

# TOSCA

*Giacomo Puccini*

WIENER  
STAATSOOPER





# TOSCA

→ Melodramma in drei Akten

*Musik* Giacomo Puccini  
*Text* Giuseppe Giacosa & Luigi Illica  
*nach* Victorien Sardous *La Tosca*

*Orchesterbesetzung* 3 Flöten (2. und 3. auch Piccolo), 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Bassposaune, Schlagwerk, Glocken, Harfe, Celesta, Orgel, Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, Kontrabass

*Bühnenmusik* Flöte, 4 Hörner, 3 Posaunen, Viola, Harfe, Glocken, Schlagwerk

*Spieldauer* 2 Stunden 45 Minuten (inkl. 2 Pausen)

*Autograph* Verlagsarchiv Ricordi, Mailand

*Uraufführung* 14. Jänner 1900, Rom, Teatro Costanzi

*Erstaufführung an der Wiener Hofoper* 26. Jänner 1910





# DIE HANDLUNG

## 1. Akt

Rom im Jahre 1800. Angelotti, Konsul der ehemaligen Römischen Republik, ist der Engelsburg, in der er gefangen gehalten wurde, entkommen. In der Kirche Sant'Andrea della Valle trifft er auf den Maler Mario Cavaradossi, einem Sympathisanten der Republik, der ihm Hilfe zusichert. Zudem hat ihm seine Schwester, die Marchesa Attavanti, in ihrer Familienkapelle Frauenkleider zur Tarnung hinterlegt. Floria Tosca, eine berühmte Sängerin und zur Eifersucht neigende Geliebte Cavaradossis, trifft ein, um sich mit dem Maler zu einer Liebesnacht in ihrer Villa zu verabreden. Sie entdeckt, dass das Gemälde, an dem Cavaradossi arbeitet, Züge der Attavanti trägt. Erst nachdem der Maler ihre Eifersucht beschwichtigen konnte und sie die Kirche wieder verlassen hat, können Cavaradossi und Angelotti die Flucht des ehemaligen Konsuls planen: er soll sich auf dem Gut Cavaradossis verstecken. Ein Kanonenschuss verrät, dass seine Flucht aus der Engelsburg entdeckt wurde, Cavaradossi begleitet Angelotti zum Versteck.

In der Kirche wird ausgelassen der vermeintliche Sieg über Napoleon bei Marengo (und damit der Rückschlag der republikanischen Bestrebungen) gefeiert. Der brutale Polizeichef Baron Scarpia, der hofft, in der Kirche Hinweise auf die Flucht Angelottis zu entdecken, unterbricht die Feier. Es gelingt ihm mittels eines zurückgelassenen Fächers der Marchesa Attavanti die Eifersucht der zurückgekehrten Tosca zu schüren, die daraufhin zu Cavaradossi eilt, um ihn der Untreue zu überführen. Schergen Scarpias folgen ihr. In einem diabolischen Monolog sinniert Scarpia über seine Lust, Tosca zu besitzen und Cavaradossi tot zu sehen.

## 2. AKT

Auch im Palazzo Farnese wird, unter Mitwirkung Toscas, der Sieg über Napoleon gefeiert. Währenddessen lässt Scarpia Cavaradossi foltern, um Angelottis Versteck zu erfahren. Als Tosca seine Schmerzensschreie hört, verrät sie dieses, um ihren Geliebten zu schützen. Da trifft die Nachricht ein, dass Napoleon bei Marengo gesiegt hat. Das Ende der Tyrannei steht bevor. Zuvor aber soll Cavaradossi hingerichtet werden. Für seine Rettung verlangt Scarpia von Tosca ihre körperliche Hingabe. Sie willigt ein, erhält die Zusage einer Scheinhinrichtung sowie Passierscheine – und ermordet Scarpia.

## 3. AKT

Auf der Plattform der Engelsburg, wo seine Hinrichtung stattfinden soll, verliert sich Cavaradossi in Erinnerungen an Tosca. Sie erscheint und berichtet von seiner Rettung und der bevorstehenden fingierten Erschießung. Doch Scarpia hat sie betrogen und Cavaradossi wird von den Soldaten tatsächlich erschossen. Für Tosca ist das Leben sinnlos geworden. Beim Herannahen von Scarpias Schergen stürzt sie sich von der Engelsburg.

# SYNOPSIS

## ACT 1

Rome in 1800. Angelotti, consul of the former Roman Republic, has escaped the Castel Sant'Angelo where he was imprisoned. In the church of Sant'Andrea della Valle, he meets the painter Mario Cavaradossi, a sympathizer for the republic, who promises him help. In addition, his sister the Marchesa Attavanti, has deposited women's clothes for him in their family chapel for a disguise. Floria Tosca, a famous singer and jealous lover of Cavaradossi, arrives to meet the painter for a night of love in her villa. She discovers that the painting on which Cavaradossi is working, bears a resemblance to Attavanti. Only after the painter has been able to appease her jealousy and she has left the church can Cavaradossi and Angelotti plan the former consul's escape: he should hide at Cavaradossi's estate. A cannon shot reveals that his escape from Castel Sant'Angelo has been discovered, and Cavaradossi accompanies Angelotti to the hiding place.

In the church, the supposed victory over Napoleon at Marengo (and with it a setback for the republican aspirations) is greatly celebrated. The brutal police chief Baron Scarpia, who hopes to discover evidence of Angelotti's escape in the church, interrupts the celebration. By means of a fan belonging to the Marchesa Attavanti, he manages to stir up jealousy in the returning Tosca, who then rushes after Cavaradossi to confront him with his infidelity. Scarpia's henchmen follow her. In a diabolical monologue, Scarpia ponders his desire and lust to own Tosca for himself and to see Cavaradossi dead.



## ACT 2

The victory over Napoleon is also celebrated in the Palazzo Farnese with a performance including Tosca. Meanwhile, Scarpia has Cavaradossi tortured to find out Angelotti's hiding place. When Tosca hears his screams of pain, she reveals the secret in order to protect her lover. The news then arrives that Napoleon has triumphed at Marengo. The end of tyranny is at hand. Before that, however, Cavaradossi is to be executed. In order to save him, Scarpia demands Tosca's sexual submission to him. She agrees, receiving the promise of a mock execution and safe travel permits – she then murders Scarpia.

## ACT 3

On the roof of Castel Sant'Angelo where his execution is to take place, Cavaradossi loses himself in memories of Tosca. She appears and reports on his rescue, and the impending fake shooting. However, Scarpia has betrayed her and Cavaradossi is indeed shot by the soldiers. Life has become meaningless for Tosca. When Scarpia's henchmen approach, she throws herself off of Castel Sant'Angelo.

# ÜBER DIESES PROGRAMMBUCH

Giacomo Puccinis *Tosca*, uraufgeführt 1900 in Rom, basiert auf dem Schauspiel *La Tosca* von Victorien Sardou, einem damals berühmten Kolportagestück, das Sarah Bernhardt in der Titelrolle zum Erfolg führte. Das personenintensive, fünftaktige Drama wurde von Puccinis Librettisten in eine deutlich knappere, dreiaktige Fassung gefasst, die Figurenzahl auf neun reduziert – Details dieser Transformation vom Schauspiel in eine Opernform beschreibt Jürgen Maehder ab Seite 28. Bei der Uraufführung der Oper am 14. Jänner mussten ganze Abschnitte der Partitur wiederholt werden, wie Ernst Krause, der über die turbulenten Umstände der ersten Aufführung schreibt, berichtet (Seite 42). Mehr noch als bei Sardou spielte Puccini Kunst und Gewalt als gegensätzliche Sphären aus und schuf nicht nur eine Studie über politische Zustände, sondern auch über das Seelenleben seines zentralen Künstlerpaares. Mit dem wichtigen Aspekt von *Tosca* als »Künstleroper« befasst sich Oswald Panagl ab Seite 46.

Die präzise und auch auf psychologische Vorgänge bezugnehmende Musiksprache weithin ignorierend wurde die Oper von großen Kreisen der Fachwelt ob ihrer »Effekte« und Brutalität abgelehnt. Nicht nur Kritiker, auch der Wiener Hofoperndirektor Gustav Mahler stieß sich etwa am massiven Einsatz von Sonderinstrumenten wie Glocken, die Puccini in seinem Streben nach einem auch klanglichen Realismus einsetzte. Dass es Jahrzehnte dauerte, bis in Wien die Musikkritik die Oper rehabilitierte, ist in Oliver Láng's Text über die Staatsoper-Aufführungsgeschichte ab Seite 74 nachzulesen. Gleich mehrfach setzt sich dieses Programmbuch mit der kunstvollen musikalischen Faktur der *Tosca* auseinander: Jendrik Springer gibt einen Überblick über Kompositionsstrategien Puccinis und bietet einen Leitfaden durch das Werk; Arnold Jacobshagen lotet die Zugehörigkeit der Oper zur Strömung des Verismo aus; Sieghart Döhring beschäftigt sich mit dem fast filmischen Spannungsspiel im 3. Akt und Christian Heindl fragt, wie man Wollust in Töne setzen kann. Abgerundet wird das Programmbuch durch einen Essay Herbert Rosendorfers (Seite 20), der Entstehung und Hintergründe der Oper beleuchtet, und durch Silvia Kargls Porträt über die Regisseurin, Choreografin und Tänzerin Margarete Wallmann, die mit ihrer *Tosca* eine seit mehr als 60 Jahren gespielte Staatsoper-Inszenierung schuf.

» Der Glaube an die  
Realität der Freiheit gibt  
dem Schluss der *Tosca*  
ein utopisches Moment,  
das über die  
faktische Niederlage der  
Helden hinweg ins  
Künftige weist. «

# ZEITTAFFEL ZU TOSCA

- 
- 1800 14. Juni: Bei Marengo in Oberitalien siegen französische Truppen unter Napoleon Bonaparte über die vereinten österreichischen Heere unter General Melos. Diese hartumkämpfte Schlacht, die zunächst die habsburgischen Truppen im Vorteil sieht, bildet den historischen Ausgangspunkt für die drei Tage danach in Rom stattfindenden Ereignisse um Flucht und Tod des vormaligen römischen Konsuls Cesare Angelotti, die 87 Jahre später zur Handlungsgrundlage werden von Victorien Sardous fünftaktigem Drama *La Tosca*.
- 
- 1858 22. Dezember: Giacomo Puccini wird in Lucca geboren.
- 
- 1887 24. November: Uraufführung von Victorien Sardous (1831-1908) fünftaktigem Drama *La Tosca* im Pariser Théâtre de la Porte Saint-Martin mit Sarah Bernhardt (1845-1923) in der Titelrolle.
- 
- 1889 Nach dem Besuch einer *Tosca*-Aufführung im Mailänder Teatro Filodrammatico bittet Puccini seinen Verleger Giulio Ricordi in einem Brief (dat. 7. Mai), »alle notwendigen Verhandlungen zu führen, um von Sardou die Genehmigung zu bekommen«.
- 
- 1895 Erst nach der erfolgreichen Uraufführung von *Manon Lescaut* (am 1. Februar 1893 in Turin) und kurz vor dem Abschluss der *Bohème*-Partitur wendet sich Puccini wieder dem *Tosca*-Projekt zu, vermutlich angeregt durch eine enttäuschende Aufführung des Theaterstücks in Florenz und durch Illicas Arbeit an einem *Tosca*-Libretto für den Komponisten Alberto Franchetti (1860-1942).
- 
- 1896 1. Februar: In Puccinis Anwesenheit findet im Teatro Regio in Turin die Uraufführung von *La Bohème* statt, unter der Leitung des neunundzwanzigjährigen Arturo Toscanini.
-

- 
- 1899 Am 13. Jänner besucht Puccini Sardou in Paris und nimmt mit Verwunderung dessen Wunsch zur Kenntnis, dass *Tosca* nun, in Puccinis Oper, am Ende sterben soll. Puccini hatte bis dahin das Überleben seiner Titelgestalt vorgesehen.
- Am 10. Oktober ersucht Giulio Ricordi seinen »liebsten« Puccini in einem höflichen, aber unmissverständlich deutlichen Brief, die »völlig verfehltete Idee und Ausführung« des dritten *Tosca*-Aktes noch einmal zu überdenken. Am nächsten Tag lehnt Puccini dies ebenso höflich wie bestimmt ab.
- 
- 1900 Am 14. Jänner, einen Tag nach dem zunächst geplanten Termin, findet im Römischen Teatro Costanzi die Uraufführung von Puccinis *Tosca* statt. Musikalische Leitung: Leopoldo Mugnone. Mitwirkende: Hariclea Darclée (*Tosca*), Emilio de Marchi (*Cavaradossi*), Eugenio Giraltoni (*Scarpia*), Ettore Borelli (*Mesner*), Ruggero Galli (*Angelotti*) u.a. Im Publikum: Die Königin Margherita, Ministerpräsident Pelloux, Kultusminister Baccelli, zahlreiche Persönlichkeiten aus Politik und Kunst, die Komponisten Mascagni, Cilèa, Franchetti, Sgambati, Marchetti, Costa. Am Ende sieben Vorhänge, nur drei davon für Puccini. Im Publikum erregte Diskussionen, die Kritiker eher ablehnend. Kein voller Erfolg.
17. März: Mailänder Erstaufführung der *Tosca* an der Scala wieder mit H. Darclée als *Tosca*, E. Giraltoni als *Scarpia*. Den *Cavaradossi* singt Giuseppe Borgatti, Dirigent ist Arturo Toscanini.
- 
- 1904 1. Fassung der *Madama Butterfly* wird an der Scala uraufgeführt.
- 
- 1907 Erstaufführung von *Tosca* in Wien (Volksoper, am 20. Februar)
- 
- 1910 26. Jänner: Deutschsprachige Premiere der Oper an der Wiener Hofoper.
10. Dezember: Uraufführung von *La fanciulla del West* an der Metropolitan Opera in New York.
- 
- 1917 *La rondine* wird in Monte Carlo uraufgeführt.
- 
- 1918 Am 14. Dezember Uraufführung von *Il trittico* in New York.
- 
- 1924 29. November: Giacomo Puccini stirbt in Brüssel.
- 
- 1926 Toscanini dirigiert am 25. April die Uraufführung der *Turandot* an der Mailänder Scala.
-



# PUCCINI UND DER VERISMO

Puccinis Opern sind in starkem Maße einer »realistischen« Ästhetik verpflichtet und partizipieren damit an jener Hauptströmung der italienischen Oper am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die traditionell mit der Kategorie des Verismo in Verbindung gebracht wird. Die genaue Definition des Begriffs ist in der Forschung allerdings ebenso umstritten wie die Frage, welche Rolle Puccini in diesem Zusammenhang beigemessen wird. Gewöhnlich wird sein Verhältnis zum Verismo als ambivalent oder distanziert angesehen, und nicht wenige Autoren haben einige Mühe darauf verwandt, in dieser Hinsicht eine klare Abgrenzung zwischen Puccini und den »veristischen« Opern einiger seiner italienischen Zeitgenossen vorzunehmen.

Aus dem musikalischen Produktionssystem der Zeit heraus lässt sich eine solche Demarkation leicht begründen, denn Verismo war das zentrale Markenzeichen des Verlags Sonzogno, der die Werke von Puccinis weniger erfolgreichen Kollegen Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano und Francesco Cilèa im Programm hatte. Allgemein wurde mit Mascagnis *Cavalleria rusticana* (Rom 1890) die Geburt des Opernverismo identifiziert, ein Etikett, dem sich bald auch andere Sonzogno-Komponisten verpflichtet fühlen sollten. Ganz anders positionierte sich dagegen der ökonomisch weit besser aufgestellte Ricordi-Verlag: Er orientierte sein Marketingkonzept nicht etwa auf eine bestimmte Stilrichtung, sondern mit seinem Zugpferd Puccini

← Wolfgang Koch als Scarpia und Anna Netrebko als Tosca

auf eine einzige Person. Die künstlerische und ökonomische Konkurrenz zwischen Puccini (Ricordi) und »den Veristen« (Sonzogno) ging fast zwangsläufig mit einer ästhetischen Distanz einher, die auch persönlich plausibel zu begründen ist: Weder konnte sich Puccini mit der holzschnittartigen Dramaturgie des veristischen Einakters nach dem Modell der *Cavalleria rusticana* anfreunden, noch wollte er sich auf die literarischen Vorlagen sizilianischer Autoren des Verismo wie Giovanni Verga (1840-1922) und Luigi Capuana (1839-1915) einlassen. Die Chronik der Nichtvertonung von Vergas Novelle *La lupa* (*Die Wölfin*) – ein letztlich gescheitertes Opernprojekt, für dessen Vorbereitung Puccini 1894 sogar eine Studienreise nach Sizilien zur Erkundung des dortigen lokalen Milieus unternahm – bietet hierfür ein bemerkenswertes Beispiel. Puccini selbst hat sich hierzu in einem Brief an Giulio Ricordi am 13. Juli 1894 ausführlich geäußert:

*Nach meiner Heimkehr von Sizilien und nach den Besprechungen mit Verga muss ich Ihnen gestehen, [dass] ich, statt mich für die Lupa (Wölfin) begeistert zu haben, von tausend Zweifeln überfallen worden bin. (...) Die Gründe sind die hochgradige ›Dialoghaftigkeit‹ des Textes sowie die unangenehmen Charaktere, das Fehlen jeglicher lichtvollen, sympathischen Figur, die hervorträte.*

Dieser Brief liest sich wie ein künstlerisches Credo des Komponisten, dessen Unbehagen am rustikalen Realismus Vergas unüberhörbar ist. Die im Brieftext hervorgehobene »hochgradige ›Dialoghaftigkeit‹ des Textes sowie die unangenehmen Charaktere, das Fehlen jeglicher lichtvollen, sympathischen Figur« waren Ausschlusskriterien, die nach Auffassung Puccinis keinerlei Kompromisse duldeten.

Die italienische Oper befand sich vor dem Aufkommen des Verismo in einer Krise, dominierten doch seit langem die Werke eines einzigen Komponisten, Giuseppe Verdi, der in den letzten beiden Jahrzehnten gerade einmal mit zwei neuen Opern hervorgetreten war, *Aida* (1871) und *Otello* (1887). Neben Verdi hatten zuletzt nur noch zwei Vertreter der scapigliatura, Amilcare Ponchielli mit *La Gioconda* (1876) und Arrigo Boito mit der Revision des *Mefistofele* (1875) sowie Antonio Carlos Gomes mit *Il Guarany* (1870) nachdrücklich auf sich aufmerksam gemacht, ohne indes aus dem Schatten Verdis heraustreten zu können. Die Krise bewirkte, dass es in dieser Phase – wie niemals zuvor in der italienischen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts – zu einer breiten und tiefgreifenden Rezeption nicht nur der Dramaturgie, sondern auch der musikalischen Sprache internationaler und insbesondere französischer Werke kam. Ihre Rezeption beschleunigte den zum Verismo führenden Wandel der italienischen Opernproduktion. Legt man den Akzent auf diesen Konventionsbruch, lässt sich eine weitgefaste Verwendung der Kategorie des Verismo als Epochenbezeichnung plausibel begründen, wie etwa Andreas Giger argumentiert hat: In diesem Sinne wären bereits Werke



wie Verdis *Don Carlo* und *Otello*, Boitos *Mefistofele* und Ponchiellis *La Gioconda* als Wegbereiter des Verismo anzusehen.

Ein wesentliches Element bildet hierbei etwa in *La Gioconda* der »Realismus« der einzelnen im venezianischen Stadtbild genau lokalisierbaren Schauplätze, wenngleich diese im Kontext der Handlung historisch entrückt erscheinen (das Stück spielt im 17. Jahrhundert). Vergleichbares findet sich bei Puccini insbesondere in *Tosca*, deren drei Akte bekanntlich in »authentischen« historischen Gebäuden der Stadt Rom angesiedelt sind (Kirche Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese, Engelsburg). Puccini verfolgte bei der kompositorischen Gestaltung des römischen Lokalkolorits durchaus ethnographische Ambitionen, etwa in der Genauigkeit der Darstellung katholischer Riten oder des Klangs der Kirchenglocken. Auch in *La Bohème* bemühte sich Puccini um eine musikalische Inszenierung der im Libretto genau lokalisierten Pariser Schauplätze des II. und III. Bildes, wenngleich sich diesbezüglich verglichen mit Leoncavallos Parallelvertoung desselben Stoffes deutliche Unterschiede ausmachen lassen. Hatten Verdi, Ponchielli, Boito oder Gomes zunächst wesentliche Elemente der Grand opéra Giacomo Meyerbeers und seiner Zeitgenossen aufgenommen, so wurden für die »giovane scuola« stärker noch Komponisten wie Georges Bizet, Charles Gounod oder Jules Massenet bestimmend. Anders als die Grand opéra, die erst mit erheblicher Verzögerung rezipiert worden war, kamen deren Werke relativ rasch jenseits der Alpen zur Aufführung. Puccinis Begeisterung für *Carmen*, die er 1880 in Mailand hörte, steht stellvertretend für die breite Rezeption dieser Oper unter den italienischen Musikern seiner Generation.

Die starke Faszination, die gerade *Carmen* auf die jüngeren italienischen Komponisten ausübte, hat vielfältige Gründe. Anders als die ebenfalls zu den Vorläufern des Verismo gerechnete Verdi-Oper *La traviata*, deren Schauplatz das aristokratisch-großbürgerliche Paris der Jahrhundertmitte bildet, ist *Carmen* »eine Tragödie, die entgegen der klassizistischen Norm in einem Milieu spielt, das ein Marxist als Sphäre des Lumpenproletariats bezeichnen würde. Das bürgerliche Trauerspiel, der früheste Protest gegen die aristokratische Tragödie, wird, in der Oper noch kaum etabliert, bereits vom plebejischen abgelöst« (Carl Dahlhaus). Die Natürlichkeit der durchweg aus unteren Gesellschaftsschichten stammenden Personen, die detailliert geschilderten Bedingungen ihrer jeweiligen sozialen Milieus, die äußerste Steigerung der Affekte und schließlich die Ausprägung eines einzigen affektiven Grundkonflikts, der für die Protagonistin tödlich endet, ohne ihr jedoch nach Art der älteren Operntradition Gelegenheit zu geben, singend von der Welt Abschied zu nehmen, zählen zu den Elementen eines bis dahin auf der Opernbühne unbekanntenen »Realismus«, der bereits wesentliche dramaturgische Merkmale des späteren Verismo ausprägte.

Neben der Neuartigkeit der Handlung als Opernsujet bot *Carmen* auch konkrete musikalisch-dramaturgische Modelle, deren Rezeption zahlreiche

Partituren aus dem Umfeld des Verismo deutlich offenbaren. In der jüngeren Forschung hat insbesondere Michele Girardi solche unmittelbaren Abhängigkeiten gegenüber Bizet'schen Vorbildern in Puccinis *La Bohème* nachgewiesen. Die Analogien betreffen sowohl die dramaturgische Anlage als auch die musikalische Disposition. Der viel zitierte »Realismus« der musikalischen Sprache Bizets beruht nicht zuletzt auch darauf, dass in *Carmen* ein erheblicher Teil der Nummern gleichsam »musikalische – oder musikalisch stilisierte akustische – Realitätsfragmente« (Carl Dahlhaus) bilden: Carmens *Habanera*, die *Séguidilla* oder die *Chanson bohème* beispielsweise begegnen als musikalische Darbietungen innerhalb der Bühnenhandlung. Hierin freilich steht Bizet in einer Tradition, die in der Opéra-comique bereits eine lange Geschichte besaß. Anders verhielt es sich in der italienischen Oper, in der – von bestimmten regionalen Sondertraditionen oder konventionellen Szenentypen wie der »Briefszene« einmal abgesehen – das gesprochene Wort grundsätzlich keinen Platz hatte. Ging die Zunahme von Bühnenmusik in der italienischen Oper einerseits auf die institutionengeschichtlich z.T. in der österreichischen Militärherrschaft begründeten Tradition der »banda sul palco«, andererseits auf die Rezeption der Grand opéra zurück, so wurde für die Oper des Verismo der Wechsel von musikalisch locker gefügten Szenen und fest gefügten Nummern in Gestalt von Bühnenmusik und Bühnenliedern prägend.

Bei Puccini unterliegt die Verwendung von Bühnenmusik (die sich mit Ausnahme von *Le Villi* in allen seinen Opern findet) sowie auch aller anderer Ausprägungen von drameninhärenter Musik keineswegs immer einer solchen »realistischen« Intention. Obwohl beispielsweise in *Manon Lescaut* (1893) vor allem der 3. Akt sehr stark militärisch geprägt ist, verzichtet Puccini mit Ausnahme eines lang ausgehaltenen Trommelwirbels vollständig auf die Verwendung militärischer Bühnenmusik. Gleichzeitig lässt sich die zeittypische generelle Zunahme von »drameninhärenter« Musik im 2. Akt von *Manon Lescaut* erkennen, wo die *couleur historique* durch eine Abfolge von stilimitierender Musik des 18. Jahrhunderts in der Verzahnung mit dem Bühnengeschehen erfolgt (Madrigal, Menuett, Ariette). In *Tosca* (1900) sorgen Kanonenschüsse, Gewehrsalven, Trommelschläge und Glocken auf der Bühne für ein realistisches Klangkolorit, das einer dem Grand Guignol verpflichteten gesteigerten Dimension der Gewalt verpflichtet ist. Die Hinrichtungsszene des 3. Aktes lässt Puccini musikalisch (mit Ausnahme der Gewehrsalven) ausschließlich aus dem Orchestergraben begleiten, wobei der Auf- und Abtritt des Erschießungskommandos mit dem »trauermarschähnlichen« Motiv korrespondiert, das der ganzen Szene unterlegt ist. Andere wesentliche stilistische Kennzeichen der veristischen Ästhetik lassen sich höchstens ansatzweise auf französische Vorbilder wie *Carmen* zurückführen. Zu ihnen zählen in der Musik eine die hohen Register der einzelnen Stimmtypen be-

tonende vokale Schreibweise, der Übergang vom Singen ins Sprechen oder Schreien an dramatisch herausgehobener Position zur Verdeutlichung affektiver Grenzüberschreitung, eine durch Unisoni und Oktavverdoppelungen aufgeladene Melodik, die Unbefangenheit gegenüber gestischen und redundanzbildenden Stilelementen (z.B. Tremoli, Ostinati, insistierend wiederkehrenden Motiven), die Bevorzugung irregulärer Rhythmen und Phrasenlängen, die Gestaltung extremer dynamischer Entwicklungen hin zu Spannungshöhepunkten, orchestralen Massierungen und erregten stimmlichen Ausbrüchen sowie schließlich die Integration eines *Intermezzo sinfonico* vor der Katastrophe als retardierendes Element. Bei Puccini finden sich solche sinfonischen Intermezzi in *Le Villi*, *Manon Lescaut*, *Madama Butterfly* und *Suor Angelica*. Als lyrische »Inseln« bilden die Intermezzi zumeist einen deutlichen Kontrast zur Drastik der nachfolgenden Ereignisse und ihrer schonungslosen künstlerischen Darstellung, die ganz im Dienst elementarer Gestaltungsabsichten stehen: »Frenesie, Rausch, Schock, Katastrophe« fungieren hierbei »als Säulen einer Wirkungsästhetik, die aus keiner Gattungspoetologie oder anderen opernspezifischen Parametern ableitbar ist« (Sieghart und Sabine Döhring). Puccini hat die veristischen Ansätze einer erweiterten Stimmbehandlung jenseits des Belcanto in seinen Opern in sehr unterschiedlichem Ausmaß rezipiert und weiterentwickelt. Besonders vielfältige Einsatzweisen der Gesangsstimme finden sich etwa in *La fanciulla del West*, eine Partitur, die »sowohl von den Solisten als auch vom Chor rhythmisches Sprechen, Schreien, Heulen, Murmeln« (Gerd Uecker) verlangt. Andere ungewöhnliche vokale Praktiken wie der im Pianissimo gesummte und von einer Viola d'amore hinter der Bühne begleitete Chor in *Madama Butterfly* bereichern das orientalische Kolorit durch geräuschhafte Elemente, deren buchstäblich unerhörte Delikatesse freilich der veristischen Brutalität denkbar fernsteht. Um ein Höchstmaß an ethnographischer und musikalischer Authentizität bemühte sich Puccini in seiner letzten, gleichfalls dem Exotismus verpflichteten Oper *Turandot*. Dabei offenbart sich auch hier ein ästhetisches Spannungsfeld in der Vermittlung zwischen den realistischen und den märchenhaften Elementen der Handlung: »Puccini ließ sich bei der Vertonung von den Paradigmen der realistischen Dramaturgie leiten. Er fand eine musikalisch authentische Sprache zur Realisierung von Raum und Zeit; die in der veristischen Oper vorwaltende Typisierung bzw. Eindimensionalität der Figur fand in einer eklektischen Spielmontage ihr Äquivalent« (Hans Joachim Wagner). So werden stilistische Merkmale des musikdramatischen Verismo in *Turandot* wie auch in allen anderen Opern Puccinis jeweils innerhalb individueller Werkkonzeptionen eingepasst, die aus der Gesamtheit der zu Beginn des 20. Jahrhunderts verfügbaren kompositorischen Möglichkeiten schöpfen.



Francisco de Goya, *Die Erschießung der Aufständischen*, 1814



Herbert Rosendorfer

# LA TOSCA

## *zwischen Napoleon und Puccini*

Die schaurig-schöne, tragische, jedenfalls äußerst theaterwirksame Geschichte der Sängerin Floria Tosca ist nicht historisch, wenngleich der örtliche und zeitliche Hintergrund so genau fixiert ist wie selten bei einem Theaterstück, schon gar in der Oper. Die Vorlage von Puccinis Librettisten war das Drama *La Tosca* von Victorien Sardou, das 1887 uraufgeführt worden war. Sardou (1831-1908) war ein seinerzeit viel gespielter Theaterautor, ein versierter Routinier der Bühne, der ohne Zweifel eine geschickte Hand für Szenen und Dialoge hatte, dessen Perfektion der Machart aber letzten Endes im hochprofessionellen Leerlauf mündete. Wäre nicht Puccinis *Tosca*-Libretto, hätte so gut wie gar nichts von Sardous Arbeiten die Zeit überdauert. Sardou schrieb *La Tosca*, wie mehrere seiner Stücke, für Sarah Bernhardt (1844-1923), die die Titelrolle in der Uraufführung spielte und mit dieser Produktion auch auf Tournee ging, unter anderem 1889 nach Mailand. Dort sah der 31-jährige Puccini, der eben an seiner zweiten Oper *Edgar* arbeitete, eine der Aufführungen und war begeistert, obwohl – wie eine Anekdote berichtet – er nur ein einziges Wort, nämlich den Ausruf der Tosca: »Malheureuse! Malheureuse!« verstanden habe. In Wirklichkeit dürfte Puccini, der zwar schlecht, aber immerhin etwas Französisch sprach, einiges mehr verstanden haben. Jedenfalls interessierte er sich sofort, wie ein Brief aus dieser Zeit an Ricordi beweist, für die *Tosca* als Opernstoff. Ob Ricordi Schritte unternommen hat, um für Puccini die Rechte an dem Stück bei Sardou zu erwerben, ist nicht überliefert. Der weltberühmte Sardou, der Libretti für Offenbach, Saint-Saëns und Massenet geschrieben hatte, hätte wohl auch kaum einem Anfänger wie Puccini den Stoff überlassen. Der Plan versickerte. Erst einige Jahre später erinnerte sich der auch berühmt gewordene Puccini an die *Tosca*, aber inzwischen war der Stoff vergeben. Puccinis Verleger Ricordi hatte tatsächlich

die Rechte von Sardou erworben, aber nicht für Puccini, sondern für Alberto Baron Franchetti, einen heute vergessenen Komponisten, fast gleichaltrig wie Puccini (1860 geboren), der in Deutschland u.o. bei Felix Draeseke studiert hatte und versuchte, die Musiksprache des Verismo mit den musikalischen Wegen Wagners zu verschmelzen. Der bewährte Librettist Luigi Illica war von Ricordi beauftragt worden, aus Sardous *La Tosca* ein Buch für Franchetti zu verfassen. Franchetti komponierte bereits an der Oper.

Es gibt eine weitere Anekdote, die berichtet, dass Franchetti und Illica noch Paris zu Sardou gereist seien, um Einzelheiten der Umformung des Dramas in ein Libretto zu besprechen. Giuseppe Verdi sei zu der Zeit auch in Paris gewesen aus Anlass der Erstaufführung des *Otello* an der Opéra. (Wenn die Legende wahr ist, kann das Ereignis nur zwischen dem 26. September und dem 22. Oktober 1894 stattgefunden haben.) Verdi soll mit Sardou gut bekannt gewesen sein – was mir fraglich erscheint, denn der Name Sardou taucht in der ganzen Korrespondenz Verdi-Boito kein einziges Mal auf – und sei bei einer der Besprechungen zwischen Sardou, Franchetti und Illica anwesend gewesen. Als Illica einen großen patriotischen Monolog Cavaradosis aus dem dritten Akt des Librettos vorlas, habe Verdi dem Librettisten das Blatt entrissen und die Verse »mit bebender Stimme« vorgetragen. Verdi soll geäußert haben, dass er die *Tosca* selber komponieren würde, wenn er nicht zu alt dazu wäre. Den Monolog nannte Puccini später mehrfach »lateinischer Hymnus«, er strich ihn aber letzten Endes und ersetzte ihn durch die schlichteren, von ihm selbst verfassten Zeilen »E lucevan le stelle«. Angeblich seien Puccini die enthusiastischen Äußerungen Verdis zu Ohren gekommen, worauf er sich zu Beginn des Jahres 1895 – und diesmal mit Nachdruck – für den Stoff zu interessieren begann. Franchetti war kein unbekannter Komponist, aber Puccini war inzwischen berühmt geworden. Ricordi, der deswegen natürlich eine Puccini-*Tosca* einer solchen von Franchetti vorzog, begann mit Franchetti ein Spiel zu treiben, das zwar nicht die Grausamkeit Scarpias erreichte, aber nicht minder schändlich war. Leider muss konstatiert werden, dass sich auch Illica und Puccini daran beteiligten. Franchetti, der offenbar ein allzu selbstkritischer Mensch war, hatte Zweifel an seiner eigenen Arbeit geäußert. In diese Kerbe hieben nun Ricordi, Illica, vielleicht auch der (mit Franchetti befreundete) Puccini. Sie übertrieben die Zweifel, brachten das Libretto und Sardous Drama in Misskredit und stellten plötzlich eine Unmusikalität des Sujets und eine Rohheit des Stoffes fest. Franchetti trat vom Vertrag zurück. Am Tag danach schloss Ricordi mit Puccini ab.

Fast wären die Verhandlungen an Sardous Forderung von 50.000 Francs – damals eine horrende Summe – gescheitert. Zuletzt begnügte er sich mit 15 Prozent der Tantiemen. Zu der Zeit (also 1895) arbeitete Puccini noch an der *Bohème*, die am 1. Februar 1896 in Turin uraufgeführt wurde. Dann, 1896 und 1897, musste – ein langwieriger Prozess – das Libretto für die *Tosca* nach den eigensinnigen (und mit Sicherheit richtigen) Wünschen Puccinis umgeschrie-

» *Tosca* wird  
höchstwahrscheinlich am  
Samstag, dem 13. dieses  
Monats uraufgeführt. Im  
Moment gehöre ich mit  
Leib und Seele dem  
Theater. Man probt 10  
Stunden pro Tag! «

→ *Giacomo Puccini, 8. Jänner 1900*



ben werden. Auf Puccinis Drängen hin wurde Giuseppe Giacosa von Ricordi als Mitautor herangezogen. Giacosa und Illica hatten schon beim Libretto der *Bohème* für Puccini zusammengearbeitet und sollten noch der *Tosca* noch das Textbuch für die *Madama Butterfly* schreiben. Giacosa und Illica verkürzten Sardous fünfaktiges Drama auf drei Akte, beschränkten die Personenzahl von fast zwanzig auf neun, Nebenhandlungsstränge wurden gestrichen. Hintergrundinformationen, die vielleicht für das musikalische Drama unwichtig, aber für das Verständnis der historisierenden Absichten Sardous und Puccinis von Interesse sind. Dass Puccini in dieser Oper historische Genauigkeit anstrebte, also das Kostüm seines Musikdramas perfekt haben wollte, geht aus der Tatsache hervor, dass er einen liturgischen Berater (Padre Panichelli) hinzuzog und physikalisch-akustische Informationen über den Klang der Glocken von Rom einholte. Sardous Drama und auch Puccinis Oper spielen an zwei ganz exakt festgelegten Tagen: am 17. Juni 1800, einem Dienstag, und im Morgenrauen des folgenden Mittwoch. Die ganze Handlung spielt in Rom, der erste Akt in der Kirche S. Andrea della Valle, der zweite im Palazzo Farnese, der dritte »auf der Plattform der Engelsburg«. (Bei Sardou kommen noch eine Ballszene und eine Kerkerszene dazu.) Die Kirche S. Andrea della Valle, eine der wichtigsten Kapitelkirchen (derzeit die des Kardinals von Genua), wenngleich keine der sieben Hauptkirchen Roms, steht am heutigen Corso Vittorio Emanuele und wurde 1591-1625 erbaut. Drei bedeutende Baumeister des Barock waren am Bau beteiligt: Giovanni Francesco Grimaldi, Giacomo Della Porta und Carlo Maderna, der 1622-1625 die Kuppel errichtete, nach der Kuppel der Peterskirche die zweitgrößte in Rom. 1655-1665 setzte Carlo Rainaldi die großartige Fassade davor. In Sardous Drama weist eine (in der Oper nicht mehr verwendete) Person, der Conte Capreola, auf den seltsamen Umstand hin, dass die sonst strenge Symmetrie der Fassade unterbrochen ist: Der gigantische Engel links neben dem Giebel hat kein rechtes Pendant. Der vorhandene Engel zeigt nach oben. Vielleicht sagt er, dass der andere davongeflogen ist. Eine »Cappella Attavanti«, wie in der Regieanmerkung vorgeschrieben, gibt es in S. Andrea della Valle allerdings nicht. Wenn die Bemerkung »rechts« sich topographisch nicht nur auf die Bühne, sondern auf die Kirche bezieht, so ist damit die Cappella Lancellotti gemeint, in der sich allerdings kein Bild der Maria Magdalena von der Hand eines Maria Cavaradossi befindet, sondern eine »Flucht nach Ägypten« in Form eines Hochreliefs von Antonio Raggi (1675). Angelottis erster Auftritt im Drama Sardous ist fast komisch: Er erscheint in Frauenkleidern, in denen er aus der Engelsburg geflohen ist. Puccini hat auf diesen Effekt verzichtet. Der Palazzo Farnese ist zweihundert Schritte hinter S. Andrea della Valle zum Tiber hin am gleichnamigen Platz. Es ist einer der größten Paläste Roms und wohl auch einer der schönsten. Er gilt als der triumphale Höhepunkt der Renaissance-Architektur in Rom, wurde 1514 für den Kardinal Farnese (daher der Name), dem späteren Papst Paul III., begonnen und erst über 30 Jahre

danach vollendet. Antonio Sangallo der Jüngere, Michelangelo und zum Schluss Giacomo Della Porta waren die Baumeister. Der Palast enthält im ersten Stock die berühmte Galleria mit den mythologischen Fresken Annibale Carraccis, sein Hauptwerk. Aber Scarpias Büro liegt, das steht in der Regieanweisung, im unteren Geschoß, wo von den Fresken nichts zu sehen ist. Nachdem Kardinal Farnese Papst geworden war (1534), ging der halb-fertige Palast ins Eigentum des Papstsohnes über, des Herzogs Pier Ludovico Farnese von Parma. Vom letzten Farnese-Herzog erbte der König von Spanien das Herzogtum in Oberitalien samt dem sozusagen daranhängenden Palast in Rom. Das Herzogtum erbte danach die jüngste Linie der spanischen Bourbonen, den Palast in Rom die mittlere, die neapolitanische Linie. Ende des 18. Jahrhunderts war somit der regierende König von Neapel und Sizilien, Ferdinand IV., der Eigentümer des Palazzo Farnese. Ferdinand war, wie fast alle spanischen und neapolitanischen Bourbonen, eine lächerliche Figur, aber seine Frau, Erzherzogin Maria Carolina von Österreich, eine Tochter Maria Theresias, war ehrgeizig und skrupellos und regierte das Land mit Hilfe ihres Günstlings Lord Acton und des englischen Gesandten Lord Hamilton (dem Mann der berühmten Lady). Vor allem aber war Königin Maria Carolina namentlich nach der Hinrichtung ihrer Schwester Marie Antoinette die schärfste und unversöhnlichste Gegnerin der Französischen Revolution und Bonapartes.

In Rom, und damit führt der Exkurs zu den historischen Hintergründen der *Tosca* zurück, waren am 13. Februar 1798 französische Truppen unter Bonapartes Stellvertreter in Italien, Brigadegeneral Berthier, einmarschiert. Die weltliche Herrschaft des Papstes wurde für beendet erklärt, eine Römische Republik nach dem Muster der französischen errichtet. (Der Cesare Angelotti der Oper war – nicht historisch – einer der Konsuln dieser Republik.) Der greise Papst Pius VI. wurde von den Franzosen gefangengenommen und nach Frankreich verschleppt, wo er 1799 starb. Der Rückschlag für die Franzosen kam bald. Die abenteuerliche und nutzlose ägyptische Expedition Bonapartes, die Erfolge des Erzherzog Karls und des russischen Generals Suworow zwangen die Franzosen, ihre Kräfte in Oberitalien zu konzentrieren und Rom preiszugeben. Sofort begann der neapolitanische General Kardinal Ruffo nachzurücken. Im September 1799 fiel Rom in die Hände der Neapolitaner. Da Papst Pius VI. im August 1799 gestorben und noch kein Nachfolger gewählt war, übernahm (ohne gebeten worden zu sein) die Königin Maria Carolina als Stellvertreterin eines Papstes, den es im Augenblick nicht gab, die Regentschaft in Rom. Sie nahm im Palazzo Farnese, der ja rechtens ihr gehörte, Residenz. Eine brutale Abrechnung begann. Scarpia ist zwar unhistorisch, aber Schergen wie er hat Maria Carolina in Rom tatsächlich eingesetzt, die alle mehr oder minder verdächtigen Republikaner verhafteten, folterten und viele umbrachten.

Am 14. März 1800 wurde in Venedig der bisherige Kardinal Chiaramonti

zum Papst gewählt und nahm den Namen Pius VII. an. (Es war das bisher einzige Mal in der Neuzeit, dass das Konklave außerhalb Roms stattfand.) Der Papst blieb aber vorerst in Venedig. Erst gut zwei Wochen nach dem dritten Akt der *Tosca* zog Pius VII. in Rom ein. Inzwischen aber hatte Bonaparte seine Kräfte wieder gesammelt und konzentriert. Er übernahm selber den Oberbefehl in Italien und holte zum großen Schlag aus. Der letzte Stützpunkt der Franzosen nach den verheerenden Niederlagen des Jahres 1799 war Ligurien gewesen und dessen Hauptstadt Genua. Im Mai 1800 wurde Genua von den Österreichern zu Lande und einer englisch-neapolitanischen Flotte von der See her belagert und am 6. Juni erobert, wobei der französische General Soult in Gefangenschaft geriet. Der Jubel bei den Gegnern der Revolution war groß, aber verfrüht. Schon rückte Bonaparte über den großen Sankt Bernhard heran – ein Marsch, den man für unmöglich gehalten hatte – und schlug am 14. Juni 1800 die Österreicher bei Marengo so vernichtend, dass sie zum Waffenstillstand und Rückzug und endlich (1801) zum Frieden von Lunéville gezwungen wurden.

Die Schlacht von Marengo hatte einen eigenartigen Verlauf. Sie begann um 9 Uhr mit einem Angriff der Österreicher, die der greise General Melas kommandierte, und endete – scheinbar – mit einem nahezu vollständigen Sieg über die Franzosen gegen Mittag, General Melas, der leicht verwundet worden war, zog sich zu früh vom Schlachtfeld zurück, übergab, wie er meinte, die restliche Sache seinem Generalstabschef. In dem Augenblick griff völlig unerwartet der französische Haudegen Kellermann mit seinen Dragonern an, rannte die österreichischen Stellungen über den Haufen, die Österreicher gerieten in Panik, der kommandierende Generalstabschef wurde gefangen, und nach kurzer Zeit war der vermeintliche Sieg Österreichs in eine Niederlage verwandelt, die in Chaos und Flucht endete. Aber General Melas hatte schon die Siegesnachricht expedieren lassen, und die traf zwei Tage später in Rom ein, wo das Tedeum des ersten Aktes *Tosca* auf diesen Sieg gesungen und außerdem der Ball im zweiten Akt im Palazzo Farnese gefeiert wurde. Erst gegen Ende des zweiten Aktes erfährt Rom und damit Scarpia den wahren Ausgang der Schacht von Marengo. Der eben gefolterte Cavaradossi bricht in seinen Jubelruf aus: »Vittoria! Vittoria! Libertà, sorge, crollan tirannidi!« (»Sieg! Sieg! Freiheit steigt auf, Tyrannis zerfällt!«) Das ist verfrüht. Cavaradossi wird es nicht mehr erleben: Bonaparte nutzt seinen Sieg und den folgenden Frieden von Lunéville nicht, um die Freiheit in Italien aufzurichten. Statt die Tyrannen zu stürzen, verbündet er sich mit ihnen und wird selber der schlimmste: der neureiche Kaiser Napoleon.

Der dritte Akt spielt im Morgengrauen auf der Plattform der Engelsburg. Das Castel Sant'Angelo wurde in seiner ursprünglichen, heute nur noch zu vermutenden Gestalt als Grabmal für Kaiser Hadrian begonnen, 139 n. Chr. unter Antoninus Pius vollendet. Es diente als Begräbnisstätte der Kaiser und ihrer Familien, später als Festung, Schatzhaus und Gefängnis. 590 n. Chr.,

erzählt die Legende, habe Papst Gregor der Große während einer feierlichen Bittprozession um Beendigung der Pest die Vision des Erzengels Michael gehabt, der, um das erlebte Ende der Epidemie anzuzeigen, sein Schwert in die Scheide steckte. Der Papst habe daraufhin, heißt es, auf die Spitze des Baues die Statue des Engels setzen lassen, woher der Name Engelsburg stammt. Die Engel haben gewechselt: Ein älterer, der vom 16. Jahrhundert an die Burg bewachte, ein Werk vielleicht Guglielmo Della Portas, vielleicht auch von Raffaello da Montelupo, steht in einem der Höfe der Burg, der heutige Engel steht erst seit 1752 (oder 1753) an seiner Stelle und stammt von dem flämischen Bildhauer Pieter van Verschaffelt. Neben dem Engel ist die Misericordia-Glocke zu sehen, mit der die Hinrichtungen eingeläutet wurden. Benvenuto Cellini, Beatrice Cenci, Giordano Bruno, Cagliostro und viele andere schmachteten in den Kerkern der Engelsburg – und Mario Cavaradossi. In Sardous Drama wird Cavaradossis Hintergrund näher erläutert: er ist ein Schüler Jacques-Louis Davids, des Malers der Französischen Revolution und schon deswegen den Häschern der Reaktion verdächtig.

Ein Problem taucht allerdings im dritten Akt auf, das daher rührt, dass vielleicht weder Sardou noch Giacosa und Illica jemals die schneckengewundenen Gänge des Hadrian-Mausoleums bis ganz hinauf zum Engel gestiegen sind: Es gibt keine Stelle, von der aus man von der obersten Plattform herunterspringen kann, jedenfalls nicht so, wie die Oper es fordert. Man müsste erst Mauern überklettern, und dann, wenn man spränge, landete man allenfalls im nächsttieferen Stockwerk. Tosca kann sich nach dem Sprung höchstens den Knöchel gebrochen haben, was aber auch schmerzhaft genug ist. Aber das ist selbstverständlich nur eine Kleinigkeit. Ganz andere Unstimmigkeiten haben in Opernlibretti einer höheren Authentizität nicht geschadet. *Tosca*, obwohl von einem Komponisten geschrieben, der kein Römer war und der sich nie über längere Zeit hin in Rom aufgehalten hat, ist zur Oper der Ewigen Stadt schlechthin geworden.



# VOM DRAMA ZUM LIBRETTO

Bei Sardou entwickelt sich die Handlung des Dramas in fünf Akten, wobei intime Schauplätze mit geringerer Personenzahl symmetrisch mit Massenszenen abwechseln. William Weaver wies darauf hin, dass Sardous Drama in einer »Eglise Saint-Andréa des Jésuites (Architecture du Bernin)« spielt, die unmöglich mit Sant'Andrea della Valle identifiziert werden kann; es dürfte sich um Sant'Andrea al Quirinale gehandelt haben.

*I. Sant'Andrea*

*II. Palazzo Farnese (Fest der Königin)*

*III. Villa Cavaradossi*

*IV. Palazzo Farnese (Szene Scarpia – Tosca)*

*V. Castel Sant'Angelo.*

Wie üblicherweise im Sprechtheater, operiert Sardous Historiengemälde mit einem wesentlich größeren Personenvorrat als Illicas und Giacosas Libretto; den 23 Rollen des Schauspiels stehen in der Oper nur neun Personen gegenüber und von ihnen besitzen nur Tosca, Scarpia und Cavaradossi die psychologische Kontur einer Hauptrolle.

Der Reduktion der Librettisten fielen vor allem diejenigen historischen Gestalten des Schauspiels zum Opfer, die um einer größeren historischen Präzision willen im – ausgesparten – II. Akt, dem Fest der Königin von Neapel, auftreten: die Königin selbst, Maria Carolina von Neapel, ihr Hofkapellmeister Giovanni Paisiello, der Herzog von Ascoli, Lady Hamilton usw. Durch die Eliminierung des als devoter Diener des neapolitanischen Hofes gezeichneten Komponisten wurde ein wesentlicher Charakterzug Toscas im Schauspiel für die Oper stark abgeschwächt: die Starallüren der gefeierten Sängerin, die vor ihrem Auftritt in der Kantate zur Feier des vermeintlichen Sieges von Marengo den Komponisten des Gelegenheitswerkes nach Gutdünken schi-

kaniert. Der Eliminierung langer diskursiver Partien – Notwendigkeit für ein Opernlibretto, das in erster Linie auf die szenische Vergegenwärtigung psychologisch plausibler Zustände und Verhaltensformen abzielt – mussten auch die Hintergrundinformationen geopfert werden, die bei Sardou den Horizont individueller und sozialer Bildungsgeschichte der Protagonisten umschreiben. Mario Cavaradossi wird von Sardou als aufgeklärter adliger Intellektueller gezeichnet, der vergeblich versucht, seiner Geliebten Floria Tosca (deren Katholizität im Drama weitere Rechtfertigung erfährt) republikanische Ideen einzuimpfen. Der sizilianische Baron Vitellio Scarpia dagegen repräsentiert in den Mitteln seiner Machtausübung denjenigen Teil Italiens, der nicht nur ein vitales Interesse an der Aufrechterhaltung des Feudalsystems besaß, sondern dem das Gedankengut der französischen Aufklärung zutiefst fremd sein musste – zuallererst die Idee menschlicher Grundrechte vor den Polizeibehörden. Cesare Angelotti schließlich, der ehemalige Konsul der Römischen Republik, besitzt bei Sardou eine Vorgeschichte; zuerst aktiver Teilnehmer der Revolution in Neapel, flieht er nach dem Fall der »repubblica partenopea« nach Rom und bekleidet dort das Amt eines Konsuls. Als Vorbild dieser Gestalt dürfte der römische Arzt Liborio Angelucci gedient haben; 1794 und 1797 wegen profranzösischer Haltung von den päpstlichen Behörden verhaftet und verhört, bekleidete er vom 20. März 1798 an das Amt eines Konsuls der Römischen Republik. Seine Verhaftung und sein Tod während der Periode neapolitanischer Besetzung freilich sind dichterische Erfindung Sardous; Angelucci floh zusammen mit den französischen Truppen vor dem Einmarsch der Neapolitaner und kehrte erst 1809 mit den französischen Truppen nach Rom zurück.

Die Konzentration des Librettos auf drei Akte, an der auch Sardou mitwirkte und die seine volle Zustimmung fand, folgte einem geschickten Plan, als dessen Ergebnis sich in der Oper immer wieder Überblendungen von Szenen einstellen, die im Schauspiel nacheinander stattfinden. Die Librettisten knüpften die Fäden der Handlung noch enger, eliminierten die Nebenhandlung des II. Aktes und schufen zugleich Raum für lyrische Szenen, für die Entfaltung der drei Protagonisten als Privatpersonen. Die Einheiten des Ortes und der Zeit sind perfekt: Die Handlung vollzieht sich in weniger als 18 Stunden, und zwischen den Schauplätzen der drei Akte (S. Andrea della Valle / Palazzo Farnese / Castel S. Angelo) liegen jeweils wenige hundert Meter. Allenthalben durchziehen Elemente spezifisch römischer Wirklichkeit die Oper, nicht jedoch – wie Sardous Drama – in Gestalt einer blutrünstigen Geschichtskonstruktion, die ihrem Urheber bei der Premiere den Spitznamen »Caligula des Theaters« eintrug, sondern als erlebte (und »gehörte«) Mosaiksteinchen im Bild eines päpstlichen Rom, dessen Existenz und theatrale Vergegenwärtigung Puccinis Bühnenphantasie zu danken sind.

Bild über-  
nächste Seite:  
Renata Tebal-  
di als Tosca,  
1958 →

Puccini: *Vielleicht wäre es besser, wenn ein Franzose Ihr Schauspiel vertonte.*

Sardou: *Nein, ein Italiener ist besser. Tosca spielt in Rom. Sie braucht Ihren italienischen Gesang.*

→ Gespräch zwischen Puccini und Sardou, überliefert vom italienischen Musikkritiker Lucio d'Ambra





# BRIEFWECHSEL ZU TOSCA

Einen authentischen Einblick in den langwierigen und zähen Entstehungsprozess des *Tosca*-Librettos vermitteln die Briefe, die zwischen den drei unmittelbar Beteiligten auf der einen Seite, also Puccini, Giacosa und Illica, und dem Musikverleger Giulio Ricordi (1840-1912), zu jener Zeit Seniorchef des Mailänder Musikverlags, ausgetauscht wurden. Sie zeigen, dass die Librettisten – vor allem Giacosa – nicht glücklich waren über das Sujet und dass offensichtlich nur Puccini an das Stück glaubte und daran festhielt. Die ästhetische Kompromisslosigkeit, mit der Puccini in seiner fünften Opernarbeit musikdramatisches Neuland betreten wollte und betrat, irritierte auch seine Mitstreiter und engsten Mitarbeiter.

## Puccini an Giulio Ricordi

[MAILAND], DEN 7. MAI 1889

Liebster Signor Giulio,

nach zwei oder drei Mußetagen auf dem Lande – ich wollte mich von all den erlittenen Strapazen erholen –, spüre ich stärker als zuvor die Lust an der Arbeit; ich denke an *Tosca*! Ich bitte Sie dringend, alle notwendigen Verhandlungen zu führen, um von Sardou die Genehmigung zu bekommen, bevor Sie unsere Idee aufgeben. Dies würde ich zutiefst bedauern, denn ich sehe in dieser *Tosca* meine Oper: ausgeglichene Proportionen, kein theatralisch dekoratives Übermaß, nicht das übliche musikalische Übergewicht. In einigen Tagen werde ich in Mailand sein, um sofort die Bearbeitung der *Edgar*-Partitur zu beginnen.

## Giacosa an Giulio Ricordi

COLLERETTO PARELLA (IVREA), DEN 23. AUGUST 1896

Liebster Freund,

seit zwei Monaten widme ich mich ausschließlich der *Tosca*, deshalb bin ich ehrlich erstaunt und traurig über Ihre trockenen Worte. Wie ich Ihnen schon von Tornaghi sagen ließ, bin ich fest davon überzeugt, dass *Tosca* für das Melodrama nicht sehr geeignet ist. Die schnelle und klare dramatische Handlung kann zwar beim ersten Blick täuschen, vor allem dank der vortrefflichen Fassung des Illica. Aber je weiter man in die Handlung eindringt, die einzelnen Szenen miterlebt und lyrische und poetische Emotionen sucht, umso mehr überzeugt man sich, dass dieser Stoff für das Musiktheater absolut unpassend ist. Ich wollte Ihnen heute meine Meinung schriftlich mitteilen, denn ich bin sicher, dass ich demnächst Gründe haben werde, Sie an diesen Brief zu erinnern. Im ersten Akt sind es nur Duette. Und auch im zweiten Akt nur Duette, mit Ausnahme der kurzen Folderszene, in der zeitweise ebenfalls nur zwei Personen vor dem Publikum stehen. Der dritte Akt ist ein einziges unendliches Duett. Sowas findet man im dramatischen Theater nicht. Es ist ein Drama für einen Hauptdarsteller, geschaffen, um zum Beispiel die Bravour einer Sängerin zu zeigen. Und wohlgemerkt, *Tosca* wurde auch als Schauspiel nie ins übliche Repertoire aufgenommen. Dieses Stück ist nur der Virtuosität einer außergewöhnlichen Schauspielerin vorbehalten. Dazu kann für eine Oper die ewige Aufeinanderfolge von Szenen zu zweien nur monoton sein. Und das ist noch nicht der schlimmste Nachteil. Das größte Übel liegt darin, dass der sozusagen mechanische Teil, nämlich die Gliederung der Ereignisse, die die Handlung bilden, ein zu starkes Übergewicht einnimmt, zum Schaden der Poesie. Es ist ein Drama mit viel Emo-

tion und ohne Poesie. Ganz anders die *Bohème*: hier hat die Handlung keine Bedeutung, während das lyrische und poetische Moment überquillt. Bei der *Tosca* muss man dagegen die Verkettung der Ereignisse betonen: das nimmt ungebührlich viel Raum in Anspruch und berücksichtigt die Entfaltung der Gefühle zu wenig. Von diesem Grundfehler bin ich ganz fest überzeugt. Trotzdem habe ich die Arbeit eifrigst begonnen, um Ihnen gefällig zu sein.

## Puccini an Don Pietro Panichelli

AUGUST 1898

Lieber Priester,

ich arbeite an *Tosca* und komme um vor Hitze und all den Schwierigkeiten, denen ich begegne, die aber hoffentlich zu überwinden sein werden. Nun bitte ich Sie um einen Gefallen: es handelt sich darum, dass im ersten Akt (Finale) in der Kirche S. Andrea della Valle ein feierliches Tedeum aus Anlass der Siegesfeier vor sich geht. Hier haben Sie die Szene: Der Sakristei entschreiten der Abt mit der Mitra, das Kollegium der Domherren usw., umgeben von Volk, das zu beiden Seiten den Zug begafft. Vor der Szene steht nun eine Person (der Bariton), der einen Monolog spricht, unabhängig, oder nahezu unabhängig von dem, was im Hintergrund sich abspielt. Nun brauche ich aus Gründen des klanglichen Effektes das Murmeln von Gebeten während des feierlichen Zuges von Abt und Kollegium. Die Zuschauer oder die Domherren sollen mit halber natürlicher Stimme vor sich hinsummen, ohne Tonhöhe, so wie es in Wirklichkeit bei den Gebetsversen geschieht. Das »*Ecce sacerdos*« ist zu machtvoll, um gemurmelt zu werden. Ich weiß schon, dass es nicht üblich ist, irgendetwas zu sprechen oder zu singen vor der Intonation des feierlichen Tedeums, das anhebt, wenn sie eben am Hauptaltar angekommen sind, aber, ich wiederhole (es mag wahrheitsgetreu sein oder nicht), ich möchte etwas finden, das gesummt werden kann, während sie von der Sakristei zum Altar schreiten, entweder von den Domherren oder vom Volk. Besser das letztere, weil das mehr Leute sind, und es somit musikalisch wirkungsvoller ist. Überlegen Sie es sich, suchen Sie etwas Geeignetes und schicken Sie es mir umgehend.

## Giacosa an Giulio Ricordi

COLLERETTO PARELLA, DEN 9. SEPTEMBER 1898

Lieber Sor Giulio,

Sie wollen nicht glauben, dass ich, als ich Ihnen das letzte Mal schrieb, die Arbeit niedergelegt hatte, weil ich nicht in der Lage war, sie zufriedenstellend

durchzuführen. Zweifellos hätte ich, wenn ich es wirklich gewollt hätte, zehn oder zwölf richtige, wohlklingende und grammatikalisch nicht unkorrekte Verse herunterschreiben können. Aber ist es tatsächlich nur das, was man von mir erwartet? Wenn es so ist, dann verstehe ich nicht, warum sowohl Sie als auch Illica und Puccini meine Mitarbeit gesucht haben: solche Verse hätten hundert andere nach Belieben und zu billigerem Preis geliefert. So ist es nämlich: Ich soll mich um das Gerademachen der schiefen Verse kümmern und werde gleichzeitig über die jeweiligen Fortschritte der Oper völlig im Dunkel gelassen. Nach Ihrem Schreiben ist die Musik der *Tosca* Sardou, Carré und Ihnen (das ist verständlich) bekannt; Illica kennt sie auch, aber mir hat keiner die Ehre erwiesen, mich eine einzige Note hören zu lassen. Aber ich sage es noch mal, ich gebe nach und schicke Ihnen die Verse, die ich mit ziemlicher Anstrengung zustande brachte. Ich denke, dass sie Ihrem Wunsch und dem von Puccini entsprechen. Dabei berücksichtigte ich nicht mehr, weder das Dramatische noch den Charakter der Personen, noch die Psychologie des »Herrn Tenors«, wie Sie ihn nennen (denn für Sie und für Puccini scheint Mario Cavaradossi nur der Herr Tenor zu sein); ich berücksichtige nicht einmal mehr den allgemeinen Sinn. Man will ein »lyrisches Stück« haben, und ein »lyrisches Stück« hat selbstverständlich weder mit Psychologie noch mit Dramatik etwas zu tun. Schreiben wir also ein »lyrisches Stück«. Um Ihnen gefällig zu sein, hielt ich mich genau an das Metrum, das Sie mir schickten. Die Prosodie wird darunter leiden, aber das lyrische Stück pfeift auf die Prosodie. Die drei Verse von Tosca, zum Beispiel, die in Ihrem Text lauten:

*Mio tesoro  
Non tradirmi  
Te ne imploro*

*Oh, mein Schatz,  
Sei mir treu,  
Ich flehe dich an*

diese drei Verse bleiben, mit Verlaub, in der Schwebe in Erwartung eines vierten. Dazu macht dieses »non tradirmi«, das sich mit keinem Vers reimt, eine jämmerliche Figur und wird die Dichter eine noch schlechtere Figur machen lassen. Aber es ist ja absurd, sich bei einem Musikstück auch die geringsten Gedanken darüber zu machen. Genauso müsste der zweite Vers des folgenden Vierzeilers mit siebensilbigen Versen, der guten Regel nach, stumpf sein; ist er aber auf der vorletzten Silbe betont, müsste dann noch ein Vierzeiler folgen, in dem der zweite Vers mit dem betonten und der letzte mit dem stumpfen des ersten Vierzeilers sich reimen. So verlangt es nämlich die Prosodie, im Widerspruch zu den Anforderungen des Herrn Tenors, dem ich nachgebe und vor dem ich mich verbeuge und den Hut ziehe. Daraus folgt, dass zwei ungereimte Verse in einem einzigen Vierzeiler mit siebensilbigen Versen auftauchen, und zwar in dem Metrum, das am häufigsten benützt wird und das wenigstens eine korrekte Regelanwendung erfordert. Selbst die

Bild nächste  
Seite: Jonas  
Kaufmann als  
Cavaradossi →





Schüler werden beim Lesen des Librettos lachen, aber deshalb wird die Welt nicht untergehen. Hätte ich nicht erfahren, dass die Musik zu einem Teil schon fertig war, hätte ich den zweiten Vers stumm gemacht und ihn mit dem vierten gereimt. Aber die Musik steht, so bleibe alles beim alten.

Ich wollte die Schwere der Enttäuschung, die mir Ihr Brief bereitet hat, von der Seele schreiben. Jetzt, da ich mich ausgesprochen habe, reiche und drücke ich Ihnen die Hand in unveränderter Freundschaft.

## Puccini an Giulio Ricordi

PARIS, 13. JÄNNER 1899

Lieber und geliebter Don Giulio,

heute morgen war ich auf eine Stunde bei Sardou, und er hat mir wegen des Finales Dinge gesagt, die nicht angehen. Er will diese arme Frau unbedingt sterben lassen, koste es, was es wolle! Jetzt, wo Deibler [Henker von Paris] sich zurückgezogen hat, will der »Zauberer« seine Nachfolge antreten! Aber ich werde mich bestimmt nicht nach ihm richten. Mit dem Wahnsinn ist er einverstanden, aber ich möchte, dass sie ganz verschwindet, dass sie verlöscht wie ein kleiner Vogel. Ferner: Für die Wiederholung, die Sarah am 20. gibt, lässt Sardou auf dem Kastell eine große Fahne aufziehen, die im Winde weht und leuchtet und (so behauptet er) einen riesigen Effekt machen wird: soll er mit der Fahne seinen Willen haben (es liegt ihm augenblicklich mehr an ihr als an seinem Stück).

Aber ich stimme unverändert Titos Einwänden bei, und was den Schluss betrifft – der Schluss ist nicht »eklatant«. Beim Skizzieren des Hintergrundes wollte Sardou, dass man den Tevere zwischen S. Pietro und dem Kastell hindurchfließen sieht!! Ich habe ihn darauf aufmerksam gemacht, dass der Fluss auf der anderen Seite fließt, unterhalb. Und er, ruhig wie ein Fisch, erwiderte: Ach, das macht gar nichts! Eine schöne Type voller Leben und Feuer, voller historisch-topographisch-geographischer Ungenauigkeiten!

## Giulio Ricordi an Puccini

MAILAND, 10. OKTOBER 1899

Die echte und tiefe Zuneigung, die ich Ihnen gegenüber empfinde, und die Sie mir teuer wie einen Sohn macht; die große Wertschätzung und das große Vertrauen, das ich Ihnen als Künstler stets entgegengebracht habe, ermutigen mich, ja überzeugen mich, Ihnen Dinge zu schreiben, die ich keinem anderen außer Puccini geschrieben hätte! Doch gerade weil es sich um Puccini handelt, ließe ich es an der wirklichen Freundschaft fehlen, wenn ich diese Dinge



nicht schreiben würde. Und ich schreibe in der vollen Überzeugung, dass nur Puccini und niemand sonst auf der Welt diesen meinen Brief als ehrlichen Ausdruck eines innigen Gefühls empfangen wird, eines Gefühls, das mir bisher vielleicht niemand hatte einflößen können.

Und ich habe mit klopfendem Herzen, aber mit völliger Offenheit und vollem Bewusstsein, den Mut, Ihnen zu sagen: Der dritte Akt der *Tosca*, so wie er dasteht, scheint mir in Entwurf und Ausführung ein schwerer Fehler! ...ein so schwerer Fehler, meiner Ansicht nach, dass er den guten Eindruck des ersten Aktes auslöschen könnte. Auslöschen auch die sehr starken Empfindungen, die der zweite Akt weckt, ein wahres Meisterwerk an Wirkung und tragischem Ausdruck!

Die Szene mit Cavaradossi, der Auftritt der Tosca sind schön und wirkungsvoll – so wie ganz gewiss die Erschießung am Schluss außerordentlich wirkungsvoll ist und ein großartiger Einfall. Aber gütiger Gott! ... was ist der wirkliche leuchtende Mittelpunkt dieses Akts? ... das Duett Tosca-Cavaradossi. Aber was habe ich gefunden? Ein fragmentarisches Duett, mit unbedeutenden Strichen gezeichnet, welche die Charaktere kleiner machen; ich habe eine der schönsten Stellen lyrischer Poesie gefunden, die der Hände, einfach mit einer Melodie unterlegt, die bruchstückhaft und anspruchslos ist, und, noch schlimmer, direkt aus dem *Edgar* stammt!! ... Wundervoll, wenn sie von einer Tiroler Bäuerin gesungen würde! ... Aber unmöglich im Munde einer Tosca, eines Cavaradossi. Das, was eine Art Hymne sein sollte, lateinisch oder nicht, aber eine Hymne der Liebe, auf ein paar Takte reduziert! Auf diese Weise besteht das Herz des Stücks aus drei Fragmenten, die aufeinanderfolgen, aber unterbrochen sind, und daher ihrer Wirkung beraubt!! Wahrhaftig, wo ist jener Puccini der edlen, warmen, kraftvollen Inspiration? ... Wo ist er? ... Hat seine Phantasie in einem der fürchterlichsten Augenblicke des Dramas auf eine andere Oper zurückgreifen müssen? ... Was wird man zu solch einem Ausweg aus einer schwierigen Lage sagen?

Und wenn unglücklicherweise mein Urteil nicht falsch war, wie wären die Folgen? ... Verheerend für meinen Verlag! ... schlimm für Sie, insoweit es die materielle Seite betrifft: unermesslich, wenn man die künstlerische Seite bedenkt, den guten Namen und den Ruhm des Giacomo Puccini!! ... All das geht mir so zu Herzen, dass ich die ganze Nacht nicht geschlafen und darüber nachgedacht habe, ob ich Ihnen das Innerste meiner Seele öffnen solle oder nicht! Ich habe mich dazu entschlossen, es zu tun, und ich glaube, dass ich das Richtige getan und ehrenhaft gehandelt habe! Wenn Sie nun neuerlich in Ruhe den dritten Akt einer Prüfung unterzogen haben und immer noch derselben künstlerischen Überzeugung sind – und mich dann von meinem Irrtum überzeugen können, so werde ich Ihnen freudig folgen bei diesem großartigen Ereignis, welches Ihren Ruhm für immer bestätigen wird und das Licht Ihres Namens noch heller leuchten lässt – oder die von mir ausgesprochenen Zweifel werden auf irgendeine Weise auch Sie beeinflusst ha-

ben, und noch haben wir Zeit! Keine halben Sachen, kein bloßes Aufpolieren, sondern in der Mitte des Duetts alles herausnehmen, von den Worten: »O dolci mani« bis zu »Gli occhi ti chiuderò« etc.

O mein Gott, ist es denn möglich, dass für diese wundervoll lyrischen Augenblicke Giacomo Puccini nicht eine seiner Eingebungen haben sollte, die zu Herzen gehen, erheben und rühren und Tränen des Mitleids und der Zärtlichkeit hervorquellen lassen?

An den Schöpfer der *Manon Lescaut* und der *Bohème* so viel zu schreiben, erfordert gewiss viel Mut! ... aber den habe ich immer gehabt! ... deshalb habe ich keine Freunde! ... Aber ich habe keine Angst, Ihnen dies alles zu sagen! ... die Freundschaft, die ich für Sie empfinde, ist so groß, dass Sie alles verstehen und anhören müssen. So können wir hier den Vers des großen Dichters zitieren: »Amor, che a nulla Amato amar perdona.«

Wunder bewirken die Heiligen ... und Heilige gibt es nicht mehr!! ... Falsch: Sie gehören zu den Heiligen der Musik, und also werden Sie ein Wunder bewirken!!

» Hier in der *Tosca* gibt es nur eine nackte Handlung und sich überstürzende Ereignisse. In *Tosca* ist alles schwarz, tragisch, entsetzlich. «

→ *Alfredo Colombani, Corriere della Sera, nach der Uraufführung*

Ernst Krause

»EINE UNGEHEURE  
MENSCHENMENGE«

*Die Uraufführung*

Die Uraufführung nimmt sich wie ein vierter Akt *Tosca* aus. Sie erfolgte bereits am 14. Jänner 1900 im Teatro Costanzi in Rom, wo auch Mascagnis *Cavalleria rusticana* zum ersten Mal erklingen war. Ricordi hatte sich früh für Rom, den Ort der Handlung, entschieden. Nervosität, Aufregung, Furcht – nicht anders als bei Sardou und Puccini. Aber die Chronik ist nicht ohne Widersprüche. *La Gazzetta musicale* gab einen Vorbericht von der knisternden Spannung in Erwartung der neuen Puccini-Oper. »Eine ungeheure Menschenmenge drängte sich seit elf Uhr mittags vor den Eingangstüren des Theaters.« Am Abend kam es zum Tumult, als immer wieder Menschen Einlass in das völlig überfüllte Haus erzwingen wollten. Ein Gerücht lief um: Eine Bombe sollte während der Vorstellung geworfen werden. Kein Wunder, wenn der Dirigent Leopoldo Mugnone bei wachsender Unruhe vom Pult flüchtete und die Aufführung erst nach Wiederherstellung der Ruhe fortgesetzt werden konnte.

Wer steckte dahinter? Eine solche Oper zu solchem Zeitpunkt war offenbar ein Wagnis. Die allgemeine politische Lage, der verlorengegangene abessinische Krieg, die verschiedenen Attentatsversuche auf König Umberto I., deren letzter im Juli 1900 dann erfolgreich war, Klassenkämpfe und Unruhen in den oberitalienischen Industriezentren – es gärte. Königin Margherita hatte sich für die Premiere angesagt, was nicht jedem schmeckte. Offensichtlich war auch jene Clique alarmiert, der Puccinis Aufstieg überhaupt ein Dorn im Auge war. An der Aufführung beteiligte Sänger hatten Drohbriefe erhalten, die sie zur Absage zwingen sollten. Nun gut. Das war bestimmt kein ideales Premierenklima. Aber spricht nicht der weitere Verlauf dieser ersten *Tosca* für die »Zündkraft« des Werkes? Eine gerechte und besonnene Beurteilung griff um sich. Ovationen erzwangen Wiederholungen von Caradossis erster Arie und (ein Unikum) des ganzen Tedeums. Auch Toscas Gebet wurde stürmisch noch einmal verlangt, ebenso Marios Todesarie und die Hymne. Zwanzig Hervorrufe am Schluss. Es besteht kein Anlass, von diesem *Tosca*-Debüt zur Unzeit enttäuscht zu sein. Auch so mancher unfreundliche und gar gehässige Kommentar in Presse und Fachwelt änderte nichts an Puccinis beträchtlichem Erfolg. Einundzwanzig Aufführungen hatte die Stagione vorgesehen, eine ansehnliche Zahl.

Der Maestro schien wohl ein noch stärkeres Echo erwartet zu haben. Zweifel an dem Erreichten überkamen ihn, bei ihm nichts Neues. Wer sang? Die rumänische Sopranistin Hariclea Darclée, glänzend als Iris und La Wally in Rom eingeführt, verkörperte die Titelrolle – eine Heroine romantischer Oper, die sich eng ans erklärte Idol Bernhardt hielt. Auch sonst gute Sänger, der Tenor de Marchi, der Bariton Giraltoni. Schon im März folgte Mailands Scala mit zahlreichen Reprisen unter der musikalischen Leitung von Arturo Toscanini, die Bühnen des Landes schlossen sich an, bald das Ausland, Bue-

nos Aires, London, Paris. Hier »kommandierte Sardou für alle; er benahm sich, als ob er die Musik geschrieben hätte«. Gefeiert wurde Puccini. Die erste deutsche Aufführung hatte sich 1902 Ernst von Schuch, der dem Komponisten das wundernde Wort eines »maitre incomparable« abnötigte, für Dresdens Semperoper, und zwar in der wenig glücklichen Kalbeck-Übersetzung gesichert.

» In dieser *Tosca*, in der Puccinis Künstlerseele so klar hervorbricht, gibt es neben der dramatischen Gewalt die sanfte Schmiegsamkeit der Akkorde, die freie Beweglichkeit des Rhythmus, die reiche Harmonie der gegensätzlichen und übergeordneten Schattierungen. «

→ *Aus einer Uraufführungskritik, 1900*

Oswald Panagl

GIACOMO PUCCINIS  
TOSCA

*Die Überwindung der  
Kolportage  
durch die Kunst*



## I. Die Oper *Tosca* als »Kunst-Stück«

Puccinis weltbekannte Oper, deren Rezeptionsschneise vom hochberühmten Staatstheater bis zur bescheidenen Provinzbühne reicht, hatte von Anbeginn in den Fachkreisen der Kritik nicht immer gute Karten, sondern verlockte vielmehr zu kalauernden Wortspielen. Julius Korngolds hybride Wortbildung »Folterkammermusik« und Gustav Mahlers Bonmot vom »Meistermachwerk« markieren im Repertoire der Meinungen den Gipfel von geschmacklicher Schelte und den bemerkenswerten Tiefpunkt verbaler Stichelei, welche die Werkgeschichte über einen längeren Zeitraum begleiteten. Dem linguistischen Röntgenblick offenbaren freilich solche Urteile in ihrer schlagfertigen Verdichtung sogar ein Gran von verstohlener Anerkennung. Die semantisch durchschimmernde »Kammermusik« verheißt auch unwillkürlich Lyrismen, strukturelle Feinheiten, harmonisch-melodische Wesenszüge, welche die Momente der zeitgeschichtlichen Kolportage sowie Merkmale schierer Brutalität überwinden, relativieren und partiell außer Kraft setzen. »Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied!«, ob im kurzschlüssigen Taumel über einen vermeintlichen Triumph oder selbst im spontan wütenden Aufschrei des tenoralen Helden: es wird von dessen emotionalen Bekenntnis zur Kunst sowie vom Ausdruck seiner Liebesbotschaft überholt. Auf den Punkt gebracht, bedeutet es, dass Cavaradossis »Vittoria« von seiner »Sternenarie« übermalt, übertönt und an den Rand gedrängt wird.

Und selbst Gustav Mahlers kritischer Neologismus »Meistermachwerk« lässt sich auch mit einem Funken Anerkennung im Sinne objektiver Beschreibung, nicht bloß als subjektive Wertung verstehen. Das altertümliche Kompositum »Machwerk« bezeichnete ursprünglich nüchtern eine Schöpfung, die nicht fertig vom Himmel fiel, sondern von des Menschen Geist geschaffen und von seinen Händen »ins Werk gesetzt« wurde. Hochnäsige Verachtung des Erarbeiteten im Verbund mit übertriebener Originalitätssucht haben dem Profil dieser Wortform im Laufe der Sprachgeschichte zugesetzt und einen negativen Bedeutungswandel angebahnt. Der Titel einer vor Jahr und Tag geführten musikästhetischen Diskussion in Buchform (*Mozart: Ist die Zauberflöte ein Machwerk? Musik-Konzepte 3, 1985*) reflektiert noch die Ambivalenz und den schillernden Gebrauch des Begriffs.

Die »Machart« von *Tosca* ist in der Tat meisterlich: im musikdramatischen Zugriff, in der Kontrastierung, Verzahnung und im Konflikt der Leitthemen, in der Fragmentierung des klanglichen Vorrats und den daraus erwachsenen unverhofften Konstellationen; aber nicht zuletzt auch im souveränen Zugriff auf instrumentale Farben und ihre Mischung, dazu noch in der Bedienung von szenischen Mustern und in der Verschränkung von Text und Kontext.

Der untrügliche Sinn, ja Instinkt für das Machbare, Wirkungsstarke und Bühnentaugliche hatte schon 1889 den jungen Komponisten bei einer Mailänder Vorstellung von Victorien Sardous Drama *La Tosca* mit Sarah Bern-

hardt trotz aller Sprachbarrieren gegenüber dem französischen Text spontan in den Bann geschlagen und seinen ästhetischen Ehrgeiz geweckt. Lange vor der Vollendung von *Manon Lescaut* und *La Bohème* setzte Puccini gleichsam seinen Fuß zwischen die Tür und ließ sich in zähen Verhandlungen das Verτονungsrecht vertraglich zusichern. Dabei war er im Grunde noch völlig im Unklaren darüber, was aus dieser empfundenen Nähe zum Plot, zu seinen Figuren und ihren affektiven Verstrickungen werden sollte. Des Musikers Korrespondenz während der 90er-Jahre legte von Ideen und deren Verwerfung, Impulsen und Stockungen, kreativen Aufschwüngen und (er)schöpferischen Pausen beredtes Zeugnis ab. Vom üppigen Arsenal an Personen im Schauspiel sind gerade einmal acht Gestalten übriggeblieben, und ist noch ein episodenhafter Hirtenjunge dazugekommen. Die szenischen Verknäpungen, Stauchungen, Verknötungen und Mutationen hatten zeitlich, nervlich und sozial ihren Preis. Puccini war ein schwieriger künstlerischer Partner – launisch und doch konsequent, sprunghaft, aber auch zielsicher. Der Verleger Giulio Ricordi und die beiden Librettisten Luigi Illica und Giuseppe Giacosa hatten unter diesem Oktroi zu leiden, ohne aber ihr Joch leichtfertig abzuschütteln.

Der Reduktion auf eine musikdramatische Passform sind zwei komplette Akte und etliche Szenen zum Opfer gefallen – und das aus gutem Grund. Die Oper als Kunstform bedarf nämlich nicht (nur) der Verdopplung und klanglichen Umsetzung, allenfalls auch Konterkarierung des gesprochenen Wortes; sie braucht auch Leerstellen, die emotionalen Entwicklungen dienen und dem Beziehungsgeflecht zwischen den handelnden Figuren Raum geben und Zeit lassen. Was im Inventar der Bezüge und Motive vor allem zurücktreten musste, war die politische Kolportage. Gewiss, was in Baron Scarpias Polizeimethoden, Verfahrensschritten und Verhaltensmustern hervortritt, mutet in der hybriden Verknäpfung von »Sex and Crime« plakativ und abschreckend genug an. Aber im sonstigen Ablauf sieht es freilich anders aus: Das Geschehen rund um die Schlacht von Marengo (17. Juni 1800) wird quasi in die Kulisse abgedrängt. Das Datum dient nur noch als Ambiente für voreilige Siegesfeiern, als Auslöser von klerikalen Ereignissen und bevorzugtes Milieu des hektischen Überwachungswesens. So bleibt letztlich Cesare Angelotti nur eine dramaturgisch brauchbare Randfigur, die nebenbei auch als Scharniere zur Liebesbeziehung der beiden Protagonisten dient. Er versteckt sich zuerst in der Kapelle seiner Schwester und dann in Cavaradossis Villa, was Tosca in ihrer Verzweiflung über die Folterung des Geliebten verrät, und gerät selbst nach seinem Suizid als »gehenkter Leichnam« noch zum Schauobjekt von Scarpias Willkür.

Bleiben wir kurz bei Cavaradossi: der Maler hat auch im Libretto noch Züge eines Freigeistes bewahrt, wie sein Einsatz für Angelotti und sein Widerstand gegen Scarpia belegen. Aber der Künstler und Liebende übertönt und überflügelt den (potentiellen) Revolutionär. In seinem Arioso aus dem

Piotr Beczala als  
Cavaradossi →



ersten Akt räsoniert er über die verborgene Harmonie zwischen verschiedenen Idealtypen von weiblicher Schönheit: dort das unbekannte »Modell« mit den blauen Augen und blonden Haaren, hier »die braune Floria« mit ihren – eifersüchtig wachenden – »occhi neri.« Und im Resümee über jenes Gewebe an künstlerischen Bezügen weiß der Liebhaber doch: »Il mio sol pensier sei tu, Tosca, sei tu!«- Wer außer dem geschwätzigen Sagrestano munkelt und lästert da noch über den »Voltairianer«? Der künstlerische und affektive Anspruch marginalisiert das politische Bekenntnis.

## II. »Vissi d'arte, vissi d'amore« – Glaube, Hoffnung, Liebe

Text und Melos von Toscas sogenanntem Gebet sind das seltene Beispiel der zweifelnden Abrechnung eines naiv gläubigen Menschen mit dem Schöpfer von Himmel und Erde. Floria Tosca, ihrer Herkunft nach ein Hirtenmädchen, später im Kloster erzogen und dank ihrer stimmlichen Begabung und Schönheit zur begehrten Diva aufgestiegen, kennt als große Liebende zwar ihren Hang zur ausgeprägten Eifersucht, lebt aber – und das Geschehen rundum beweist es – gottesfürchtig, mitleidvoll und der Kirche hingegeben. Sie hat ein großes Herz, für alle Bedürftigen ein geneigtes Ohr und für alle Armen eine offene Hand. Die Künstlerin schmückt die Altäre mit Blumen, erhebt ihre Stimme zur höheren Ehre Gottes und stiftet Juwelen für den Mantel der Madonna, in deren sakraler Gegenwart sie selbst die Liebkosungen Cavara-dossis scheut. Toscas Befund am Ende des Gebets, auf dem Höhepunkt der Verzweiflung und dem Tiefpunkt ihrer Gemütslage, klingt bestürzend und vorwurfsvoll: »Nell'ora del dolor perchè, perchè Signor, ah perchè me ne rimuneri così?«

Als Mörderin Scarpias kehrt sie gleichsam in den Schoß von Glauben und Verzeihung zurück (»Or gli perdono«) und verrichtet fromm ein religiöses Amt, indem sie zwei Kerzen anzündet und dem Leichnam ein Kreuz auf die Brust legt. In Toscas Wortschatz des dritten Aktes sind Gott und Glaube ausgespart: allzu aufgereggt vermittelt sie dem Geliebten die vermeintliche Rettung, allzu leichtgläubig vertraut sie offenbar auf ein glückliches Ende aus eigener Kraft, zumal der Himmel ihr die Tötung Scarpias als Notwehr zu lauterem Zweck verzeihen wird. Nur ihr letzter Satz (»O Scarpia, avanti a Dio!«) greift den Gottesnamen wieder auf: als letzte Instanz vor dem jüngsten Gericht!

Ist »Liebe« für Scarpia ein Fremdwort? Nach seinen eigenen Worten spielt er nicht die Laute, befragt kein Blumenorakel und macht keine verliebten »Fischaugen«! Was bleibt, ist sexuelle Gier, die Faszination durch weibliche Schönheit, welche – wie er selber bekennt – erheblicher Widerstand sogar noch aufgeilt. Seine erotischen Leitwörter lauten »avrò« und »mia«! Eros ist in seinem Gefühlshaushalt demnach Besitz, deklariertes Eigentum nach dem subjektiven Maß des Begehrens. Ist der Baron ein letztlich frust-

rierter Mann wie Jago bei Shakespeare und Verdi? Verkörpert er also jenes Böse, das zwangsläufig in der Welt bleibt und immer und überall lauert? Übrigens ist Scarpia auch ein gelehriger Schüler Jagos, indem er als motivisches Zitat Desdemonas Taschentuch in den Fächer der Attavanti verwandelt, mit dem er Toscas Eifersucht aufstachelt.

### III. Und das Ende?

Zweimal hören wir im Handlungsverlauf an exponierter Stelle den Ausruf: »Finalmente!« Gleich zu Beginn der Oper, als der flüchtige Angelotti endlich in der Kirche Sant'Andrea della Valle den rettenden Schlüssel zur Kapelle entdeckt und sich vorerst in Sicherheit wiegt. »Tosca, finalmente mia!« jubelt Scarpia voreilig, als er sich zu Ende des zweiten Aktes am Ziel seiner sexuellen Wünsche wähnt, ehe er den tödlichen »bacio di Tosca« empfängt. Das reale Ende der Oper übertrifft Puccinis sonstiges Œuvre an manifester Tragik und durchgängiger Drangsal. Die vier Bohemiens und Musetta kehren wohl wieder ins Leben zurück, und selbst Madame Butterflys kleiner Sohn mag später bei einer freundlichen Ziehmutter aufwachsen. Dick Johnson alias Ramerrez geht an Minnies Hand einer hoffnungsvollen Bewährung und Bekehrung entgegen. Und in *Turandot* entfaltet sich – traumatisch genug – nach dem Selbstopfer einer femme fragile unerwartetes Liebesglück.

In *Tosca* heißt es hingegen mit König Markes Worten: »Tot denn alles! Alles tot!« Sämtliche Protagonisten haben die Bühne des Lebens und des Kunstwerks verlassen. Wer bleibt, sind die Comprimari – der Polizeispitzel Spoletta, der Gendarm Sciarrone, der dienstfeilige Schließer und wohl auch, als treuer Diener eines neuen Herrn, der Büttel und Folterknecht Roberti.

Und der Mesner wird weiterhin darauf achten, ob für ihn aus dem Proviantkorb der Künstler etwas abfällt, und aus der Froschperspektive unverdrossen die Kunst des Malers an der Beschmutzung der Pinsel bemessen.

Andere politische Gestalten kennen wir nur vom Hörensagen: So den schattenhaften Grafen Palmieri, der als Chiffre für eine (bloß vermeintliche) Erschießung zum Schein seinen Namen hergibt. Und von »la Regina« ist zwar mehrfach die Rede: aber Maria Carolina, die Regentin von Neapel und Tochter Maria Theresias, erhält nicht einmal einen Namen und bleibt damit als bloß zitierter Popanz der Macht im Hintergrund.

Wer freilich mein persönliches Interesse erweckt, ist der Hirtenknabe zu Beginn des dritten Aktes, der in der Morgendämmerung seine Herde hütet und dabei ein gar traurig Lied singt, dessen Verse der römische Dichter Luigi Zanazzo auf Puccinis Wunsch in römischer Mundart verfasst hat:

*Io de' sospiri  
te ne rimanno tanti  
pe' quante foje  
ne smoveno li venti.  
Tu mme disprezzi,  
io me ciaccoro;  
lampena d'oro,  
me fai morir!*

*Seufzer send ich  
dir so viele,  
wie Blätter  
im Winde wehen!  
Du verschmähst mich,  
und ich muss leiden;  
du goldenes Licht,  
du bringst mir den Tod!*

*(Übersetzung Gerd Uekermann)*

Von zahllosen Seufzern, die der Wind (ver)weht, ist da die Rede; von Liebesehnen und Liebesschmerz vernehmen wir; und die Elegie endet im Ausruf: »du goldenes Licht, du bringst mir den Tod!« Ist dieser Gesang wirklich nur ein idyllisches Versatzstück aus der pastoralen Tradition, vergleichbar den beliebten Einsprengeln der Lieder von Savoyarden-Knaben? Ich sehe darin vielmehr eine Art von Spiegelung und Projektion, ein Stück anonymer Sehnsucht und Trauer, die sich nur wenig später in der Klage, Erinnerung und Todesnähe von Cavaradossis »E lucevan le stelle« fortsetzt und erfüllt. Vergessen wir nicht, mit welchem letzten Wort Puccini im vollendeten Teil des dritten Akts der *Turandot* den Chor von Liù Abschied nehmen lässt: »Poesia!«

» Die grenzenlos schmerzliche, leise Streichermelodie, während Scarpia den Geleitbrief schreibt, trägt schon das Wissen um den Tod des vermeintlich geretteten Mario in sich, und wenn es nach Scarpias Ermordung wiederkehrt, klingt es nicht nur wie eine atemerstickende Totenklage um den Getöteten: Tosca und Cavaradossi sterben in ihr mit. «

# MUSIKALISCHER REALISMUS IN TOSCA

Die außergewöhnliche Theaterwirkung des III. *Tosca*-Finales, deren geradezu physische Direktheit in der Operngeschichte kaum eine Parallele hat, ist oft konstatiert, aber nie schlüssig erklärt worden. Mit einer musikalischen Analyse allein lässt sich das Phänomen nicht erfassen. Der Effekt entsteht aus dem spezifischen Zusammenspiel musikalischer und szenischer Mittel, und zwar nicht nur im Finale selbst, sondern schon in dessen Vorbereitung, insofern als die Handlung seit dem Ende des II. Aktes mit großer Stringenz auf dieses Ziel hin angelegt ist. Der Effekt ist also ein solcher der Dramaturgie – sowohl dieser Szene als auch der Oper insgesamt. Zu einem nicht geringen Teil ist er bereits durch Sardous dem Regelkanon der »pièce bien faite« verpflichtetes Schauspiel vorgegeben, dessen Handlungsstruktur gerade in den Schlusspartien im Libretto kaum Änderungen erfuhr. Gleichwohl tritt die dramaturgische Konzeption des Finales in der Oper wesentlich schärfer und theatralisch eindrücklicher hervor als im Schauspiel.

Eine Beschreibung des besonderen Wirkungsmechanismus dieser Szene soll im Folgenden mit Hilfe eines Begriffs aus der filmischen Dramaturgie versucht werden, der vor allem von Hitchcock zur Bezeichnung einer besonderen Technik der Spannungserzeugung gebraucht und theoretisch begründet wurde: »Suspense«.

Die Sache selbst ist nicht genuin filmischer Natur, sondern hat, wie auch *Tosca* zeigt, eine Vorgeschichte im Theater (vor allem dem französischen). Jedoch geht es dabei um die Herausbildung einer veränderten Sehweise für dramatische Vorgänge, deren konsequente ästhetische Realisierung erst im Medium des Films möglich wurde. Danach beruht der »Suspense«-Effekt auf zwei gleich wichtigen Voraussetzungen: Erstens auf der Tatsache, dass



der Zuschauer in einer bestimmten, für die Handlung wesentlichen Situation mehr weiß als die Personen des Stücks, und zweitens darauf, dass die Auflösung dieser Differenz über einen längeren Zeitraum hinausgezögert wird. »Suspense« entsteht also keineswegs durch einen »colpo di scena«, sondern durch die sich steigernde Erwartung eines solchen. Der Wissensvorsprung des Zuschauers löst in Verbindung mit der retardierenden Darstellung einen psychischen Zwang zur Projektion des eigenen Wissens auf die Situation aus und erhöht damit die Bereitschaft zur Identifikation mit den handelnden Personen.

Was folgt daraus für eine dramaturgische Analyse des III. Finales? Für die Zuschauerin und den Zuhörer kann bei dessen Beginn kein Zweifel mehr bestehen, dass Toscas und Cavaradossis Hoffnung auf Rettung trügerisch ist. Seit Scarpias bedeutungsvoll wiederholtem Erschießungsbefehl an Spoletta im II. Akt (»come facemmo del conte Palmieri«) ist evident, dass die »scheinbare« Erschießung doch »real« stattfinden soll. An dieser Tatsache ändert auch der Tod Scarpias durch die Hand Toscas nichts, im Gegenteil: Nicht nur ist damit die – ohnehin theoretische – Möglichkeit einer Aufhebung des Erschießungsbefehls, die nur durch Scarpia selbst erfolgen könnte, zunichte gemacht, sondern darüber hinaus eine zusätzliche Gefahr für Tosca im Falle der Entdeckung ihrer Tat entstanden. Die Introduction zum III. Akt macht dann durch vorausdeutende musikalisch-dramatische »Zeichen« einen tragischen Ausgang nahezu zur Gewissheit. Vor ihrem Hintergrund bewirken die folgenden Ereignisse eine Intensivierung des Spannungspotenzials nach innen als emotionale Schärfung (Arie), nach außen als retardierendes Moment (Duett). Durch Toscas Bericht von Scarpias Ermordung und dessen Befehl einer angeblich nur »scheinbaren« Erschießung wird Cavaradossi in ihre Illusion miteinbezogen. Dass es sich um eine solche handelt, zeigt das Duett auf vielfältige, wenn auch auf indirekte und verdeckte Weise: durch wiederholtes Zitieren jener musikalischen Wendung, die Scarpias zweideutigen Befehl begleitete (Kleinterzsprung aufwärts: sog. »Betrugsmotiv«); durch den speziellen Ausdruck der »Trionfal di nova speme«-Stelle, deren Vorzitat bei Aktbeginn nun erst als solches erkennbar und bedeutungsmäßig entschlüsselbar wird; schließlich auch durch die fragmentarische, »deformierte« Gesamtstruktur. Die Diskrepanz zwischen der Artikulation von Hoffnung durch die Akteure und einer musikalischen Dramaturgie, die diese Hoffnung im gleichen Augenblick dem Hörer als eine trügerische signalisiert, lässt jenen Spannungssog entstehen, der nach der »Suspense«-Definition die Voraussetzung für ein gesteigertes Identifikationsbedürfnis bildet.

Es stellt sich nunmehr die Frage, mit welchen Mitteln dieser Prozess im Finale fortgesetzt und womöglich auf den Höhepunkt geführt wird. Der entscheidende dramaturgische Kunstgriff besteht darin, die beiden zentralen Ereignisse (Cavaradossis Erschießung und Toscas Reaktion darauf), die in Sardous Schauspiel auf zwei verschiedene Bilder verteilt sind, in einem Bild

» Sardous Handlung entwickelt sich wie ein Thriller; Folterszene, Hinrichtung, versuchte Vergewaltigung, Mord und zwei Selbstmorde sind wie ein besessener ›Grand Guignok. Wenn der Schlussvorhang fällt,

kann man vier Tote  
zählen – Angelotti,  
Scarpia, Cavaradossi  
und Tosca; nach einer  
Unterredung mit dem  
Librettisten bemerkte  
Puccini scherzhaft:  
›Vielleicht wird Sardou  
darauf bestehen, auch  
Spoletta zu töten.« «

Mosco Carner

zusammenzuziehen. Das hat ganz allgemein eine bedeutende Beschleunigung der Handlung zur Folge. Zudem spielen sich jetzt, anders als im Schauspiel, sämtliche Vorgänge auf der Bühne und vor den Augen des Zuschauers ab. Bei Sardou wird Cavaradossi nach dem Abschied von seiner Geliebten zur Hinrichtung auf die Plattform hinausgeführt; Tosca bleibt allein in der Kapelle zurück, von wo aus sie den Fortgang der Ereignisse nur akustisch verfolgen kann. Als sie nach Ertönen des Schusses zu Cavaradossi eilt, fällt der Vorhang. Die Entdeckung, dass sie getäuscht wurde, und ihr Selbstmord folgen erst im nächsten und letzten Bild, das dann auf der Plattform selbst spielt. Zweifellos hat diese Version große theatralische Qualitäten. Indem ganz nach den Regeln der klassischen Dramaturgie das schreckliche Geschehen den Blicken des Zuschauers entzogen wird, kann sich dessen ungeteilte Aufmerksamkeit auf die Hauptperson richten, deren tatsächliche Isolation und Hilflosigkeit optisch eindringlich hervortritt. Zugleich liegt darin aber auch ein eher konventionelles Moment: Cavaradossis Tod wird zur Folie eines effektvollen »Monologs« für die Star-Tragödin Sarah Bernhardt, der diese Szene erkennbar »auf den Leib geschrieben« ist.

Gerade für einen Opernkomponisten böten sich hier verlockende Möglichkeiten, die Spannung der Situation und Ambivalenz des Empfindens mit musikalischen Mitteln noch schärfer zu akzentuieren. Puccini verzichtet aber auf diese Chance zugunsten einer dramaturgisch kühneren Lösung: Er schildert die Totalität und Komplexität der Situation direkt, nicht durch das Medium von Toscas Gefühl. Die »Szene« erscheint nicht in Toscas »Monolog«, sondern dieser selbst wird zum Bestandteil der »Szene«. Indem die Hinrichtungszeremonie und Toscas Reaktionen darauf sichtbar simultan ablaufen, wird die Situation insgesamt stärker vergegenwärtigt – nicht durch Visualisierung als solche, sondern durch die Verdichtung der dramatischen Aktion als Folge der Visualisierung. Toscas Kommentare – sie sind fast wörtlich Sardous Monolog entlehnt – werden durch die optische Beziehung auf das Geschehen zu einem Teil der Handlung. Da aber allein Tosca ihre Gefühle artikuliert (Cavaradossi ist wie alle übrigen stumm), bleibt sie trotzdem das emotionale Zentrum der Szene, sogar in weit stärkerem Maße als bei Sardou, da das Affektpotenzial ihres Spiels und ihrer Worte jetzt direkt auf die Situation projiziert erscheint und so vom Zuschauer rezipiert werden kann. Dieser wird – als Beobachter gegenüber dem Geschehen in einer virtuell gleichen Rolle wie Tosca, nur eben »wissend« – zur Identifikation mit ihr geradezu genötigt. Ihr atemlos hervorgestoßenes »Come è lunga l'attesa« ist mittelbar, nämlich als Ausdruck teilnehmender Spannung, auch die Reaktion des von den Vorgängen buchstäblich »gefesselten« Zuschauers.

Erst an dieser Stelle lässt sich sinnvoll die Frage stellen und beantworten, welche Aufgabe die Musik im Finale erfüllt. Selbstverständlich ist ihre Rolle nicht autonom, doch deshalb keineswegs nebensächlich. Vielmehr kommt ihr innerhalb des dramaturgischen Konzepts eine bedeutende, nicht nur ver-

stärkende, sondern auch ergänzende Funktion zu. Bezeichnenderweise greift Puccini nicht zu dem Mittel einer »freien« Durchkomposition der ganzen Szene, das unter einem oberflächlich »veristischen« Aspekt hier besonders geeignet erscheinen könnte, sondern gestaltet eine zwar individuell aus der dramatischen Situation entwickelte, jedoch in sich klar strukturierte »Form«. Da Spannung eine qualifizierte Weise der Zeitempfindung ist, kann musikalisch gestaltete Zeit dem dargestellten Vorgang erhöhte Stringenz und damit Intensität verleihen. Genau darauf beruht die Wirkung von Puccinis Vertonung. Das Thema setzt sich aus zwei kontrastierenden Motivgliedern zusammen: das erste melodisch-homophon (Sext-, bzw. in der Wiederholung: Septsprung mit anschließender engstufiger Figuration), das zweite – als Variante des ersten – harmonisch-polyphon (chromatisch geschärfte Stimmüberlappungen) strukturiert. Von der unterschiedlichen Ausdrucksqualität her könnte man das erste dem »objektiven« (=zeremoniellen), das zweite dem »subjektiven« (=affektiven) Aspekt der Situation zuordnen. Der ambivalent-sinistre Charakter eines »inexorable tread of doom« wird hervorgehoben durch die Instrumentation, die auf einen fahl-»gedeckten« Klang (zunächst ohne Violinen) abgestellt ist, durch die Struktur des Satzes, der sich über einem freien Ostinato der tiefen Streicher aufbaut, vor allem aber durch die Art und Weise, wie der musikalische Ablauf mit den szenischen Vorgängen koordiniert ist. Diese sind einer sowohl motivisch als auch dynamisch konstituierten Bogenform zugeordnet – Teil a (pp → f): Aufmarsch des Kommandos und Exekutionsvorbereitungen – Teil b (f → ff): Exekution – Teil a' (ff → pp): Abmarsch. Der Mittelteil wird von dem »Betrugsmotiv« beherrscht, das hier aus der punktierten chromatischen Figur des Themas durch Intervallvergrößerung (kleine Sekunde – kleine Terz) abgeleitet ist. Im Moment der Exekution ist die musikalische Bewegung für einen Augenblick unterbrochen, quasi »erstarrt« (Pauken und Trommelwirbel, Tremolo der tiefen Streicher). Danach setzt mit vollem Orchester (jetzt auch Violinen) die Reprise des Themas ein, dessen chromatische Figur nun in Triolen verbreitert und durch eine hart hineingeschnittene Gegenstimme der Trompeten klanglich geschärft ist. Das – leicht verkürzte – Decrescendo läuft aus in einer mehrfachen Wiederholung der Themeninitiale, endend auf dem C von Flöte und Klarinette.

Die musikalische Gesamtphysiognomie der Nummer ist die eines grotesk-verzerrten »Marsches«. Die nur leise angestoßenen, durch Pausen gleichmäßig voneinander abgesetzten Achtel des Ostinatos suggerieren quasi ein Schreiten »auf Zehenspitzen«. In Verbindung mit den gespreizten Sextolen und dem durchgehend punktierten Melodieduktus entsteht so der Eindruck eines zeremoniellen Tanzes, der den schauerlichen Vorgang als eine Art »magisches Ritual« beschwört. Die stilisierende Darstellung überhöht das Geschehen ins »Surreale«, gerade dadurch aber erhält es »reale« Gewalt über die Emotionen als Ausdruck des Unheimlichen, Bedrohlichen, Verhängnis-

vollen. Dieser Effekt wird aufs äußerste verstärkt durch die direkte Konfrontation Toscas mit den Vorgängen, insofern als in ihren Reaktionen das grenzüberschreitende Moment selbst zum Gegenstand der Darstellung wird. In ihrer eskapistischen Illusion befangen, nimmt sie; die Schauspielerin, die Situation nurmehr als eine große Theaterszene wahr, mit ihrem Geliebten als strahlendem Helden: »Com'è bello il mio Mario!«, ruft sie beim Ertönen des Trommelwirbels und »Ecco un'artista«, als Cavaradossi niedergestürzt ist. Dazwischen aber, als der Schuss fällt, ergreift die Realität von ihr Besitz, ohne dass es ihr schon bewusst wird: »Muori!« bricht es aus ihr heraus... Der Kulminationspunkt des Dramas erweist sich so als kürzeste und prägnanteste Chiffre tragischer Ironie in der Dialektik von Schein und Wirklichkeit.

Mit dem »colpo di scena« der Hinrichtung ist das »Suspense«-Potenzial noch nicht verbraucht, da Toscas Reaktion auf das Geschehen nun erst bevorsteht. Insofern baut das Decrescendo der abziehenden Soldaten, obwohl im Hinblick auf das vorangegangene Ereignis spannungslösend, doch wieder eine neue Spannung auf. Der Augenblick der Wahrheit als Zusammenbruch aller Illusion ist auch musikalisch als totale Auflösung formaler Immanenz gestaltet, d.h. in »freier« Deklamation, zunächst völlig unbegleitet, dann von wenigen grellen Akkorden (es-, fis-, a-Moll) und einer zuckenden Trompetenfigur untermalt. Die Gesangsstimme ist, bis auf einen realen »Schrei« im Moment der Entdeckung des Todes, in fixierten Tonhöhen notiert, die freilich nur als Näherungswerte für eine vokale Darstellung »ad libitum« aufzufassen sind. Von nun an ist es im Sinne des zugrunde liegenden dramaturgischen Konzepts entscheidend, dass die restlichen Ereignisse mit äußerster Schnelligkeit ablaufen, um die Wirkung des Schocks möglichst bis zum Aktschluss anhalten zu lassen. Jetzt bewährt sich ein weiteres Mal die Zusammenlegung der beiden Bilder bei Sardou zu einem einzigen: Tosca braucht sich nicht erst zum Ort des Geschehens zu begeben, wo ihr im Gespräch mit Spoletta die Wahrheit aufgeht, sondern ist sogleich präsent und ohne alles Handlungsbeiwerk mit dem Faktum von Cavaradossis Tod konfrontiert. Freilich gibt es Hinweise, dass die bündige Kürze des jetzigen Schlusses nicht von Anfang an vorgesehen war. Zeitweilig scheint Puccini, vielleicht auf Anregung Tito Ricordis, mit dem Gedanken an ein »Lamento« Toscas vor der Leiche Cavaradossis gespielt zu haben. Auch wurde vorübergehend erwogen, Tosca »wahnsinnig« werden zu lassen. Das Herannahen der Menge, die Scarpias Tod meldet, ist als eine einzige große Crescendo-Woge (pp → ff) des Orchesters von ca. 20–25 Sekunden Dauer dargestellt, der die Ausrufe Spolettas, Sciarrones und der Soldaten als rein lautliches Element (lediglich rhythmisch notiert) beigemischt sind. Erst die Worte, mit denen Sciarrone und Spoletta Tosca stellen (»È lei! Ah! Tosca, pagherai ben cara la sua vita!«), und Toscas Antwort, bevor sie sich in die Tiefe stürzt (»Colla mia! O Scarpia, avanti a Dio!«), sind wieder tonlich klar artikuliert. Da die Musik hier die szenischen Vorgänge nur begleitet, kommt diesen im Kontext der Wirkungsmittel eine

alles entscheidende Bedeutung zu, d.h. sie müssen in genauer Bewegungs- »Choreographie« mit äußerster Präzision und Geschwindigkeit ablaufen, wenn die theatralische »Logik« nicht beeinträchtigt werden soll. Die detaillierten Szenenanweisungen machen deutlich, dass Tosca ihren Häschern nur um ein Haar entkommen darf, der Sprung von der Plattform als buchstäblich letzter Ausweg wirken muss.

Toscas Schlussphrase, mit der sie Scarpia vor den himmlischen Richter zitiert (»O Scarpia, avanti a Dio!«), mag auf den ersten Blick als ein Rückfall in herkömmliches Opernpathos erscheinen, zumal im Vergleich mit den viel »realistischeren« Schlussworten bei Sardou. Dort antwortet Tosca auf die Drohung des ihr nachsetzenden Spoletta mit einem lapidaren: »J'y vais, canailles!«. Die Änderung entspringt indes keineswegs oberflächlichem Effektstreben, sondern fügt sich durchaus in Puccinis Final-Konzept. Zum einen ist es psychologisch unerlässlich, dass Tosca wenigstens einmal vor ihrem Selbstmord Scarpia als den Verursacher ihres Unglücks anspricht, was im Schauspiel in relativer Breite im Dialog mit Spoletta geschieht. In der Oper bleibt wegen der Raffung der Ereignisse dazu nur noch dieser allerletzte Augenblick.

» Jede Kunst steht  
eigenmächtig da, den Tod  
zu verdrängen, den  
Menschen in den Himmel  
zu führen. «

Bettina von Arnim





Christian Heindl

ES GEHT DOCH  
NICHTS ÜBER DEN  
SCARPIA!

*Wenn Wollust Musik  
(er)leben lässt*

*Gewiss, man kennt sie, auch wenn sie jeder ein bisschen anders kennen mag; und keiner so recht darüber sprechen wird, wie er sie denn so kennt und empfindet und wahrnimmt, würde das doch zu viel über das eigene Intimleben preisgeben; und das Ganze dann überhaupt noch im seriösen und ganz und gar keuschen Rahmen der Musik! – Doch lassen wir die Hüllen fallen, ausnahmsweise und nur hier, weil es das Thema so gebietet: Was wäre die Musik denn ohne sie, ohne die sexuell-sinnlichen Begierden der Menschenwesen. Gerade weil der Musik so gerne alle Heiligkeit dieser irdischen Welt zugesprochen wird, scheint es sich um einen ihr immanenten Gegenpol zu handeln, dass das Verdorbene, Obszöne sie so konsequent durchzieht, wie wohl keine andere aller Todsünden. Wie sehr kann man da aus dem Vollen schöpfen und wie leicht läuft man Gefahr, der Versuchung zu erliegen, das eigene Wollustfördernde des Autors offenzulegen.*

Um es gleich zu tun: Es ist der Scarpia, der mir zuallererst das Synonym der musikalischen Wollust zu beschreiben scheint. Und um mich gleich zu hinterfragen: Ist die Musik, die Puccini in seiner *Tosca* der Figur des machtmisbrauchenden Polizeichefs Baron Scarpia unterlegt, wirklich wollüstig, ist es nicht vielmehr ein ausschließlich auf die von Sardou, Giacosa und Illica geschaffene Handlung reduzierter Zusammenhang, der diese Assoziation erzwingt? – Oh, nein!

Was könnte mehr das Doppelleben eines gewiss nicht unbeträchtlich großen Teils der Erdbewohner bloßstellen, als die so verlogene und gleichzeitig so ehrliche Einheit aus Frömmigkeit und Begierde am Ende des ersten Aktes – die Verschränkung eines frommen Te Deums in der Kirche mit der kaum gezügelten Begierde des Lustmolchs und den gleichzeitig von draußen zu vernehmenden, an die weltliche Realität gemahnenden Kanonenschüssen: für mich ein steter Gänsehautgarant, schon seit Jugendtagen, als mir das inhaltliche Spektrum dieser Musik noch gar nicht in allen Facetten bewusst war.

## Kantilenen beim Geschlechtsverkehr

Doch ist der lüsterne Scarpia, klassischer Opern-Bösewicht, ein Einzelfall? Mitnichten. Geben wir es zu: Der die Unterhaltungsindustrie dominierende Slogan von »Sex & Crime« war und ist natürlich auch auf der hehren Musiktheaterbühne omnipräsent. Wie in den bildenden Künsten scheint sich auch hier schon früh ein Ventil entwickelt zu haben, mehr über den Menschen anzudeuten und sogar offen darzustellen, als es im gesellschaftlichen Alltag erlaubt wäre. Gewiss ist in früheren Jahrhunderten vieles noch mehr mit Symbolen verschleiert, ist in unseren Tagen eigentlich so gut wie nichts nicht in aller Drastik gezeigt worden. Und siehe da, je mehr man sieht, um so weniger wird die Fantasie (auch die so genannte schmutzige) gefordert.



## Eine Hinrichtung als Befriedigungsakt

Ist sie, die Wollust in der Musik, auf Bühnenschaffen begrenzt? Lässt Abso- lutes, dem Handlungsstrang Entzogenes keine »wollüstige« Musik zu? – Im Gegenteil, ist man versucht aufzuschreien. Kann es Wollüstigeres geben als eine dick instrumentierte, himmlisch endlose romantische Symphonie? – Schubert oder Bruckner oder Mahler wollüstig? – Ihre Werke sind es nicht immer, aber immer wieder. Und von Interpretin zu Interpret, von Hörer zu Hörerin werden sie doch oft ganz anders aufgenommen, was natürlich voll- kommen legitim ist. Wie eben Wollust ihre sehr subjektiven Eigenheiten hat. Nicht jede, nicht jeder ist von allem gleich zu ihr... nennen wir es »angeregt«. Bruckner liebte Mordprozesse und Hinrichtungen, sie bereiteten ihm offen- bar eine gewisse, sagen wir ruhig: perverse Art von Wollust. Hören wir das in seiner Musik? – Wir vielleicht nicht. Er, sie oder ich vielleicht schon. Ein nicht zu unterschätzender Aspekt der Wollust im übrigen Leben wie in der Musik also: das persönliche Empfinden. Schlecht, wenn diesbezügliche Vor- stellungen und Erwartungen auseinanderdriften. Gut, wenn sich gleich und gleich treffen: zwei (oder mehr) Menschlein ebenso, wie eine Musikkonsum- entin/ein Musikkonsument und ein musikalisches Werk.

## Liebesspiele zum Klassik-Hit

Was dem einen Scarpia samt seiner Tosca, mag anderen Mozarts *Figaro*, Wagners *Ring* oder Ligetis *Le Grand Macabre* sein. Besonders leicht fündig hinsichtlich der Wollust wird man in den sündigen Aufbruchjahren des frü- hen 20. Jahrhunderts, wobei man ob Strauss'sens *Salome* und *Rosenkavalier* natürlich nicht auf die sinnlichen Ergüsse etwa Schrekers, Zemlinskys oder Korngolds *Die tote Stadt* und *Das Wunder der Heliane* (auch eines meiner Gänsehaut-Werke) vergessen sollte. Ja, und dann wären da natürlich noch Brechts und Weills in Hinblick auf sämtliche sieben Todsünden sehr lehr- reichen *Sieben Todsünden* von 1933: Ist das die moralische Abrechnung vor dem politischen Ende der Moral in Europa?

## Ravels Traumfrau

Wem zu viel Gesang »dabei« (beim Erzielen des Gänsehaut-Gefühls) eher störend vorkommt, dem helfe Ravels *Bolero*. – Der *Bolero*? Moment. Da war doch einmal... Genau: Da war doch 1979 dieser recht vergnügliche Film *10*, in der deutschsprachigen Fassung: *Die Traumfrau*, in dem Bo Derek und Dud- ley Moore exakt zu dieser Musik... naja, eben... man könnte sagen: sich der Wollust hinzugeben beabsichtigen. Die Folge war, dass Schallplatten des

Stücks für einige Zeit ausverkauft waren und die Beliebtheit des Ravel-Hits auch unter Durchschnittsbürgern ins Unermessliche stieg. Nachsatz: Ja, ich meine, dass (fast) alles, was der Popularisierung genialer Musik dient, sinnvoll ist. Der *Bolero* ist genial, und dieser Popularisierungsakt sollte jedenfalls erlaubt sein.

## Darf Wollust heiter sein?

Doch halt, welch plötzliches Dilemma! Ist nicht die Wollust per definitionem negativ besetzt? – Soeben war von ihr doch noch die Rede in Zusammenhang mit Begriffen wie obszön und pervers, enthüllt sie doch einige der dunkelsten Seiten des menschlichen Seins, oft in Nacht und Dunkelheit (ganz anders etwa als die durchaus oft von hellen Farben und Licht umgebene Todsünde Völlerei). Der Scarpia – mein Prototyp für das musikalisch stilisierte Wollüstige – ist nun einmal ein übler Bursche, bei allem Mitleid, dass man nach modernen psychologischen Maßstäben für ihn aufbringen können mag. Sobald freilich wie bei den (köstlich verkomplizierten) Spielchen von Bo Derek und Moore Heiterkeit ins Spiel kommt, sieht es doch ein bisschen anders aus. Etwas, das uns einfach spontan lachen lässt, kann doch gar so böse nicht sein?

## Die Moral von der Geschichte'

Es ist der vermeintlich biedere Bayer Carl Orff, der die Dilematta, in die der Versuch einer sachlichen theoretischen Auseinandersetzung mit der Wollust führt, genial aufzulösen versteht. Nein, ausnahmsweise ist nicht von den *Carmina burana* die Rede (was für eine großartige Thematisierung einiger der Todsünden, nicht nur in den mittelalterlichen Texten!), auch nicht von den *Catulli carmina* (was für eine großartige Thematisierung der Wollust, nicht nur in den Texten des alten Römers Catull!), sondern von dem noch vor wenigen Jahrzehnten viel gespielten, heute etwas in den Schatten geratenen kleinen Welttheater *Der Mond* (1937/38) nach dem Märchen der Gebrüder Grimm. Was spricht nicht alles für eine harmlose-brave Kinderoper während der Nazizeit – musikalisch genehmer als vieles vom Irrsinn der damaligen Politik Verbotene und immerhin von einem einigermaßen angepassten Komponisten, den man durchaus dulden mochte. Aber wurde da wirklich auf alles so genau hingehört, wenn »der Hans sich zu der Grete nachts im dunklen Garten schleicht«, vor allem aber wenn dann plötzlich die Toten aus ihren Gräbern auferstehen und auf dem nächtlichen Friedhof allen Sinnen freien Lauf lassen, ganz nach dem fröhlichen Refrain des »Jeder treib' was er getrieben, und er treib's ganz nach Belieben!«. Gewiss auch das Saufen

und die Spiellust zählen zu den irdischen Sünden, die im Jenseits erlaubt sind, wenn die Ordnung für einen Moment außer Kraft gesetzt ist – ohne Zweifel aber, man ahnt es, darf da auch der Wollust eifrig gefrönt werden. Dass das alles freilich nicht gar so unmoralisch gemeint sein kann, wie es uns da plakativ vor Augen geführt wird, bestätigt die oben erwähnte Zielgruppe: Was für Kinder, was für (wesentlich unintelligentere) Nazis verdaulich sein musste, konnte eigentlich von einem erwachsenen Opernbesucher gar nicht als musikalisch umgesetzte Todsünden verstanden werden.

## Spitzenreiter Scarpia

Vieles muss naturgemäß hier ausgeklammert bleiben, will man dem Thema einigermaßen die journalistische Todsünde des Ausuferns ersparen. Erwähnt sei daher nur als künftige Anregung zu tieferer Auseinandersetzung die Wollust im Tanz und in der Tanzmusik, die Wollust des Jazz, der gesamten Popmusikultur, des Rock usw. – Trotzdem, diesbezüglich möchte ich ihm am Schluss dieser Überlegungen die Treue halten: In der Lüsternheitsskala reichen sie alle an den Scarpia wahrscheinlich nicht wirklich heran.

## Nach der Moral noch das Fazit:

»Braucht es ein Fazit?« heißt es in Stephen Sondheims nicht zuletzt auch die Wollust zentral thematisierendem Musical *A Funny Thing That Happened on the Way to the Forum*. – Gebraucht wird ein Fazit an dieser Stelle ganz und gar nicht. Dennoch seien eine paar, vermeintlich seriöse Lehren der Auseinandersetzung mit einem so spannenden Thema gezogen:

1. Der bewusste oder unwillkürliche Versuch eines Komponisten oder einer Komponistin, in seiner oder ihrer Musik Wollust auszudrücken, muss noch lange nicht von der Rezipientin/vom Rezipienten als solche wahrgenommen werden.
2. Die Wahrnehmung von Musik als wollüstig durch einen Menschen, muss noch lange nicht von einem anderen ebenso empfunden werden.
3. Ergo: Jedem seine eigene Wollust. Nicht nur, aber ganz besonders auch in der Musik!

Silvia Kargl

# MARGARETE WALLMAN

*Tosca* als lebendiges Denkmal für eine  
Regieikone

In Salzburg erinnert seit August 2020 ein Stolperstein vor dem Haus für Mozart an die Tänzerin, Choreografin, Regisseurin, Bühnenbildnerin und Tanzpädagogin Margarete Wallmann. 1938 wurde sie aufgrund ihrer jüdischen Wurzeln von der Wiener Staatsoper entlassen und wirkte während des Krieges in Südamerika.

Welch größeres Manifest für das Schaffen einer Künstlerin könnte es geben als die Tatsache, dass ihre Regie zu Giacomo Puccinis *Tosca* seit 3. April 1958 im Repertoire eines der bedeutendsten Opernhäuser der Welt ist? Generationen von Mitwirkenden und im Publikum sind in der Wiener Staatsoper mit einer auch heute noch mitreißenden Regie gleichsam gewachsen. Wahrscheinlich zählt diese Produktion zu den weltweit meistgesehenen Opern überhaupt.

Dass wir immer noch viel zu wenig über die Biografie Margarete Wallmanns wissen, mag nicht zuletzt ihren bislang nur in französischer Sprache 1976 erschienen Erinnerungen *Les balcons du ciel* geschuldet sein (Neuaufgabe unter dem Titel *Sous le ciel de l'opéra*, 2004), in denen sie wenig über sich verrät. Seit einigen Jahren sind es zwei Tanzhistorikerinnen und eine Journalistin, die so manches Detail erforschten und falsch überlieferte Informationen richtigstellten: Andrea Amort, Gunhild Oberzaucher-Schüller und Ulrike Messer-Krol. So konnte mittlerweile geklärt werden, dass Margarete



Wallmann 1904 nicht in Wien, sondern in Berlin zur Welt kam. Sie beginnt ihre professionelle Ballettausbildung bei Eugenia Eduardowa, einer ehemaligen Ballerina am legendären St. Petersburger Mariinskij-Theater, die mit Anna Pawlowa auf Tournee ging und sich 1920 in Berlin niederließ. Weiteren Unterricht nimmt sie bei Heinrich Kröllner, der später von 1922 bis 1928 als Ballettmeister in der Wiener Staatsoper wirkt.

Ab 1923 ist sie bei Mary Wigman zu finden, einer der führenden Vertreterinnen des Ausdruckstanzes. Diese damals innovativ und zeitgenössische Tanzbewegung scheint die Wallmann mehr zu faszinieren als »nur« klassisches Ballett. So gründet sie bald eine eigene Compagnie und beginnt sich intensiv mit moderner Tanzausbildung auseinanderzusetzen. Sie wird fast nebenbei zu einer offenen und an vielen Kunstsparten interessierten Tanzpädagogin und Netzwerkerin, wie nicht zuletzt die Bekanntschaft mit dem amerikanischen Tanzpionier Ted Shawn beweist, der die Wallmann für einige Wochen als Lehrerin an die mit seiner Frau Ruth St. Denis gegründete neue Denishawn School of Dancing and Related Arts nach Los Angeles engagiert. Die Aufführungen von Wallmanns Tanzgruppe bleiben in Europa nicht unbemerkt. Über Felix Emmel kommt es im Sommer 1931 zur ersten einer Reihe von Uraufführungen, die Wallmann choreografiert und/oder inszeniert. *Das jüngste Gericht* zu Musik von Händel ist ein »Bewegungsdrama«, das Wallmann bei den Salzburger Festspielen inszeniert, choreografiert und in dem sie die Rolle der »Gnade« übernimmt. Ein schwerer Bühnenunfall, ein Sturz in den Orchestergraben setzt ihrer Tänzerinnenlaufbahn ein Ende und zwingt sie für viele Monate in den Rollstuhl.

Die Salzburger Festspiele bringen im selben Jahr auch die erste Zusammenarbeit mit dem großen Dirigenten Bruno Walter in Christoph Willibald Glucks Oper *Orfeo ed Euridice*, in der Wallmann die Choreografie gestaltet. Ab 1933 übernimmt Wallmann schließlich dazu noch die Regie in einer gefeierten Serie von Aufführungen. Auch bei der Übernahme dieser Produktion an die Wiener Staatsoper 1935 hat Wallmann die Spielleitung inne. Mit Bruno Walter wird sie fortan eine Freundschaft verbinden, die bis zu seinem Tod 1962 besteht. Im Historischen Archiv der Wiener Philharmoniker befinden sich neben anderen Walters Briefe an Wallmann zu *Orfeo ed Euridice*, aus denen hervorgeht, dass sie nicht nur einen engen Bezug zur Musik hat, sondern auch mit dem Lesen von Partituren bestens vertraut ist. Aus beider Sicht eine Zusammenarbeit zwischen Dirigent und Regisseurin auf Augenhöhe, wie sie besser nicht laufen könnte.

Bereits 1933 war Margarete Wallmann nach Wien übersiedelt. Zuvor hatte sie den Fagottisten und Vorstand der Wiener Philharmoniker Hugo Burghauser geheiratet. Burghauser engagiert sowohl Bruno Walter, der ab 1933 Dirigierverbot im nationalsozialistischen Deutschland hatte, als auch Arturo Toscanini zu den Wiener Philharmonikern. 1937 choreografiert die Wallmann Tanzszenen im von Toscanini dirigierten *Falstaff* bei den Salzburger

Festspielen. Toscanini wird ein Freund des Ehepaares, mit dem er gemeinsame Urlaubstage am Lago Maggiore verbringt.

In Wien avanciert die Wallmann 1934 zur Ballettmeisterin/Direktorin des Staatsopernballetts, bis 1938 leitet sie auch die Ballettschule der Wiener Staatsoper. 1935 kommt es zu einem weiteren Karrieresprung, als sie in Hollywood einen Filmvertrag als Choreografin mit Metro Goldwyn Mayer unterzeichnet und unter anderem die Choreografie für *Anna Karenina* mit Greta Garbo kreiert. Später choreografiert sie Filme mit Gina Lollobrigida, Sophia Loren und Vittorio Gassman. Um ein Haar hätte die Wallmann auch noch philharmonische Geschichte geschrieben, zumal Hugo Burghauser mit nach Hollywood gereist war und Verhandlungen für das erste Gastspiel der Wiener Philharmoniker in den USA nur knapp scheiterten.

Von 1936 bis 1938 wirkt die Wallmann zudem auch als Choreografin an der Mailänder Scala. Bereits 1937 hatte sie das Angebot erhalten, die Leitung des Balletts am Teatro Colón in Buenos Aires zu übernehmen. Sie nimmt für Herbst 1938 an, nicht zuletzt, weil die Ehe mit Burghauser gescheitert ist und ihr neuer Lebensgefährte Guido Valcarengi als Leiter des Musikverlags Ricordi in Buenos Aires tätig ist. Während der Schiffspassage im Sommer 1938 erhält sie die Nachricht ihrer Kündigung von der Wiener Staatsoper aufgrund ihrer jüdischen Wurzeln.

In Südamerika setzt sich der Kontakt zu einem weiteren engen künstlerischen, vermutlich auch persönlichen Freund fort, der schon 1934 aus Österreich geflohen war. »Welcher Fehler, dass Reinhardt Sie nicht für den tänzerischen Teil nahm«, schrieb ihr der Schriftsteller Stefan Zweig 1935 aus London in Bezug auf Reinhardts *Sommernachtstraum*-Verfilmung. 1940 nimmt er nach seiner Übersiedlung nach Rio de Janeiro Kontakt zu Wallmann in Buenos Aires auf. Die beiden verfolgen Pläne zu einem gemeinsamen Ballett nach brasilianischen Motiven, das nie fertig wird. Am 23. Februar 1942 nimmt sich Zweig das Leben.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kehrt Margarete Wallmann mit gelegentlichen Abstechern nach Amerika zurück nach Europa, geht 1949 wieder zum Ballett der Mailänder Scala. Ihre Karriere führt sie als freischaffende Regisseurin zu den größten Häusern, neben der Wiener Staatsoper auch nach Berlin, Mailand, Paris und an die New Yorker Metropolitan Opera. 1952 führt sie auf Wunsch von Clemens Krauss in Richard Strauss' *Die Liebe der Danae* mit Viorica Ursuleac in Buenos Aires Regie, 1953 inszeniert sie Luigi Cherubinis *Medea* in Mailand, die Leonard Bernstein dirigiert und in der Maria Callas Operngeschichte schreibt. 1958 inszeniert die Wallmann Puccinis *Turandot* ebenso an der Scala, in der Birgit Nilsson brilliert.

1958 entsteht auch ihre Inszenierung von *Tosca* an der Wiener Staatsoper mit Renata Tebaldi. Den Dirigenten der Aufführung kannte sie schon lange, denn er hatte 1933 bei den Salzburger Festspielen die von ihr choreografierten Tanzszenen in Max Reinhardts Inszenierung von Goethes *Faust* dirigiert:

Herbert von Karajan. Drei weitere Opernregien Wallmanns folgen im Haus am Ring: 1960 Giuseppe Verdis *La forza del destino*, 1961 *Turandot* wieder mit Birgit Nilsson und 1962 Verdis *Don Carlo*.

»Was Sie leisten und erreicht haben, ist bewundernswert«, schreibt Bruno Walter. Dies spiegelt sich auch in der Liste ihrer außergewöhnlichen Korrespondenzpartnern, zählen doch unter anderen auch Manuel de Falla, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Gottfried von Einem, Max Reinhardt und Lotte Lehmann dazu. Mit allen verbinden sie gemeinsame Ideen, die nicht selten in Projekte und Aufführungen münden.

Am 2. Mai 1992 ist Margarete Wallmann in ihrer Wahlheimat Monte Carlo gestorben, wo sich auch ihr Grab befindet.

Oliver Láng

DER DRAMATIK  
ZU VIEL -  
UND ZU WENIG

*Wie man in Wien  
Puccinis Tosca erlebte*

Keine große Oper ohne Wiener Legenden. Im Falle der *Tosca* bezieht sich eine der bekanntesten auf Maria Jeritzas Wiener Probenarbeit mit Puccini, eine Episode, die sie gerne und oft erzählte: »Am nächsten Tag Generalprobe. Wir alle versuchten unser Bestes zu geben, weil Puccini anwesend war, doch Scarpia übertrieb. Er gab mir einen Stoß, dass ich zu Boden fiel. Da ich die Probe nicht stören wollte, blieb ich liegen und sang die Arie [Vissi d'arte] am Boden. Puccini klatschte begeistert. ›Das ist es‹, rief er. ›Machen Sie es nie mehr anders. Das war eine göttliche Eingebung.«

Diese Geschichte, wahr oder nicht, erzählt vor allem von einem: Vom Instinkt eines Bühnenpraktikers, der theatrale Wirkungskraft, ganz allgemein wie auch die eines spontanen Moments, zu erkennen, zu nützen und auf die Bühne zu bringen verstand. Doch gerade daran, am sogenannten Effekt, stieß sich die Wiener Kulturberichterstattung bei der *Tosca*. Sie stieß sich an ihm im Jahr 1900, als erste Rezensionen aus Italien eintrudelten, die von »dramatischen Coefficienten« und »grellen« Momenten der *Tosca* sprachen, sie stieß sich an ihm ganz besonders im Jahr 1907, als das Werk an der Volksoper in Wien erstmals gegeben wurde, und sie stieß sich noch jahrzehntelang an ihm. 1907 also: Man sprach in den Kritiken von kalten Gräueln, von Nervenmisshandlung, von Kolportage, von Schauerstück und ähnlichem mehr, meint damit Sardous Vorlage, aber ebenso Puccinis Oper. Legitimiert auch durch Gustav Mahler, dessen Ablehnung der *Tosca*, wie er etwa nach einer Vorstellung in Laibach im Jahr 1903 schrieb, bekannt war: »Gestern war ich also am Abend in der Oper *Tosca* von Puccini. Eine ganz famose Aufführung nach jeder Richtung, dass man ganz paff ist, so etwas in einer österreichischen Provinzstadt zu finden. Aber das Werk! Im ersten Akt Aufzug des Papstes mit fortwährendem Glockengebimmel (das eigens von Italien bestellt werden musste) – 2. Akt wird einer mit grässlichen Schreien gefoltert, ein anderer mit einem spitzigen Brotmesser erdolcht. – 3. Akt wird wieder mit der Aussicht von einer Citadelle auf ganz Rom riesig gebimbambummelt, wieder eine ganz andere Partie Glocken – und einer von einer Compagnie Soldaten durch Erschießen hingerichtet. Vor dem Schießen bin ich aufgestanden und fortgegangen. Man braucht wohl nicht zu sagen, dass das Ganze wieder ein großes Meistermachwerk ist; heutzutage instrumentiert doch jeder Schusterbub famos.« *Meistermachwerk*: Man kann das Wort, wie Oswald Panagl auf Seite 47 meint, durchaus auch positiver verstehen als auf den ersten Blick, auf seinen Spielplan setzte Mahler die *Tosca* dennoch nicht. Erst sein Nachfolger Felix von Weingartner holte sie 1910 an die Hofoper. Ausführlich zerrissen sich die Rezensenten das Maul über Sinn und Ursache: »Die Hofoper hat die *Tosca* angenommen in der deutlich erkennbaren Absicht, ein Zugstück zu gewinnen. Bedenklich genug, dass man auf Zugstücke angewiesen ist ohne Rücksicht auf eine Geschmacksrichtung, der man gerade an dieser Stelle einen Riegel vorschieben könnte«, schrieb das *Neue Wiener Journal*. Ähnlich argumentierten so unterschiedlich ausgerichtete Zei-



tungen wie die *Arbeiterzeitung* und *Der Humorist*, letztere entdeckte in der Oper gar ein »Ragout von Scheußlichkeiten, Folter, Mord und Hinrichtung«. Verlässlich wetterte auch der Meisterkritiker der *Neuen Freien Presse*, Julius Korngold, der später eine Zweckfreundschaft zugunsten seines heranwachsenden Komponistensohns Erich Wolfgang Korngold mit Puccini pflegte: Die Oper hat seit 1907 »keineswegs gewonnen, hat vielmehr für unser Gefühl etwas Kadaveröses erhalten. Ein verletzend rohes Melodram wie Sardous *Tosca* soll nicht geschrieben, ist es aber geschrieben, schon gar nicht in Musik gesetzt werden. Wenn noch die brutale Urkraft eines Verdi an den Stoff geraten wäre! Das vorsichtig wägende Raffinement Puccinis macht das Produkt noch abstoßender.« Und: Der Niedergang der Hofoper wird als Mene-telk an die Wand geschrieben.

Fast vergaß man über so viel Entrüstung die Produktion selbst, die übrigens, erstaunlich, anfangs gar nicht so verlässlich vom Publikum gestürmt wurde wie erwartet. Die Kassenbücher jedenfalls weisen anfangs gute, aber keineswegs sensationelle Zahlen aus. Zum Renner wird das Werk erst später.

Die erste Hofopern-*Tosca* also: Geleitet von Weingartner, der seiner Frau Lucie Marcel (der großen Elektra-Singdarstellerin!) die Titelrolle zukommen ließ. Sehr disparat lesen sich die Rezensionen in Bezug auf sie, selten vollends überzeugt, meistens überkritisch, wie auch Erik Schmedes als Cavaradossi zu heldentenorig und Leopold Demuth als Scarpia zu gemütlich empfunden wurde. Immerhin: Weingartner! Und das Orchester!, so verlauteten es die Kritiker. Ganz nebenbei: In vorausweisendem Gehorsam milderte die Hofoper sowohl musikalisch als auch szenisch die als besonders grell empfundenen Stellen, tauchte die Bühne immer wieder in eine stimmungsvolle, auch schummrige Atmosphäre, wie vor allem im ersten Akt, dessen gemalter Prospekt den frontal betrachteten Kirchenraum der Sant'Andrea della Valle nachempfand. Die Schmerzensschreie Cavaradossis dämpfte bzw. strich man, kein Blut war nach der Folter zu sehen, die Gewehre knatterten dezenter als in der Volkoper: man war eben am Ring und nicht am Gürtel.

Die Oper blieb am Spielplan. Direktor Hans Gregor war ein bekannter »Puccinianer«, bei seinem Nachfolger Strauss sah die Sache anders aus. In seinem späteren Konzept eines idealen Opernhauses in einer idealen Opernstadt sparte dieser Puccini vollkommen aus, schließlich sei dessen Werk, so schrieb er, mit einer »delikatsten Weißwurst« zu vergleichen: Sie sättigt nur kurze Zeit und lässt schnell den Hunger auf »Reelleres« aufkommen. Und doch: Es gab in Strauss' Direktionsjahren verblüffend viel Weißwurst am Speiseplan, Puccini war unter Strauss der zweithäufigst gespielte Komponist. Ein Tribut an die Theaterkassa?

In diese Zeit fiel übrigens auch die Neueinstudierung der *Tosca* mit der schon erwähnten Maria Jeritza in der Titelrolle, ihre Lebensrolle, die sie fast 40 Jahre lang an der Staatsoper singen wird. »Sie ist rührend im ersten Akt, der Schönheit fast unbewusst. Diesen Grundzug holdseliger Liebenswürdig-

← Maria Jeritza  
als Tosca

keit bewahrt sie auch in allen tragischen Ereignissen des zweiten und dritten Aktes. Auch Tosca kommt aus dem Reich der Carmen und besitzt nichts anderes als die Gabe der natürlichen Anmut und verführerischen Weiblichkeit«, schwärmte die bedeutende Wiener Kritikerin Elsa Bienenfeld.

Fast unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg hievt man eine neue *Tosca*-Produktion im Gebäude der Volksoper (eine der Ersatz-Spielstätten der zerstörten Staatsoper) auf die Bühne, der Alfred Jerger als Regisseur ausreichend Spielastik verpasste. Die *Tosca*-Einschätzung hatte sich gewandelt, die Oper war für die Kritiker kein Theater-Gottseibeius mehr und das immer noch als brutal Empfundene war nun akzeptiert, legitimiert. Vor allem aber war *Tosca* mehr denn je ein zentrales Repertoirestück: In vier Jahren spielte man sie achtzigmal! Um dann, 1949, wieder auf deutsch, aber diesmal im Theater an der Wien, sogleich eine weitere Neuproduktion herauszubringen. Die Vorfreude war übergroß, bis zu elf Stunden lang stellten sich Besucherinnen und Besucher für Karten an, die Polizei musste ausrücken, um das Chaos zu schlichten.

Argumentativ hatte sich, was die Rezensionen anbelangt, wiederum einiges getan. *Tosca* besaß nun ein »anerkannt straffes, Bühnenwirksames Libretto«, das Puccini (»der Meister«) mit »untrüglichen Instinkt« in Musik gesetzt hatte. »Nur blutleere Snobs können sich der Wirkung dieser Musik entziehen, die alles aufweist, was eben einem Genie zur Verfügung steht« (*Kleines Volksblatt*). Ganz ähnlich andere Zeitungen, die Puccini vor vermeintlichen Kritikern in Schutz nehmen wollten: Nichts schrieb er um des bloßen Effekts willen, auch wenn behutsam gefragt wird: Ist *Tosca* womöglich kitschig? Diese Aspekte aber waren nur noch Randerscheinungen, denn in der Hauptsache war nun die Neuproduktion, nicht mehr das Werk. Und diese hatte eine Sensation beschert. Mit Ljuba Welitsch erlebte das Premierenpublikum eine Tosca, deren packender Stimmeinsatz ganz im Zeichen der Vermittlung der Handlung stand, »sie verwischt die Grenzen, die das Gesangliche vom Darstellerischen trennen, völlig, nur die unerhörte Leistung bleibt«, schrieb die *Wiener Zeitung*. Helge Roswaenge: ein grandioser Caravadossi. Josef Krips als Dirigent: ein Ereignis. Die Begeisterung der Rezensenten war kaum zu bremsen. Mit Adolf Rott hatte die Staatsoper einen Burgtheater-Regisseur ans Haus geholt, der mit großer Symbolwirkung arbeitete: Die Sbirren Scarpias trugen an die NS-Zeit gemahnende schwarze Uniformen; hinter einem Gobelin im Palazzo Farnese, den Tosca von der Wand riss, erblickte man ein Kerkerfenster. Rott versuchte zudem, die Realistik der Aktionen aus den Emotionswelten der Figuren abzuleiten und sie nicht als einfach den Darstellerinnen und Darstellern überstülpt zu zeigen. Alles in allem ein Erfolgsabend, der nach der Wiedereröffnung 1955 ans Haus am Ring übersiedelte, dort allerdings nach drei Jahren durch eine weitere Neuproduktion ausgetauscht wurde. Und da war sie nun, die *Tosca* von Margarete Wallmann, die allein schon durch ihre enorme Laufzeit und Aufführungszahl (bis



» Man kann es heute  
schon sagen, *Tosca* wird es  
zu keiner  
Jubiläumsvorstellung in  
der Hofoper bringen. «

→ Rezensionennotiz in den Wiener Bildern nach der Erstaufführung in der Wiener Hofoper. 2013 wurde die 1000. Vorstellung der *Tosca* im Haus am Ring gegeben.

2021: über 620 Vorstellungen) in die Wiener Operngeschichte eingegangen ist. Geleitet von Herbert von Karajan, dem damaligen Direktor des Hauses, der, glaubt man den Kritikern, geradezu Unglaubliches zustande brachte. Nun spielte man die *Tosca* in Originalsprache, nun stand ein »Weltensemble«, ganz nach dem Wunsch Karajans, auf der Bühne. Dass er zuweilen »grell« interpretierte, war 1958, im Gegensatz zu früheren Zeiten, genau richtig. Dass Renata Tebaldi eine noble, stimmlich ebene Titelfigur sang, war hingegen manchen zu wenig des Effekts: Für Herbert Schneiber im *Kurier* war sie nur eine »Tosca ma non troppo«. Denn das »Eruptive und Vulgäre, das man mit der Vorstellung der Tosca gemeinhin verbindet«, das fehlte dem Kritiker. Plötzlich wurde das »Schicksalhaft-Dämonische« eingefordert – eben die große theatrale Wirkung. Wie auch Giuseppe Zampieri manchem zu wenig deftig, zu wenig dramatisch schien. War Puccini ein halbes Jahrhundert zuvor zu drastisch, so konnte es nun nicht drastisch *genug* sein. Und zur Sicherheit, wie schon kurz zuvor bei der Staatsopern-Premiere von *Madama Butterfly*, verteidigten manche Rezensenten Puccini vor vermeintlichen Gegnern als durchwegs seriösen Komponisten.

Tito Gobbi als  
Scarpia, 1958 →

Die Inszenierung hat seither viel erlebt. Die großen Namen, die seit 1958 auf der Bühne standen, sind Legion, sie sind kaum aufzuzählen. Und unkte ein Rezensent bei der Hofopern-Erstaufführung noch, dass es im Haus am Ring zu keiner *Tosca*-Jubiläumsvorstellung kommen werde, so haben inzwischen eine ganze Reihe an solchen stattgefunden. Diese beweisen, dass das Publikum im Falle der *Tosca* die hohe theatrale wie musikalische Qualität des Werks früher und feinsinniger erspürt hatte als jene, die Puccini jahrzehntelang nur als dreisten Effektkolporteur mit Talent zeigten.



Jendrik Springer

# DER KLANG DES UNTOTEN SCARPIA

*Ein Leitfaden durch die  
Tosca-Partitur*

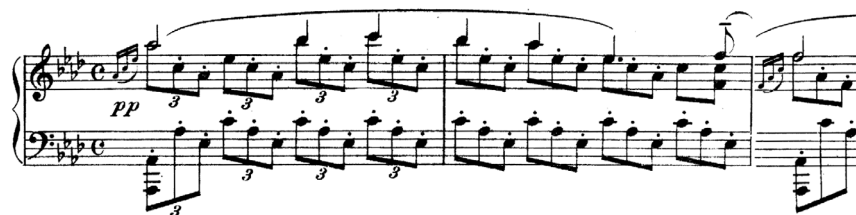
Wie bei kaum einem anderen Komponisten hat sich die Sicht auf die Werke Giacomo Puccinis, nicht seitens des von jeher begeisterten Publikums, wohl aber seitens großer Teile der Fachwelt im letzten Jahrhundert radikal gewandelt. Entsetzen sich etwa Rezensenten ab 1900 (siehe auch das Wien-Kapitel ab Seite 74) noch öffentlich und wortreich über die angebliche Effektsucht seiner Kompositionen, so ist dieses Urteil inzwischen einem deutlich positiveren und fundierteren gewichen. Im Folgenden wird versucht, einerseits besondere Aspekte von Puccinis *Tosca*-Partitur in Schlaglichtern zu erläutern, andererseits die enorme Differenziertheit seiner Kompositionstechnik zu verdeutlichen.

Vor dem Hintergrund der Musikdramen Richard Wagners ist meistens eine der ersten analytischen Fragen jene nach den Leit-, Erinnerungs- oder sonstigen Motiven. Nun muss ganz allgemein festgehalten werden, dass das musikalische Motiv an sich (und unabhängig von Wagners Ansatz) – zumindest seit dem Barock und bis 1945 – selbstverständlicher Baustein größerer zusammenhängender Kompositionen ist. Motive und aus ihnen gebaute Themen werden entworfen und dann auf vielfache Weise bearbeitet: variiert, transformiert, erweitert, verändert. Mit ihnen arbeitet der Komponist, entwickelt sie, es sind Elemente, die vom Hörer wiedererkannt werden und die für die kompositorische Formbildung grundlegend sind. In diesem Sinne hat Puccini ganz selbstverständlich mit einzelnen erkennbaren Motiven gearbeitet; mit Motiven in einem semantischen (oder gar leitmotivischen) Sinne allerdings nur zum Teil. Was ist damit gemeint? Ein semantisches Motiv steht etwa für eine bestimmte Person, eine Handlung, eine Situation. Puccinis *Tosca* beginnt mit einem solchen: Die ersten, sehr einprägsamen Akkorde stehen für Scarpia.

Dieses Motiv kehrt in der Oper unzählige Male wieder, erlebt (vor allem rhythmische) Variationen und Abwandlungen. Von der Harmonik und Instrumentation her ist Puccini hier ein Meisterstück gelungen, denn das Brutale, Kalte, das aufgeblasene Imponiergehabe Scarpias ist ganz »ohrenfällig«; es ist ein ungemein suggestives Motiv, das bedrohlich, schrill (mit seinem Beckenschlag auf dem letzten Akkord), unangenehm wirkt. Irritierend ist die harmonische Rätselhaftigkeit: Es lässt sich keinem tonalen Zentrum zu-

ordnen. Denn Puccini hat beim Scarpia-Motiv auf einen Ausschnitt der Ganztonleiter zurückgegriffen, die in der Spätromantik oftmals für das Dämonische und Böse eingesetzt wurde. Man findet sie schon bei Wagner (vor allem im *Ring*), besonders deutlich aber bei Richard Strauss, der sie zum Beispiel in der *Salome* dem »bösen« Paar Herodias-Herodes zuweist. Für die Hörerin und den Hörer des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts hatten diese Klänge sicherlich eine Signalwirkung – wie auch das Rahmenintervall des Scarpia-Motivs, der Tritonus. Dabei handelt es sich um das Intervall von drei Ganztönen, das seit der Renaissance als besonders vertrackt (weil »tonalitäts sprengend«) und unangenehm angesehen wird – daher auch seine Bezeichnung als »diabolus in musica« bzw. Teufelsintervall. Wie gesagt: Das Scarpia-Motiv wird laufend eingesetzt, sogar im 3. Akt, in dem der Baron ja schon tot ist. Hier finden wir es hauptsächlich in den tiefen Orchesterstimmen, sehr gespenstisch, schattenhaft: Scarpia ist zwar gestorben, als »Untoter« lebt er in seinen bösen Taten aber weiter (in der Hinrichtung Cavaradossis). Ein schönes Detail ist, dass Puccini, unmittelbar nachdem Tosca Scarpia ermordet hat, den letzten Akkord seines Motivs statt wie üblich in Dur nun in Moll erklingen lässt. Botschaft: Jetzt ist er auch hörbar tot. Dieses Motiv wird also durchaus variiert, es entwickelt sich jedoch nicht in dem Sinne weiter, dass es am Ende der Oper eine andere Bedeutung trüge als am Beginn. Man kann das als die Statik der Boshaftigkeit Scarpias deuten, die eben keiner Veränderung unterworfen ist; ich tendiere jedoch dazu (in Analogie zu anderen Motiven, die sich auch nicht entwickeln) darauf hinzuweisen, dass die Handlung ja nur einen halben Tag abbildet, der Charakter von Scarpia demnach wenig Zeit hätte, sich tatsächlich zu wandeln. Auch Tosca hat ein Motiv, das bei ihrem ersten Auftritt erklingt (→ Notenbeispiel 2) und später, im 2. Akt, in ihrer großen Arie »Vissi d'arte« wiederholt wird. Unglaublich raffiniert lässt Puccini (ich habe Dutzende Vorstellungen der *Tosca* gebraucht, um das zu entdecken!) auch Cavaradossi ihr Motiv verwenden, und zwar an der Stelle, an der er im 1. Akt nach ihrem Eifersuchtsanfall von ihrem unvergleichlich »feurigen dunklen Auge« singt: Puccini verändert das Motiv rhythmisch, aber es ist, wenn auch vielleicht eher unbewusst, wahrnehmbar (→ Notenbeispiel 3). Hier merkt man, mit welcher hohen Handwerkskunst der Komponist arbeitet, wie vielschichtig, klug und feinkörnig seine Arbeitsweise war.

Notenbeispiel 2



Notenbeispiel 3

CAV. Qua - l'occhio al mon - do può star di pa - ro al-l'ardente oc - chio.....

rall. p armonioso

Cavaradossi und Tosca haben auch ein Liebesthema, das in ihrem ersten Duett im 1. Akt zu hören ist. Später, im 3. Akt, hört man es noch einmal, und zwar in dem delikaten Cello-Soloquartett vor Cavaradossis Arie »E lucevan le stelle«, in der er sich an Tosca und sein Liebesglück erinnert. Wieder die Genialität Puccinis: Hier, im 3. Akt, vor seiner Hinrichtung, ist das Thema immer noch kantabel und berückend schön, doch hat Puccini schmerzhaft Sekundreibungen hinzugefügt; man hört, dass nun – im Gegensatz zum 1. Akt – Verzweiflung und Trauer über das Unwiederbringliche mitschwingen.

Zum Stichwort der Kantabilität ist zu sagen, dass die musikalische Welt von Tosca und Cavaradossi insgesamt von großer Gesanglichkeit gezeichnet ist: lange Linien, klare Verankerung in tonalen Zentren. Betrachten wir zum Beispiel Cavaradossis Arioso »Recondita armonia« im 1. Akt, so geht es Puccini hier weniger um minutiöse Textausdeutung als um den großen Bogen, der die gewünschte Stimmung erzeugt. Ich hebe das so deutlich hervor, weil Puccini für Scarpia eine ganz andere musikalische Welt geschaffen hat: Ihm bleibt die große, kantabel geschwungene Arie versagt, seine Stimmführung (und auch die orchestrale Untermalung) ist eng an den gesungenen Text gebunden. Während also bei Tosca und Cavaradossi die Emotionen der Künstlerseele regieren, wird Scarpia eine wortbezogene Vertonung zugeordnet. Auch instrumental unterscheiden sich die Sphären: Das Liebespaar wird oftmals von rundem, typisch romantischem Mischklang (Kombinationen von Streichern mit Holzbläsern oder Horn) begleitet, wohingegen Scarpia eine härtere, basslastigere und »geräuschhaftere« (Stichwort Beckenschlag) Musik erhält.

Immer wieder sprechen Musikwissenschaftler vom »Angelotti-Motiv« (die Benennungen der Motive sind übrigens alle willkürlich und wurden von Exegeten erfunden, niemals hätte Puccini ein Motiv benannt), das am Anfang der Oper beim Aufgehen des Vorhangs, direkt nach dem Scarpia-Motiv, erklingt. Zu hören ist ein Ausdruck des Gehetzten, ich persönlich würde das Motiv jedoch nicht nur Angelotti, sondern der Sphäre der Flucht, der Bedrohung an sich zuordnen, denn es kommt auch an Stellen vor, die nichts unmittelbar mit ihm zu tun haben. Doch am Beispiel dieses Motivs merkt man einmal mehr, wie psychologisch Puccini arbeitete. Denn als Tosca Ca-

varadossi im 1. Akt zur Liebesnacht einlädt, antwortet er ohne jegliche Begeisterung, abgelenkt und trocken mit der Frage »Heute Abend?« Im Orchester erklingt das eben angesprochene Motiv, die Hörerin bzw. der Hörer merkt also, dass Cavaradossi mit seinen Gedanken (und zu ihrer Entrüstung) gar nicht bei Tosca ist, sondern darüber nachdenkt, wie er Angelottis Versteck unter diesen Umständen vor ihr geheimhalten kann.

Eine Figur, die außerhalb des Gut-Böse-Schemas steht, ist der Mesner. Seine Charakterisierung trägt auch musikalisch buffoneske Elemente, die Puccini einsetzte, um die Fallhöhe der tragischen Handlung noch zu vergrößern (ein Theatertrick, auf den er immer wieder zurückgriff). Als Besonderheit fällt auf, dass Puccini mit Ausnahme des Beginns des 3. Aktes auf Genreszenen, die eine Stimmung erzeugen sollen (wie zum Beispiel der Weihnachtsmarkt in *La Bohème*), verzichtete und die Handlung geradlinig und zügig weitertrieb, wie er auch das dialogische Element forcierte und die Arien- bzw. Ariosen-Elemente so knapp wie nur möglich hielt. Auch auf ausgedehnte Vorspiele verzichtete er, so öffnet sich in jedem Akt der Vorhang bereits nach wenigen Momenten. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass ihm mit *Tosca* (mit Ausnahme von *Le Villi* und den Einaktern des *Trittico*) das knappste und komprimierteste Werk gelang.

Besonders auffällig ist in der *Tosca* der massive Einsatz unterschiedlicher Sonderinstrumente und spezifischer Klänge wie Glocken, Orgel, Kanonenschuss, Gewehrfeuer. Puccini wurde dafür heftig kritisiert, man warf ihm billigen Realismus, gar Einfallslosigkeit vor. Tatsächlich war all das auch schon zuvor in anderen Opern anderer Komponisten zu erleben gewesen, doch niemals in dieser Häufung. Puccini ging es dabei tatsächlich um ein Einfangen der Realität, wir wissen, dass er sich selbst zu Recherchezwecken frühmorgens auf die Engelsburg stellte und dem Glockengeläut Roms lauschte, um es in der Oper möglichst genau wiedergeben zu können. Auch der Gesang des Hirtenknaben ist einem Realismus geschuldet, denn die Engelsburg lag damals am Stadtrand, also nächst den Weiden, und selbst der Text des Liedes ist ein Gedicht in einer italienischen Mundart. Bezüglich der gemurmelten Gebetsworte vor dem *Te Deum* im 1. Akt bat er einen befreundeten Kleriker um Hilfe, für das *Te Deum* selbst hat er einen römisch-katholischen Choral verwendet. Ein weiterer, besonders ungewöhnlicher, gelungener Einfall ist es, wenn im 2. Akt der Gesang Toscas mit Chor aus dem Hintergrund erklingt, Scarpia das Fenster zuschlägt und damit auch die Musik, mitten in der Phrase, abreißt. Das alles kennen wir im 21. Jahrhundert natürlich aus Filmen, und vielleicht entsteht dadurch heute bei manchen Zusehern der Gedanke, dass ein solcher banaler Realismus nichts auf der Opernbühne zu suchen habe. Ich gebe aber zu bedenken, dass diese geradezu filmische Behandlung der Klangwelten damals ganz neu und ungewohnt war, eine andere Dimension des Musikerlebens bot. Puccini ist dies in einer Qualität gelungen, die uns staunen macht und die beweist, mit welcher Ak-



kuratesse und Genauigkeit er ans Werk ging: jede Nuance ist präzise gearbeitet, und über den ganzen Abend spannt sich ein dichtes Netz an Verweisen und Bedeutungsebenen. Man findet bei genauerer Durchsicht seiner Partitur also nicht nur den genialen Melodiker, der Puccini unbestritten war, sondern auch den gewieften und – ich sage es noch einmal – genialen Handwerker, der sich nicht auf die Wirkung bloßer Einfälle verließ, sondern seine Werke mit größtmöglicher kompositorischer Tiefenschärfe versah.

KLANGVOLLE EMOTIONEN

---

# LEXUS LC CABRIOLET



---

Dank des schallabsorbierenden Interieurs und optimierter Aerodynamik, die den Luftstrom bei geöffnetem Verdeck am Fahrzeug vorbei leitet, genießen Sie das sinnliche Klangbild des perfekt abgestimmten V8-Motors gänzlich ohne unerwünschte Nebengeräusche. Das Lexus LC Cabriolet zu hören, heißt es zu fühlen.

---

Visit [lexus.eu](https://lexus.eu) to find out more.



 NORMVERBRAUCH KOMBINIERT: 275G/KM  
 EMISSIONEN KOMBINIERT: 11,7L/100KM. SYMBOLFOTO.

 **LEXUS**  
EXPERIENCE AMAZING



nachhaltig #jungbleiben

VÖSLAUER

x

alex  
chung



# KATTUS

STIL UND QUALITÄT SEIT 1857

FEINSTER SEKT  
NACH MÉTHODE  
TRADITIONNELLE

KATTUS GRANDE CUVÉE  
Offizieller Sekt der  
Wiener Staatsoper





# UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

Die OMV unterstützt die Wiener Staatsoper schon seit langem als Generalsponsor und wir sind stolz, diese herausragende österreichische Kulturinstitution in eine neue Ära begleiten zu dürfen. Wir freuen uns mit Ihnen auf bewegende Inszenierungen.

Alle Sponsoringprojekte finden Sie auf [www.omv.com/sponsoring](http://www.omv.com/sponsoring)

Die Energie für ein besseres Leben.   
OMV

# Impressum

Giacomo Puccini  
TOSCA  
Spielzeit 2021/2022  
(Premiere der Produktion: 3. April 1958)

HERAUSGEBER  
Wiener Staatsoper GmbH, Opernring 2, 1010 Wien  
Direktor: Dr. Bogdan Rošćić  
Musikdirektor: Philippe Jordan  
Kaufmännische Geschäftsführerin: Dr. Petra Bohuslav

Redaktion: Sergio Morabito, Andreas Láng & Oliver Láng,  
Gestaltung & Konzept: Fons Hickmann M23, Berlin  
Layout & Satz: Julia Pötsch  
Bildkonzept Cover: Martin Conrads, Berlin  
Druck: Print Alliance HAV Produktions GmbH,  
Bad Vöslau

## TEXTNACHWEISE

ORIGINALBETRÄGE  
Oliver Láng: *Die Handlung* (englische Übersetzung von Steven Scheschareg), *Über dieses Programmbuch* und *Der Dramatik zu viel und zu wenig* – Oswald Panagl: *Die Überwindung der Kolportage durch die Kunst* – Silvia Kargl: *Über Margarete Wallmann* – Jendrik Springer: *Ein Leitfaden durch die Tosca-Partitur*

ÜBERNAHMEN  
Arnold Jacobshagen: *Puccini und der Verismo* (gekürzt) – Sieghart Döhring: *Musikalischer Realismus in Tosca* (gekürzt), in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte XIII.*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber, 1984 – Christian Heindl, *Es geht doch nichts über den Scarpia!*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg. 71, Heft 5, 2016

ÜBERNAHMEN  
aus dem *Tosca*-Programmheft der Wiener Staatsoper, 1993: *Zeittafel zu Tosca* – Herbert Rosendorfer: *La Tosca zwischen Napoleon und Puccini* – Jürgen Maehder: *Vom Drama zum Libretto* (Übernahme aus dem *Tosca*-Programmheft des Stadttheaters Bern, 1987/88) – *Briefwechsel zu Tosca*, in: *Tosca, Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek, 1987 – Ernst Krause: *Die Uraufführung*, in: *Puccini*, Leipzig, 1985

BILDNACHWEISE  
Coverbild: *Flocks of starlings fly over Rome*, Filippo Monteforte/AFP via Getty Images – Peter Mayr (S. 2/3) – Michael Pöhn / Wiener Staatsoper GmbH (S. 12, 36/37, 49, 66) – AKG-Images (S. 18/19, 27, 63) – Lilian Fayer (S. 31, 81) – Photoarchiv Setzer-Tschiedel, Wien VII (S. 76)

Nachdruck nur mit Genehmigung der Wiener Staatsoper GmbH / Dramaturgie.

Kürzungen werden nicht gekennzeichnet.

Rechteinhaber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Generalsponsoren der Wiener Staatsoper



