

TOSCA

Giacomo Puccini



STAATSOPER
HANNOVER



zur Website

TOSCA

Giacomo Puccini (1858–1924)

Melodramma in drei Akten

Libretto von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica
nach dem gleichnamigen Drama von Victorien Sardou

Uraufführung am 14. Januar 1900 in Rom

MUSIKALISCHE LEITUNG **Kevin John Edusei**

INSZENIERUNG **Vasily Barkhatov**

BÜHNE **Zinovy Margolin**

KOSTÜME **Olga Shaishmelashvili**

LICHT **Alexander Sivaev**

CHOR **Lorenzo Da Rio**

DRAMATURGIE **Regine Palmai**

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover

Chor, Extrachor und Kinderchor der Staatsoper Hannover

Statisterie der Staatsoper Hannover

Mit freundlicher Unterstützung



Gesellschaft der Freunde des
Opernhauses Hannover e.V.

PREMIERE 20. OKTOBER 2019, OPERNHAUS

HANDLUNG

1. AKT

Scarpia gefällt es, für das Leben Angelottis, eines politischen Gefangenen, die Hingabe von dessen Schwester, der Marchesa Attavanti, zu verlangen. Nun ist Angelotti auf der Flucht. In der Kirche hat die Marchesa für ihren Bruder den Schlüssel zur Familienkapelle und Frauenkleider deponiert.

Der Künstler Cavaradossi arbeitet hier an Heiligenfiguren und an der Weihnachtsdekoration. In den Zügen der Maria Magdalena findet der empörte Mesner zu viel irdische Begeisterung für eine schöne Dame, die häufig zum Beten in die Kirche kam. Cavaradossi wiederum wird aufmerksam, als er beobachtet, wie der Mesner mit einem Kapellknaben umgeht.

Der gejagte Angelotti bittet verzweifelt um Hilfe, die Cavaradossi dem prominenten Dissidenten sofort anbietet.

Tosca, ein Bühnenstar, hört auf dem Weg zu ihrem Geliebten Cavaradossi Geflüster in der Kirche. Ihre Eifersucht entflammt, und als sie in der Heiligenfigur auch noch die Marchesa Attavanti erkennt, nimmt sie Cavaradossi ins Liebesverhör. Dieser kann sie beruhigen und vertröstet sie auf die Nacht.

Wieder allein, bietet er Angelotti seine Villa als Versteck an. Eile ist geboten, denn ein Kanonenschuss zeigt den Beginn der Jagd auf den Gefängnisausbrecher an.

Der Mesner ruft die Kantorei zum Te Deum mit Tosca.

Scarpia sucht bei den Vorbereitungen zum festlichen Te Deum nach Hinweisen auf Angelotti. Zudem will er Tosca, die er obsessiv verehrt, begegnen. Er findet, was er sucht: verdächtige Indizien, die in Verbindung zum flüchtigen Gefangenen stehen. Das Objekt seiner Begierde zieht er ins vertraute Gespräch. Als die Sprache auf Cavaradossi kommt, stachelt er Toscas Eifersucht mit einem in der Kirche gefundenen Fächer der Marchesa Attavanti an. Auch hier erreicht er, was er will: Tosca führt Scarpias Spione direkt zur Villa ihres potenziell untreuen Geliebten.

In Scarpia keimt ein perfider Plan, wie er gleichzeitig Cavaradossi ausschalten und Tosca besitzen kann.

2. AKT

Cavaradossi wurde verhaftet. Während Toscas Konzert wird er von Scarpia verhört und dazu erpresst, bei dessen persönlichem Spiel mitzumachen.

Als Tosca, die Scarpia zu sich bestellt hat, eintrifft, arrangiert dieser eine Folterszene im Nebenzimmer. Tosca kann die Schmerzensschreie ihres Geliebten nicht ertragen und verrät Angelottis Versteck. Scarpia eröffnet Cavaradossi triumphierend Toscas Verrat. Er verhängt das Todesurteil und lässt den Rivalen abführen.

Scarpia schlägt Tosca ein Geschäft vor: Cavaradossis Leben gegen sexuelle Hingabe. Sie verlangt Ausreisepässe für sich und den Geliebten. Als Scarpia Hand an sie legen will, sticht sie ihn nieder.

3. AKT

Scarpia hat alle zu seinen Mitspielern gemacht und ihnen Rollen in seinem persönlichen Endspiel um Tosca zugewiesen. Angesichts dessen, was bevorsteht, erkennt Cavaradossi, dass er Tosca verlieren wird. Er verabschiedet sich vom Wunsch eines glücklichen Lebens mit seiner Liebe.

Tosca eröffnet ihrem Geliebten die schreckliche Begegnung mit Scarpia und den Mord. Beide versuchen sich in ihre heile Liebeswelt zurückzuträumen.

Tosca kann nicht verkraften, dass sie über seinen Tod hinaus Teil von Scarpias persönlichem Plan war. Nicht nur Scarpia ist tot, auch Toscas Leben ist zu Ende

Die Stimmung in der *Tosca* ist nicht romantisch und lyrisch, sondern leidenschaftlich, qualvoll und düster. Hier haben wir es nicht nur mit lebenswürdigen, guten Menschen zu tun, sondern auch mit abgefeimten Schurken wie Scarpia und Spoletta. Unsere Helden werden diesmal nicht weichherzig sein wie Rodolfo und Mimì, sondern entschlossen und mutig.

Mit einem Wort: wir brauchen hier einen anderen Stil. Mit *La Bohème* wollten wir Tränen ernten, mit *Tosca* wollen wir das Gerechtigkeitsgefühl der Menschen aufrütteln und ihre Nerven ein wenig strapazieren.

Bis jetzt waren wir sanft, jetzt wollen wir grausam sein.

Giacomo Puccini



KRANKE FANTASIEN UND HEILIGE GESCHÖPFE

Regisseur Vasily Barkhatov im Gespräch mit Dramaturgin Regine Palmai

Tosca zählt zu den beliebtesten und meistgespielten Opern ...

Bekannt sind vor allem die Klischees, was nicht am Komponisten, sondern eher an den Interpreten liegt. Puccinis musikalische Anweisungen in der Partitur sind sehr genau. Und er hat eine sehr klare Dramaturgie. Es gibt sogar eine Art Leitmotivik, persönliche Themen der Figuren. Man weiß durch die Musik immer, was sie gerade denken und fühlen.

Es gibt dieses traditionelle Liebesdreieck in der italienischen Oper: Der Sopran liebt den Tenor, und der böse Bariton steht dazwischen. Wie positionierst du die drei Hauptfiguren?

Für mich ist Scarpia die interessanteste Figur. Seine Geschichte, seinen persönlichen Hintergrund möchte ich erzählen, den Grund, warum er im 2. Akt sein „Credo“ singt. Es ist eben doch nicht so einfach:

Scarpia ist hinter Tosca her, der schönen Sopranistin, die den schönen Tenor liebt, und das war's. Cavaradossi ist bei uns ein Bohemien, ein selbstverliebter Poser, ein Allerwelts-Künstler. Die Kirche bucht ihn für die Weihnachtsdekoration. Er ist nicht politisch interessiert, er kennt Angelotti, den Dissidenten, wahrscheinlich nur aus der Zeitung. Cavaradossi will nur einer bekannten Persönlichkeit behilflich sein und realisiert gar nicht, dass er sich und seine Geliebte damit in Gefahr bringt. Tosca wird ein Opfer dieser Umstände. Sie scheint kein sehr starker Charakter, die große Diva, die charismatische Frau. Sie ist eine hübsche, talentierte Opernsängerin, temperamentvoll, vertrauensselig – eifersüchtig. Die Beziehung der beiden ist noch in der Anfangsphase. Sie sind zwar sehr verliebt, aber diese Liebe hat noch keine schweren Zeiten gesehen. Das ist der Hauptgrund, warum sie so leicht instrumentalisiert und missbraucht werden können.



Das Stück heißt Tosca. Ist sie nicht die Zentralfigur des Konflikts?

Die Oper ist nach dem Objekt benannt, nach dem Opfer. Aber Tosca trifft selbst gar keine souveränen Entscheidungen. Cavaradossi entscheidet sich, naiv wie er ist, schnell dazu, Angelotti zu helfen, und Scarpia hat sich schon vor langer Zeit für Tosca entschieden. Die einzige Entscheidung in der Oper, die Tosca selbständig trifft, ist, sich Scarpia nicht hinzugeben, sondern ihn zu töten.

Was interessiert Scarpia an Tosca?

Sie ist eine Art Fetisch für ihn. Das zeigt sich, wenn es um Cavaradossi geht. Ein Scarpia kann nicht jeden Maler kennen, den seine Kirche beschäftigt, aber Cavaradossi identifiziert er sofort als Toscas Liebhaber. Scarpia liebt Tosca und ihre Stimme obsessiv. Er besucht jeden Auftritt, schickt ihr Blumen, ist ihr größter Fan. Das macht Cavaradossi zum natürlichen Feind, der das hat, was Scarpia sich wünscht. Die Causa Angelotti bietet eine zufällige Gelegenheit, den Rivalen ausschalten zu können.

Ist Scarpia denn nur ein verschmähter Liebhaber?

Es geht auch um ein Kindheitstrauma. Dieser Scarpia wurde als kleiner Junge von einem katholischen Priester missbraucht

und versucht nun, als Erwachsener, diese schrecklichen Erinnerungen zu sublimieren. Oft werden so Opfer später selbst zu Tätern, es sind die emotional verletzten Kinder, die nun erwachsen und hier sogar in einer Machtposition sind. Scarpias Szene am Beginn des 2. Aktes offenbart für mich diesen Hintergrund. Ihm ist bewusst, dass er anderen Menschen Grausames antut. Aber er kann sich nicht ändern, und er hat nicht die Kraft, sich selbst zu töten. Der einzige Lichtblick in seinem Leben, das weiß er, ist die Schönheit und Reinheit von Toscas Stimme. Um dieses Gefühl kreierte er eine eigene Welt, einen heiligen Raum. Ihre Platten, Poster, Fotos, Kleider, Fächer sind seine Reliquien. Es ist eine kranke Obsession, verrückt und gefährlich.

Möchte Scarpia Tosca lieben oder zerstören?

Er entwickelt letztlich einen kranken Wunsch: Sie, sein heiliges Geschöpf, seine Madonna, soll ihm das Leben nehmen – und damit etwas tun, was er nie konnte. Sie soll stellvertretend für ihn seinen eigenen früheren Vergewaltiger in seinem Kopf töten. Das ist seine Art, sie zu lieben und mit ihr verschmelzen zu können, seine Form von Erlösung. Tosca wird wahnsinnig, als sie sein Tagebuch liest und versteht, dass sie Teil dieses kranken Plans war.

Was ist denn echt an Scarpias Gefühlen?

Ich kann diese Chemie zwischen den beiden nicht genau erklären. Tosca hat Angst, aber auch, weil sie etwas Besonderes zwischen sich und Scarpia wahrnimmt. Die Sanftheit Scarpias im 1. Akt ist nicht nur gespielt. Meist wird diese Szene ironisch und vulgär gedeutet. Aber die Musik von Cavaradossi ist hier viel vulgärer als die Scarpias. Dessen Musik ist warm und tief, man glaubt ihm, dass er alles tun würde, um ihre Tränen zu trocknen.

Noch eine Frage zum politischen Hintergrund. Beachtest du da Puccinis Vorgaben?

In Russland hat das Kirchenoberhaupt Macht wie ein Präsident. Unsere Inszenierung spielt in einem totalitären System, wo Staat und Kirche nicht getrennt sind. Deshalb ist Scarpia bei uns Kardinal und nicht Polizeipräsident. Natürlich hat auch unser Konzept einen politischen Hintergrund, aber eben nicht den historischen. Scarpia sieht in seinem Fernseher Hochrechnungen von Wahlen. Wir sind also in einer Situation, in der es darum geht, ob er seine politische Macht verliert oder nicht. Historisch hieß das im Text: In der ersten Hälfte liegt „Bonaparte“ zurück, in der zweiten Hälfte gewinnt er wieder. Natürlich würde der Wahlausgang Scarpias Leben beeinflussen. Aber er ist Fatalist und bricht nicht in Panik aus.

Übt die Inszenierung also auch aktuelle Kritik an der Kirche mit den Mitteln der Kunst?

Es gibt ja leider viele dieser Missbrauchsskandale. Die Oper *Tosca* untersucht aber zunächst diesen Scarpia als Menschen, und der Missbrauch in seiner Kindheit gehört für uns zu seiner Figur dazu. Wir erzählen seine Geschichte, und das zeigt ein Problem auf. Aber das ist nicht der Kern, mir geht es hier eher um das Menschliche, das gesellschaftliche Kreise zieht. Dieser Mesner im Stück hat fünf Generationen von Kindern missbraucht. Damit ist er auch dafür verantwortlich, was mit Cavaradossi, Angelotti, der Marchesa Attavanti und auch mit Tosca geschieht. Er vergewaltigte ein Kind, das durch dieses Trauma alle anderen Menschen um sich herum nur noch hassen kann. Dieses Kind hat nun eine Machtposition in der Gesellschaft. Als Folge davon wird das Leben der Marchesa Attavanti, Cavaradossis und Angelottis Leben zerstört, und letztlich auch Toscas. Das alles, weil ein Pädophiler einst dieses Kind missbrauchte. Die Wurzeln der Probleme gehen immer tiefer.

„JETZT WOLLEN WIR GRAUSAM SEIN“

Regine Palmai

Das Theater müsse, so das Bekenntnis Giacomo Puccinis, zu Mitgefühl anregen, überraschen, zu Tränen rühren, zum Lachen bringen. In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts war der Komponist als rechtmäßiger Erbe des großen Opernkönigs Giuseppe Verdi zu ultimativem Ruhm gekommen. Mit sensiblen Frauenporträts wie dem von Manon Lescaut, einer leichtlebigen Schönheit, die im fernen Amerika in den Armen ihres Geliebten verdurstet, oder dem ‚eiskalten Händchen‘ der kleinen Näherin Mimi, die elend im Kreise ihrer trauernden Bohème-Freunde an der Liebe stirbt, hatte er das Opernpublikum erobert. Die traurigen Liebesgeschichten im Milieu „arm, aber sexy“ brachten Puccini jedoch auch den zweifelhaften Titel „Verdi des kleinen Mannes“ ein. Nun ging er zum Angriff über: „Bis jetzt waren wir sanft, jetzt wollen wir grausam sein!“ Es sei Zeit, so fand Puccini, sein Publikum nicht nur aufzuschrecken, sondern regelrecht zu schockieren: mit „Folter und Tod, Glocken und Kanonen“.

Als Puccini 1886 in Mailand das Schauspiel des prominenten Vielschreibers Victorien Sardou mit der berühmten Charakterdarstel-

lerin Sarah Bernhardt in französischer Originalsprache sah, verstand er kaum ein Wort des Textes. Doch das emotionale Potenzial des Thrillers war dem Theaterpraktiker klar. Er verknappte Handlung und Personal auf das Nötigste: Liebesszenen und emotionale Gruselszenen, eingerahmt von einem großen Chortableau im authentischen Kirchenambiente und dem anrührenden Lied eines unschuldigen Hirtenknaben. So böse kannte man Puccini, den Meister eleganter und anrührender Melodien, bisher nicht.

Der Stoff: Ein hoher politischer Amtsträger hegt Liebesgefühle obsessiven Charakters zu einer prominenten Operndiva, die mit einem Künstler liiert ist. Er lädt sie zum exklusiven Abendessen in seine Privatgemächer und arrangiert in Hörweite eine Folterszene mit seinem jungen Rivalen, um von ihr sexuelle Hingabe zu erpressen. Seine gesellschaftliche Stellung macht Scarpia zum Herrn über Leben und Tod, der seine menschliche Beute fliehen, jagen oder töten lässt. Teil des perfiden Spiels ist – in Vasily Barkhatovs Inszenierung – letztlich sogar sein eigener Tod durch Toscas Hand, deren Leben er noch postum bestimmt. Eine



atemlose Handlung voller psychischer und physischer Gewaltakte. Hinter Normalität und Harmlosigkeit tun sich dunkelste Abgründe eines rigiden Systems in unheiliger Allianz von Kirche und Staat auf: Macht und Begierde, wilde, todbringende Leidenschaften, Missbrauch, Psychoterror, Zynismus, Menschenverachtung.

Puccini, der Opernspezialist für tragische Frauenschicksale, war fasziniert von der glühenden Affektlava einer Künstlerin, die in die Fänge eines gnadenlosen Machtmenschen gerät.

In *Tosca* kochen Klänge und Emotionen hoch gibt es subtile und offensichtliche Verbrechen, ganze Szenen voller Lust an Grausamkeit. Wie weit sind Menschen zu manipulieren, zu erpressen, gefügig zu machen? Ein cooler Künstlertyp, eine Operndiva und ein höchster Würdenträger in Uniform im physischen und psychischen Nahkampf. In der Kirche als dem Ort der Zuflucht und des Glaubens brechen sowohl Kunst als auch politische und religiöse Macht die höchsten Tabus: Anzügliche Frauenporträts werden als Bildnis der Maria Magdalena verharmlost, hysterische Eifersuchtsszenen brechen sich Bahn. Scarpia, der Chef selbst, entweiht die kirchlichen Schutzräume mit seinen Razzien und sexuellen Obsessionen. Wenn das heilige Te Deum erklingt, wird auf Flüchtige Jagd gemacht, in den Privatgemächern des Chefs wird erst zum Dinner gebeten und dann gefoltert, erpresst, vergewaltigt. Morde, Selbstmorde, Folter in einer zwielfichtigen Mischung aus Sex, Sadismus, Religion und Politik.

Wie Alfred Hitchcock seine Krimis komponiert Puccini seine Opern. Scheinbar harmlose Details wie Augen, Schlüssel, Fächer, Pinsel, Messer, Tinte auf Papier, Kreuze,

Kleiderrascheln werden in seiner Partitur zu Indizien, ein symbolisches Geflecht wie aus der „Traumdeutung“ von Dr. Freud, der in Wien zur Entstehungszeit der Oper seine psychoanalytischen Theorien niederschrieb.

In keiner seiner Opern lässt Puccini Kunst und Macht so effektiv aufeinanderprallen wie in *Tosca*. Seine Musik kann alles: großes Hollywood-Kino und subtile Charakterporträts. Wenn Orchester und Gesangsstimme verschmelzen und der Komponist noch Spezialeffekte (wie eben Glocken und Kanonen) einsetzt, werden Gewalt, Gier, Eifersucht, Lüge, Erpressung, Hoffnung und Sehnsucht hörbar.

Tosca wird zur Mörderin, um den Geliebten zu retten, und entkommt doch Scarpias Zugriff nicht. Die eigene kleine Lebensbühne, ihre Liebe, ihre Würde, ihr Berufsethos, ihr Bemühen, zeitlebens gut, gottesfürchtig, ehrlich und sozial engagiert zu sein, entlarvt Puccini als Lebenslüge. Bei ihm wird die naive Träumerin, in die äußerste Enge getrieben, zur mordlustigen Tigerin – und damit einem Scarpia ähnlich.

Mit welcher Konsequenz die eben noch verzweifelte Tosca, die, wie sie singt, nur die Kunst (und den Künstler) im Leben liebt, zum Messer greift und den ersten Mann im Staate ermordet, geht dann doch zu schnell, um glaubwürdig zu sein. Vasily Barkhatovs Inszenierung findet – auch in der literarischen Vorlage – eine atmosphärische Rahmenhandlung, die die Biografien der Hauptrollen zuspitzt und ihre drastischen Handlungen nachvollziehbar werden lässt. Ein Sex-and-Crime-Thriller, hochspannend – und texttreu. Beste Psychokrimi-Unterhaltung mit Glocken und Kanonen, große italienische Oper, die wie Filmmusik klingt, Arien mit Gänsehautpotenzial. Ein Evergreen, neu erzählt.



MUSIKALISCHE WIRKLICHKEITS- ERFAHRUNG

Karl Georg Berg

Dass die Musik Puccinis von großer sinnlicher Wirkung ist, steht außer Frage, doch beschränkt sich ihr Sensualismus nicht nur auf den Wohlklang der emphatischen Kantilene und der subtil ausgestalteten Stimmungsbilder, er lässt sich auch konkret dramaturgisch begreifen: als Hingabe der dramatischen Personen an ihre Sinne und ihr Gefühl.

Puccinis Heldinnen und Helden agieren nicht aus einem klug abwägenden Verstand heraus oder aufgrund festgefügt ethischer Normen, sondern überlassen sich zumeist passiv ihrem augenblicklichen Fühlen. Dabei stehen denn neben Momenten erfüllten Lebens, die sich in der emphatischen Melodie ausdrücken, immer auch Abschnitte, die wegen ihrer traurigen Stimmung auf alle sinnliche Wirkung verzichten. Es ist deshalb verfehlt, Puccini vorzuwerfen, er würde jede dramatische Aktion gleichsam in einer „Überfülle des Wohlklangs“ ertränken. Sensualismus ist hier kein Selbstzweck, sondern dramaturgisches Prinzip. Puccinis Opern sind nicht Ausdruck einer dekadenten Haltung, die einer selbstver-

gessenen rauschhaften Begierde lebt, oder Gegenstand eines „romantischen Konsumerlebnisses“, in ihnen wird vielmehr die Welt in ganz unvermittelter Manier sinnlich erfahren. Dafür sprechen zum einen die vielen Stimmungsbilder, die einen Naturzustand oder die spezifische Atmosphäre einer Szene – etwa einer Liebesnacht – ohne vermittelnde Instanz als sinnlichen Eindruck erfahrbar machen, und zum anderen die Momente eines gesteigerten Gefühlserlebnisses. Beide stehen jedoch nicht für sich als selbstgefälliger musikalischer Wohlklang, sondern werden immer auch dramatisch sinnfällig.

Szenen des Schreckens wird so eine euphemistische Verklärung versagt. Am deutlichsten zeigt sich dies in den Todesszenen. Sie kommen ohne die Glorifizierung des Sterbens aus, die etwa das Werk Verdis prägt. Dabei ist der vermeintlich unterschiedliche Grad an dramatischem Realismus sekundär. Entscheidend ist der erkenntnistmäßige Blickwinkel. Verdi zielt bei aller dramatischen Intensität auf die Objektivierung von Idealen, Puccini hingegen stellt dar, was

sinnlich erfahrbar, gleichsam positivistisch gegeben ist. So wird etwa am Schluss der *Aida* das Sterben von Aida und Radames zum Liebestod verklärt. Die Vereinigung der Liebenden ist erst im gemeinsamen Sterben wirklich erlangt. Bei Puccini behält der Tod dagegen seinen Schrecken. Manons Aufschrei „non voglio morir“ (ich will nicht sterben) belegt dies ebenso wie Cavaradosis Verzweiflung: „e muoio disperato“ (ich sterbe verzweifelt).

Puccini liegt eine Wendung des Geschehens ins Idealistische fern. In seiner Musik sprechen sich triebhafte Emotionen und Leidenschaften ohne formale Vermittlung aus. Während bei Verdi die Personen ihre Affekte im Akt der musikalischen Formung gleichsam reflektieren und distanzierend objektivieren, scheinen Puccinis Figuren ohne Selbstbeherrschung ganz ihren Gefühlen zu leben.

Davon ist auch die Perspektive, die der Komponist gegenüber dem Dargestellten einnimmt, betroffen. Eine moralische Wertung in und durch Kunst scheint nicht

mehr möglich, es bleibt die mitleidende Identifikation des Komponisten mit seinen dramatischen Gestalten. Mitleid wird zur Kompositionshaltung.

Puccini verdeutlicht stets, wie sehr ihm das Schicksal seiner Figuren, besonders seiner Heldinnen, am Herzen liegt. Damit wird der Musik zugleich jede kommentierende Dimension genommen. Der Komponist teilt nicht gleichsam von außen seine Auffassung vom Geschehen mit, hält sich nicht in ‚männlicher Fassung‘ zurück, sondern gibt sich selbst in und mit seinen Figuren einem unbedingten Gefühlserlebnis hin. So fällt mit dem Komponisten die letzte Instanz aus, die objektiv über dem Dargestellten stehen könnte.

Das Subjekt wird zum letzten Grund der Wirklichkeitserfahrung.

My Christmas



Chor, Extrachor, Kinderchor

EROS, WEIHRAUCH, SADISMUS

Uwe Schweikert

Im Falle der *Tosca* war es weniger das Stück als solches, das Puccini zunächst faszinierte, sondern das Spiel der großen französischen Tragödin Sarah Bernhardt in der Titelrolle. Von ihr übernahm er das melodramatische Theater bei der Ermordung Scarpias und Toscas Pantomime an der Leiche des Wüstlings und übersetzte beides in musikalische Choreografie. Gegen den Willen seiner Librettisten hat Puccini auch die vorgesehene Streichung des letzten Verses („E avanti a lui tremava tutta Roma!“ Und vor ihm zitterte ganz Rom!) wieder rückgängig gemacht – Musterbeispiel einer etwa von Maria Callas eindringlich deklamierten und agierten ‚parola scenica‘.

Überhaupt wird der Realismus dieses immer wieder für den Verismo reklamierten Stücks – für viele Puccini-Verächter szenisch verlogenes Kolportage-theater – überbewertet. Schon bei Sardou ist *Tosca*, mit der genau kalkulierten Verbindung von Eros, Weihrauch und Sadismus, ein perfekt getimtes Melodram. Aber es ist auch Theater übers Theater, eine Künstleroper, und Tosca eine Sängerin, die im Leben – also auf der Bühne! – die Rolle einer Sängerin spielt. Dieses zwischen Realität und Allegorie gleitende Paradoxon gibt Toscas Arie im 2. Akt ihre präzise szenische Bedeutung. Puccini hat keine Wunschkonzertnummer komponiert, sondern Musik, die unmittelbar vor der Peripetie des Dramas die Tragödie der identitätsgestörten Schauspielerin Tosca zum Ausdruck bringt: „Ich lebte für die Kunst“, eine

solche Haltung ist um 1900 auch in der Oper nicht mehr möglich (Attila Csampai).

Tosca zerbricht an Scarpia, der ihr als inszenierender Regisseur in der nur für sie gespielten Vortäuschung, der Scheinexekution Cavaradossis, die Rolle zuweist. Gerade wegen ihrer Bühnenerfahrung geht Tosca in seine Falle. Libretto und Musik treiben die tragische Ironie des Spiels im Spiel auf die Spitze, wenn Tosca den wirklichen Tod Cavaradossis wie einen gespielten Theater-tod kommentiert: „Ecco un artista!“

Alles an *Tosca* ist theatralisch gedacht, szenografisch erfunden: das abrupte Fensterzuschlagen während des Verhörs, das die aus dem Hof erklingende Kantate mitten im Ton beendet. Oder die aus der Ferne erklingenden Trommeln, die während des erregten Dialogs von Scarpia und Tosca die Hinrichtung Cavaradossis ankündigen und deren leise abebbender, sich verlangsamender Schlag fast unmerklich in den Beginn von „Vissi d’arte“ (Toscas großer Arie; d. Red.) übergeht. Rituelle Theatralik wie diese gehört zum Grundgestus von Puccinis Opernwelt und chiffriert das Walten eines unerbittlichen Schicksals.

Bei Sardou findet die Exekution hinter der Bühne statt, und auch in Belascos *Mädchen aus dem Goldenen Westen* wird die Lynchjustiz an dem Edelbanditen Johnson nur berichtet, während Puccini sie auf die Szene holt. Krude Effekte wie diese lässt er sich nicht entgehen.



Pawel Brozek, Seth Carico

Lieber und geliebter Don Giulio,

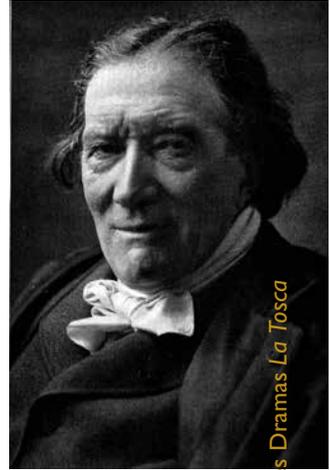
heute Morgen war ich eine Stunde bei Sardou (dem Autor des Schauspiels *La Tosca*; d. Red.), und er hat mir wegen des Finales (der Oper; d. Red.) Dinge gesagt, die unannehmbar sind. Er will diese arme Frau unbedingt tot haben, um jeden Preis! Jetzt, da es Deibler (Louis Deibler, bis 1898 Scharfrichter von Frankreich; d. Red.) nicht mehr gibt, kann der „Zauberer“ (Sardou; d. Red.) seine Nachfolge antreten! Aber ich werde mich bestimmt nicht nach ihm richten. Mit dem Wahnsinn ist er einverstanden, aber er möchte, dass sie entschwindet, dass sie stirbt wie ein Vogel! Und noch, für die Reprise, die Sarah am 20. gibt (die berühmte Schauspielerin Sarah Bernhardt trat immer noch als *La Tosca* auf; d. Red.), ließ er eine große fliegende und flatternde Fahne auf der Burg aufziehen. Das wird, so behauptet er, einen riesigen Eindruck machen.

Um die Fahne will ich nicht streiten (sie ist ihm augenblicklich wichtiger als die Pièce selbst). Aber ich teile Titos Tränen und bleibe bei einem Schluss fine und nicht éclatante (abrupt, nicht sensationell; d. Red.).

Als Sardou mir dann das Panorama skizzierte, wollte er, dass man den Tiber zwischen der Peterskirche und der Burg hindurchfließen sehe!! Ich machte ihn darauf aufmerksam, dass der Fluss auf der anderen Seite fließe, unterhalb. Und er, ruhig wie ein Fisch, erwiderte: „Ach, das macht nichts!“ Ein lustiger Kerl voller Leben, Feuer und historisch-topografisch-geografischer Ungenauigkeiten!

Dienstagvormittag muss ich wieder zu Sardou, so bin ich mit dem „Zauberer“ verblieben. Vielleicht wird er auch Spoletta sterben lassen? Wir werden sehen.

**Giacomo Puccini an seinen Freund und Verleger
Giulio Ricordi
Paris, 13. Januar 1899**



Victorien Sardou (1831 – 1908), Autor des Dramas *La Tosca*



EMOTIONALE ERPRESSUNG

Susan Forward

Emotionale Erpressung ist eine schwerwiegende Form von Manipulation, bei der Menschen, die dem Opfer nahestehen, direkt oder indirekt damit drohen, es zu bestrafen, wenn es nicht das tut, was sie wollen. Im Zentrum jeder Erpressung steht eine grundlegende Drohung, die auf vielerlei Weise ausgedrückt werden kann: Wenn du dich nicht so verhältst, wie ich es von dir will, wirst du leiden.

Ein krimineller Erpresser droht vielleicht damit, sein Wissen über die Vergangenheit eines Menschen dazu zu gebrauchen, um seinen Ruf zu beschädigen, oder er verlangt Geld, um ein Geheimnis zu bewahren. Emotionale Erpressung trifft noch empfindlicher. Ein emotionaler Erpresser weiß, wieviel seinem Opfer die Beziehung mit ihm wert ist. Er kennt dessen Verletzbarkeit. Oft sind ihm dessen innerste Geheimnisse bekannt. Ganz egal, wie tief die Gefühle des Erpressers für sein Opfer sind, in dem Augenblick,

in dem er fürchten muss, sich vielleicht nicht durchsetzen zu können, wird er dieses intime Wissen einsetzen, um seinen Drohungen die Form zu verleihen, die ihn schließlich mit dem Einverständnis des Opfers belohnt. Wohl wissend, dass jeder Mensch sich nach Liebe sehnt, droht der Erpresser damit, ebendies zurückzuhalten oder ganz fortzunehmen, oder aber er gibt ihm das Gefühl, dass er sich beides erst verdienen muss.

Der Erpresser sorgt dafür, dass sein Opfer das, was mit ihm geschieht, nicht sehen kann. Nebel ist ein Symbol für Angst, Pflicht- und Schuldgefühle, den wichtigsten Mitteln des Erpressers. Er bringt diesen alles verschlingenden Nebel in seine Beziehungen ein und sorgt dafür, dass der andere es nicht wagt, sich dem Erpresser in den Weg zu stellen, dass er sich verpflichtet fühlt, ihm seinen Willen zu lassen und sich furchtbar schuldig fühlt, wenn er es nicht tut.

Obsessive Liebe

von lat. *obsidere*: in Anspruch nehmen; besetzt halten; belagern; bedrücken, ist eine intensive Art von Liebe, in der die Gedanken unaufhörlich und mit großer Intensität um die geliebte Person kreisen. In der Anfangszeit einer Liebesbeziehung ist obsessive Liebe etwas Normales. Wenn Liebe zur Bessenseheit wird, kann sie sich, insbesondere wenn sie vom anderen nicht erwidert wird, zur Psychose entwickeln und zu Wahrnehmungsverlust, Stalking und kriminellen Handlungen führen.

... WAS IHNEN AUFZUERLEGEN MIR GEFÄLLT

Marquis de Sade

Wenn aber mein Geld, mein Ansehen oder meine Position es vermögen, mir entweder einige Autorität über Sie zu verschaffen oder mir Sicherheit zu verleihen, dass ich Ihre Klagen niederschmettern kann, dann haben Sie, ohne ein Wort zu sagen, alles zu dulden, was Ihnen aufzuerlegen mir gefällt. Denn ich muss genießen, und ich kann nur genießen, wenn ich Sie quäle und Ihre Tränen fließen sehe.

Aber wundern Sie sich in keinem Fall, rügen Sie mich nicht; denn ich folge der Bewegung, die die Natur in mich gesetzt hat, der Richtung, die sie mir gegeben hat.

Mit einem Wort, wenn ich Sie zu den harten und brutalen Wollüstigkeiten zwingen, die allein es vermögen, mir ein Höchstmaß an Freuden zu bringen, handle ich nach den gleichen Prinzipien der Verfeinerung wie der verweichlichte Liebhaber, der nur die Rosen eines Gefühls kennt, an dem für mich nur die Dornen interessant sind. Denn während ich Sie quäle und zerschinde, wodurch ich allein erregt werde, tue ich Ihnen das Gleiche, das er tut, wenn er seine Mätresse auf langweilige Weise liebt, wodurch allein er angenehm erregt wird. Ich lasse ihm diese

verweichlichte Verfeinerung, denn es ist unmöglich, dass sie so stark konstruierte Organe wie die meinigen erregen kann. Seien Sie versichert: Es ist für ein die Wollust und die Geilheit wirklich liebendes Wesen unmöglich, eine Verfeinerung damit zu verbinden. Die ist nur das Gift der Freuden und mutet demjenigen, der genießen will, eine unmögliche Aufteilung zu. Jeder geteilte Genuss wird schwächer, das ist eine anerkannte Wahrheit. Versuchen Sie einmal, das Objekt genießen zu lassen, das Ihren Freuden dient: Sie werden sofort erkennen, dass dies nur zu Ihren Lasten geschieht.

Es gibt keine Leidenschaft, die egoistischer ist als die Geilheit, keine, die ernster genommen werden will. Man darf sich nur mit sich selbst beschäftigen, wenn man erregt ist, und darf nie an das Objekt denken. Das dient uns wie ein Opfer, das für den Höhepunkt unserer Leidenschaft bestimmt ist. Verlangen Sie nicht alle nach Opfern? Nun, ein passives Objekt ist beim Akt der Wollust das Opfer unserer geilen Passion. Je weniger es geschont wird, umso besser wird das Ziel

erreicht. Je stärker die Schmerzen dieses Opfers, je größer seine Entwürdigung, je tiefer seine Erniedrigung, umso vollendeter ist unser Genuss. Nicht Freuden sind es, die wir diesem Objekt bereiten müssen, sondern Empfindungen müssen wir bei ihm auslösen. Und da die Empfindungen des Schmerzes stärker sind als die der Freude, ist es unbestreitbar, dass die durch dieses fremde Schauspiel in unseren Nerven hervorgerufene Bewegung durch den Schmerz besser erreicht wird als durch Freude.

Das erklärt die Manie jener Libertins, die wie wir zur Erektion und Ausstoßung des Samens nur gelangen, wenn sie die abscheulichsten Grausamkeiten begehen und sich am Blut der Opfer berauschen. Einige von ihnen würden auch nicht die leichteste Erektion erfahren, wenn sie nicht das traurige, ihren geilten Leidenschaften ausgelieferte Opfer in den Ängsten des heftigsten Schmerzes betrachten würden, und wenn sie nicht selbst der Auslöser dieser Ängste wären. Man möchte, dass die eigenen Nerven eine heftige Erregung erleben, man fühlt sehr wohl, dass diejenige des Schmerzes stärker sein wird als die der Freude, man

benutzt sie, und man fühlt sich wohl. Aber die Schönheit, widersprach mir ein Dummkopf, ist anziehend, ist interessant. Sie lädt zur Sanftheit ein, zum Verzeihen. Wie kann man den Tränen eines hübschen Mädchens widerstehen, das mit gebundenen Armen ihren Henker anfleht? Wahrhaftig, das eben ist es ja, was man verlangt, aus diesem Zustand schöpft der Libertin seine köstlichsten Freuden.

Es wäre sehr angebracht, zu beklagen, wenn es sich um ein träges Wesen handeln würde, das nicht empfindet. Dieser Einwand ist ebenso lächerlich wie der eines Mannes, der mir versichert, man dürfe kein Hammelfleisch essen, weil das Schaf ein zahmes Tier ist.

Die Leidenschaft der Geilheit will gestillt werden. Sie fordert, sie tyrannisiert, und sie soll dementsprechend befriedigt werden, unter vollkommener Unabhängigkeit von jeglicher Überlegung.

Der Marquis de Sade (1740–1814) war als Zehnjähriger in Paris Schüler eines Jesuiten-Internats der katholischen Kirche.



TEXTNACHWEISE

Die Beiträge von Regine Palmai – die Handlung, der Artikel und das Interview mit Vasily Barkhatov – sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Berg, Karl Georg: Giacomo Puccinis Opern. Musik und Dramaturgie. In: *Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft*. Kassel 1991. Carner, Mosco: *Puccini*. Frankfurt 1996. Csampai, Attila und Holland, Dietmar: *Giacomo Puccini, Tosca*. Texte, Materialien und Kommentare. Reinbek bei Hamburg, 1987. de Sade, Alphonse Marquis: *Schriften, Briefe, Dokumente*. Hamburg 1968. Forward, Susan: Emotionale Erpressung. München 1998. Obsessive Liebe: Wikipedia. Schweikert, Uwe: *Großer Schmerz in kleinen Seelen*. In: *Opernwelt* 11/2008.

BILDNACHWEISE Die Szenenfotos entstanden zur Klavierhauptprobe am 14. Oktober 2019.

FOTOS Karl und Monika Forster

Giacomo Puccini: Tosca

PREMIERE 20. Oktober 2019

IMPRESSUM

WIEDERAUFNAHME SPIELZEIT 2024/25

HERAUSGEBERIN Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH, Staatsoper Hannover

INTENDANTIN Laura Berman

INHALT, REDAKTION Regine Palmai

GESTALTUNG Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß

DRUCK QUBUS media GmbH

Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover
staatsoper-hannover.de



Zentrum für Zahnmedizin

Dr. Putzer & Partner

Implantate in Perfektion.



Zentrum für Zahnmedizin
Dr. Putzer & Partner

Karl-Wiechert-Allee 1c
30625 Hannover

0511 - 9 56 29 60
info@zentrum-zahnmedizin.de



KÜCHEN VON
ROSENOWSKI

Ihre Küche und Sie – das perfekte Duett.

Wir finden Ihre Traumküche – bei Küchen ROSENOWSKI.

Küchen Studio in Thönse

Lange Reihe 24
30938 Thönse
T 05139/9941-0
F 05139/9941-99

Küchen Studio in Hannover

Friesenstraße 18
30161 Hannover
T 0511/1625-725
F 0511/1625-727

next125

