in »La fanciulla del West« (und auch für »Il tabarro«, den man sogar als »impressionistisches Werk« bezeichnet hat, und zumindest teilweise für »Turandot«) zu sehen. In diesen Werken nähert sich die Tonsprache Puccinis derjenigen von Debussy deutlich an, im Blick auf die schwebende Harmonik, einige rhythmische Eigenschaften und das differenzierte Orchesterkolorit.

Debussy hingegen hat sich kaum einmal über Puccini geäußert. In seinen Musikkritiken – geschrieben zwischen 1901 und 1914 – taucht der Name Puccinis nur ein einziges Mal am Rande auf. Es ist jedoch anzunehmen, dass Debussy die Pariser Erstaufführung der »Tosca« im Herbst 1903 an der Opéra-comique besucht hat (damals ein spektakuläres Ereignis), ein Zeugnis darüber gibt es aber nicht. Auch weiß man nicht, ob sie sich direkt begegnet sind. Für den Fall, dass es so gewesen ist, hat diese Begegnung keine weiteren Spuren hinterlassen. Immerhin hat Debussy Puccini attestiert, dass dieser in »La Bohème« die Stadt Paris des mittleren 19. Jahrhunderts atmosphärisch so gut wie kein Anderer eingefangen hätte.

Vom Tod Debussys im Frühjahr 1918 zeigte sich Puccini sehr betroffen. Offensichtlich war ihm bewusst, dass er eine für seine eigene Entwicklung durchaus wichtige, gleichsam wahlverwandte Künstlergestalt verloren hatte.

45

# ZEITTADEL

1562-1598

Die acht franz6sischen Religionskriege oder auch »Hugenottenkriege« ereignen sich. Eine Geschichte aus dieser Zeit k6nnte die Grundlage des Tosca-Stoffes bilden.

1798

Zwei Jahre nach der Franz6sischen Revolution: Im Februar schaffen es die franz6sischen Truppen im Zuge des Zweiten Koalitionskrieges (auch Erster Napoleonischer Krieg; 1798/99-1801/02) den Kirchenstaat (das weltlich-politische Herrschaftsgebiet des Papstes von 756-1870) zu erobern und errichten die R6mische Republik.

1799

Am 19. Juni findet die Schlacht an der Trebbia statt. Diese Schlacht ereignet sich zwischen der franz6sischen und der russisch-6sterreichischen Armee w6hrend des Zweiten Koalitionskrieges. Sie endet mit einem Sieg f6r die russisch-6sterreichische Koalition und

f6hrt zur Aufl6sung der neapolitanischen-franz6sischen Verb6nde. Die Franzosen ziehen sich aus Rom zur6ck.

Am 30. September marschiert die neapolitanische Armee unter Maria Carolina, der Gemahlin von Ferdinand IV., in Rom ein. Vertreter der ehemaligen Republik, darunter viele Intellektuelle und K6nstler, sind, wie bereits in Neapel, blutigen Racheakten und Verfolgungen ausgesetzt. Der wichtigste Kriegsgefangene war Cesare Angelotti, der die Neapolitanische Republik mitverwaltete und Konsul der R6mischen Republik war.

In Frankreich findet am 9. November der Staatsstreich Napol6on Bonapartes statt, der als erster Konsul nun die Regierung 6bernimmt.

1800

Im Fr6hjahr lehnt die Koalition ein Friedensangebot ab, wodurch es zum Feldzug gegen 6sterreich kommt.

Bereits im Mai kann die franz6sische Armee die Alpen 6berschreiten und gelangt nach Norditalien.

Am 14. Juni ereignet sich die Schlacht von Marengo im Piemont zwischen den Truppen Frankreichs und 6sterreichs. Gegen Mittag erst6rmen die 6sterreicher Marengo und die franz6sischen Truppen ziehen sich zur6ck.

Am Nachmittag des 14. Juni vollzieht sich eine entscheidende Wende: Die Franzosen schaffen es, die Schlacht zu ihren Gunsten zu drehen und siegen schlie6lich.

1831

Der franz6sische Dramatiker Victorien Sardou wird am 5. September in Paris geboren.

1858

Giacomo Puccini kommt am 22. Dezember in Lucca zur Welt. Er stammt aus einer Musikerfamilie: Sein Vater Michele Puccini leitet die Staatskapelle von Lucca, ist Organist am dortigen Dom

und komponiert Opern und Messen. Der Gro6vater Domenico Puccini ist Komponist von Orchesterwerken und Klavierst6cken.

1887

Am 24. November wird Sardous f6nfaktiges Drama »La Tosca« in Paris im Th6âtre de la Porte Saint-Martin uraufgef6hrt. Das St6ck erlangt, nach anf6nglichen Schwierigkeiten, einen ungeheuren internationalen Erfolg, sicherlich auch durch die Darstellung Sarah Bernhards der Titelrolle. Bis 1908 gibt es rund 3.000 Auff6hrungen von »La Tosca«. Heute wird Sardous Drama nur noch sehr selten aufgef6hrt und ist kaum bekannt.

1889

Puccini kommt erstmals mit dem »Tosca«-Drama in Ber6hrung und liest es.

Daraufhin schreibt er am 7. Mai an seinen Verleger Ricordi und bittet diesen, die Rechte f6r die Erstellung eines Librettos bei Sardou einzuholen. Sardou willigt vorerst nicht ein.



1890

Im August sieht Puccini erstmals eine Aufführung des Dramas in Mailand mit Sarah Bernhardt. Es wurde im französischen Original aufgeführt. Dennoch vermochte Puccini detailliert zu folgen.

Das Vorhaben, die Oper »Tosca« zu schreiben, muss vorerst aufgeschoben werden, denn zwei seiner Opern werden zwischenzeitlich zur Aufführung gebracht: »Manon Lescaut« (1893) und »La Bohème« (1896).

1895

Puccini kommt auf »Tosca« zurück, auch Verdi soll sich zustimmend über den Stoff geäußert haben.

Inzwischen hat Ricordi die Rechte an »La Tosca« erwerben können. Luigi Illica wird mit der Herstellung des Librettos beauftragt, allerdings soll Puccinis Kollege Alberto Franchetti (1860–1942) dieses dann vertonen. Puccini veranlasst daraufhin Ricordi, Franchetti davon

überzeugen, ihm den Stoff für die Oper zu überlassen. Erstaunlicherweise lässt Franchetti sich tatsächlich davon überzeugen, dass der Stoff für eine Oper ungeeignet sei und gibt sein Vorhaben auf. Er tritt von seinem Vertrag zurück und überlässt Puccini den Libretto-Text. Giuseppe Giacosa beteiligt sich an der Fertigstellung des Textbuches.

Im Oktober fährt er nach Florenz, um dort noch einmal eine Aufführung des Dramas mit S. Bernhard zu sehen.

1896

Ende des Jahres ist der Textentwurf abgeschlossen.

1897

Puccini unterbricht zeitweilig seine Arbeit an »Tosca«, da er mit Aufführungen seiner bereits fertigen Opern beschäftigt ist.

1898

Im Sommer beginnt Puccini seine Oper »Tosca« zu komponieren. Am 18. August ist er bereits beim Finale des I. Aktes angekommen.

1899

Im Februar kehrt Puccini von einer weiten Reise nach Paris zurück. Ende des Monats, am 23. Februar, beginnt er mit dem II. Akt. Um die Szenen des Schlusses im I. Akt und im III. Akt der Oper möglichst realistisch und originalgetreu zu gestalten, lässt er sich von einem Freund, dem römischen Priester Pietro Panichelli, über religiöse Zeremonien und das Kolorit des »römischen Morgengeläuts«, beraten.

Am 29. September (laut Tagebuch um 4:15 Uhr) stellt Puccini den III. Akt fertig.

Sein Verleger Ricordi allerdings hält besonders den letzten Akt für misslungen, v. a. das Duett zwischen Tosca und Cavaradossi und schreibt Puccini daraufhin am 10. Oktober einen Brief. In diesem schlägt er vor, dass betreffende Duett am besten komplett zu streichen und neu zu schreiben.

Nur zwei Tage später antwortet Puccini, dass er auf

seine Fassung bestehe. Aus Zeitgründen, denn für Mitte Januar 1900 ist bereits die Premiere der »Tosca« angesetzt, lenkt Ricordi schließlich ein, sodass Puccini nur geringfügige Änderungen vornimmt.

1900

Sowohl Aufführung als auch Entstehung der Oper fallen in den Umstand von politisch unruhiger Zeit. In Italien ist das Parlament aufgelöst, auch die wirtschaftliche Situation verschlechtert sich zunehmend und auf den konstitutionell regierenden König Umberto I. (Amtszeit 1878–1900) werden mehrfach Anschläge durch Anarchisten verübt, von denen der am 29. Juli 1900 den König tötet. General Pelloux lässt Organisationen mit linker und katholischer Gesinnung verbieten, wenn diese ihm verdächtig erscheinen. Das Land steht gewissermaßen unter einer Militärherrschaft – wie bereits 100 Jahre davor. Auch am Tag der Uraufführung, dem 14. Januar 1900, ist die Atmosphäre sehr angespannt, da ein Gerücht kursiert, dass ein Bombenattentat auf das Teatro

Costanzi drohe, in dem u. a. sowohl General Pelloux als auch Kulturminister, Senatoren, Abgeordnete, der Bürgermeister Roms als auch die Gattin Umbertos I. saßen.

Puccinis »Tosca« wird im Teatro Costanzi (heute: Teatro Reale dell'Opera) in Rom unter dem Dirigat von Leopoldo Mugnone, der bereits »La Bohème« dirigiert hatte, uraufgeführt. Die Regie führt Tito Ricordi, der Sohn des Verlegers Giulio Ricordi. Da Rom als Schauplatz der Oper dient, erscheint auch Rom als Ort der Uraufführung ideal. Es ist allerdings auch möglich, dass Puccini norditalienische Opernhäuser, wo er zuletzt weniger positive Erfahrungen mit anderen Aufführungen seiner Werke machen musste, meiden wollte. Bei der Uraufführung von »Tosca« sangen Hariclea Darclée (Tosca), Emilio De Marchi (Cavaradossi), Eugenio Giraldoni (Scarpia) und Ruggero Galli (Angelotti). Das Bühnenbild und die Kostüme entwarf Adolfo

Hohenstein, der Chefbühnenbildner der Mailänder Scala. Auch das Plakat stammt von ihm und gilt als die erste illustrative Opernwerbung überhaupt. Die Oper wird bei der Uraufführung zunächst ohne allzu große Begeisterung aufgenommen, was vielleicht den politischen Umständen geschuldet ist. Auch die Presse beurteilt »Tosca« eher negativ. Doch der Erfolg des Werkes zeigt sich schnell bei den 16 Wiederholungsaufführungen vor ausverkauftem Hause.

Bereits im Juni 1900 findet die erste Auslandsaufführung in Buenos Aires statt, kurz darauf gastiert das Ensemble in Covent Garden London.

Die erste nordamerikanische Aufführung der »Tosca« findet an der Metropolitan Opera New York statt.

Unter der Leitung von Ernst von Schuchs wird »Tosca« zum ersten Mal in Deutschland und in deutscher Sprache in Dresden aufgeführt. Es singen Irene Abendroth, Carl Burrian und Karl Scheidemantel.

1903

»Tosca« wird zum ersten Mal in Paris in französischer Sprache an der Opéra-comique gespielt; diese Inszenierung von Albert Carrés mit den Bühnenbildern von Lucien Jusseaumes und Eugène Carpezats hält sich dort bis 1960 im Repertoire.

1907

Hans Gregor inszeniert an der Komischen Oper an der Weidendammer Brücke die erste »Tosca« in Berlin mit Maria Labia in der Titelrolle.

1908

Am 8. November stirbt Victorien Sardou in Paris.

1914

»Tosca« wird in London mit der italienischen Sängerin Claudia Muzio in der Titelrolle, Enrico Caruso und dem Bariton Antonio Scotti aufgeführt. Muzio orientiert sich am Vorbild der Sarah Bernhardt.

1924

Am 29. November stirbt Giacomo Puccini in Brüssel.

1942

In der Nationaloper in Athen wird »Tosca« erstmals mit Maria Callas in der Titelrolle aufgeführt. Nun liegt eine grundlegend neue Deutung der Oper vor, in der das Klischee der Primadonna abgelegt wird und die Zerbrechlichkeit der Tosca in Grenzsituationen in den Vordergrund rückt. An Maria Callas' Interpretation orientieren sich in den zukünftigen Inszenierungen nicht nur die Sängerinnen, sondern auch Dirigenten und Regisseure.

1953

»Tosca« wird auf Schallplatte eingespielt. Die Aufnahme leitet Victor de Sabata, es singen Maria Callas, Giuseppe Di Stefano und Tito Gobbi.

1964

Von dem italienischen Filmregisseur Mauro Bolognini wird in Rom die Oper »Tosca« in Adolfo Hohensteins historischer Uraufführungsdekoration inszeniert.

1976

Carl Riha inszeniert an der Staatsoper Unter den Linden Puccinis »Tosca«, die bis einschließlich Spielzeit 2013/2014 in der Staatsoper im Schiller Theater zu sehen war.

Der britische Theater- und Opernregisseur Jonathan Miller versucht unter Rückgriff auf den historischen Hintergrund der Handlung das Stück politisch zu deuten und dabei zu aktualisieren. In der Koproduktion für den Maggio Musicale Florenz und die English National Opera verlegt er die Handlung in das Jahr 1944 und nimmt Bezug auf die Resistenza in Rom. Unter Resistenza wird sowohl bewaffneter als auch ziviler Widerstand als Reaktion auf die Ausbeutung nationalsozialistischer Truppen verstanden. Italien wurde 1944 bis südlich von Neapel von deutschen Truppen besetzt. Rom wurde erst im Juni durch angloamerikanische Truppen befreit, Florenz dann im August. Die Resistenza war vor allem ein

Befreiungskampf gegen die fremde Besatzungsmacht.

1992

Brian Large und Giuseppe Patroni Griffi drehen den Opernfilm »Tosca«, der weltweit von über einer Milliarde Menschen gesehen wird. Der Film wird an den römischen Originalschauplätzen gedreht. Catherine Malfitano, Plácido Domingo und Ruggero Raimondi singen unter der musikalischen Leitung von Zubin Mehta.

2014

Am 3. Oktober findet die Premiere der Neuproduktion unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim in der Staatsoper im Schiller Theater statt. Die Inszenierung übernimmt Alvis Hermanis, die Ausstattung stammt von Kristīne Jurjāne. Die Hauptrollen werden von Anja Kampe (Floria Tosca), Fabio Sartori (Mario Cavaradossi) und Michael Volle (Scarpia) gesungen.









ALEXANDER SEPT P M S ANDREAE APOSTOLO AN SALVTIS MDCLXV

















## PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim  
INSZENIERUNG Alvis Hermanis  
MITARBEIT REGIE Gudrun Hartmann  
BÜHNENBILD UND KOSTÜME Kristine Jurjane  
LICHT Gleb Filshtinsky  
EINSTUDIERUNG CHOR Martin Wright  
DRAMATURGIE Jens Schroth

## PREMIERENBESETZUNG

FLORIA TOSCA Anja Kampe  
MARIO CAVARADOSSI Fabio Sartori  
SCARPIA Michael Volle  
CESARE ANGELOTTI Tobias Schabel  
DER MESNER Jan Martiník  
SPOLETTA Florian Hoffmann  
SCIARRONE Maximilian Krummen  
KERKERMEISTER Grigory Shkarupa  
HIRT Jakob Buschermöhle



## IMPRESSUM

**HERAUSGEBER** Staatsoper Unter den Linden

**INTENDANT** Matthias Schulz

**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim

**GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR** Ronny Unganz

66

**REDAKTION** Jens Schroth (Mitarbeit: Anne Rosenkranz, Ina Lydia Spetzke)

2., neu gestaltete und erweiterte Auflage 2019 © 2014 Staatsoper Unter den Linden

**TEXTNACHWEISE** Ernst Krause: Rom, 17. Juni 1800 aus: Ernst Krause:

»Puccini. Beschreibung eines Welterfolges«, Leipzig 1985. – Elisabeth Bronfen:

»Die Zukunft leuchtet heller uns entgegen. Tosca oder Eine weibliche Ästhetik des Widerstandes.« Originalbeitrag für »Das Magazin der Staatsoper im Schiller Theater«, Berlin 2014. – Susan Sontag: »Das System Scarpia«, aus: »Der Liebhaber des Vulkans«, aus dem Amerikanischen von Isabell Lorenz, Frankfurt a. M. 1996. –

Jens Schroth: »Wie das Unbewusste hörbar wird. Zur musikdramatischen

Genauigkeit von »Tosca«, Originalbeitrag für dieses Buch. – Detlef Giese:

»Puccini und Wagner, Puccini und Debussy«, Originalbeitrag für dieses Buch. –

Die Zeittafel wurde von Anne Rosenkranz und Ina Lydia Spetzke, die Handlung von Jens Schroth für dieses Programmbuch erstellt.

Die Orthographie folgt den angegebenen Ausgaben.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

**FOTOS** Clärchen und Hermann Baus fotografierten bei der Klavierhauptprobe am 24. September 2014. Die im Bühnenbild sichtbaren Illustrationen stammen von Kristine Jurjane.

**LAYOUT** Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München

**HERSTELLUNG** Druckerei Conrad, Berlin



**HILTI** The  
Found  
ation.

**FREUNDE  
& FÖRDERER**  
STAATSOPER  
UNTER  
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



# STAATS OPER UNTER DEN LINDEN