



# Die Ikonographie der Diva löscht den Unterschied zwischen Bühne und Zuhause aus.

Wayne Koestenbaum

## **Tosca**

Giacomo Puccini

Melodramma in drei Akten

Libretto von Luigi Illica und Giuseppe Giacosa  
nach dem Schauspiel von Victorien Sardou

in italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

**Premiere am 3. Dezember 2016, 19.30 Uhr**  
**Staatstheater Darmstadt, Großes Haus**

**Uraufführung** am 14. Januar 1900, Teatro Constanzi Rom



Die Oper „Tosca“ ist die Geschichte eines Bühnenstars, der Opernsängerin Floria Tosca, die den Maler Mario Cavaradossi liebte und deren größte Schwäche ihre Eifersucht war.

Als Cavaradossi einem von der Polizei verfolgten Oppositionellen hilft und vor Tosca zu verbergen sucht, dass er diesen versteckt, vermutet sie irrigerweise sogleich, dass er eine Affäre mit der Marchesa Attavanti hat und macht ihm eine Szene. Ihr Indiz ist das Altarbild, das Cavaradossi gerade malt: eine büßende Magdalena, die der blonden, blauäugigen und attraktiven Attavanti frappierend ähnlich sieht. Tatsächlich hat neben Tosca auch die Attavanti Cavaradossi zu seinem Bild inspiriert. Diese war jedoch nicht zu einem Stelldichein mit dem Maler in die Kirche gekommen, sondern um Frauenkleidung in einer Seitenkapelle zu verstecken: Der flüchtige Oppositionelle ist nämlich ihr Bruder. Von alledem ahnt Tosca jedoch nichts. Ihr Irrtum hat böse Folgen. Dem Chef der Geheimpolizei Scarpia gelingt es, mithilfe eines Fächers der Attavanti, der in der Kirche vergessen wurde, Toscas Eifersucht weiter zu schüren. Sofort macht sie sich auf den Weg, um Cavaradossi zur Rede zu stellen. So führt sie Scarpias Häscher zur seiner abgelegenen Villa und ermöglicht ihnen Cavaradossis Festnahme.

Noch ist der Oppositionelle in einem sicheren Versteck dort verborgen, doch um Tosca zu beruhigen, musste Cavaradossi ihr dieses Versteck verraten. Das ist die Schwachstelle, die Scarpia später am Abend geschickt ausnutzt. Er lässt den Festgenommenen dorthin bringen, wo Tosca bei einer offiziellen Veranstaltung auftritt, spielt die Liebenden gegeneinander aus und lässt Cavaradossi foltern, während Tosca zuhören muss. Alle Appelle Cavaradossis sind nutzlos: Tosca verrät das Versteck und sorgt so für die Festnahme und Hinrichtung seines Schützlings. Doch noch hat Scarpia sein Ziel nicht erreicht; zu sehr genießt er es, Tosca und Cavaradossi zu manipulieren und in die Enge zu treiben. Er ordnet die Hinrichtung Cavaradossis bei Morgengrauen an, bietet Tosca jedoch an, sie zu einer inszenierten Scheinhinrichtung zu machen, wenn sie sich bereiterklärt,

mit ihm zu schlafen. Verzweifelt geht sie darauf ein, doch als er ihr den Rücken zukehrt, um einen Passierschein zu unterschreiben, nimmt sie ein Messer vom gedeckten Tisch und stößt es ihm in den Rücken. Und verwandelt sich wieder in die Diva, der die Welt zu Füßen liegt, macht den Ort der Folter, der Demütigung und des Mordens zu dem einzigen, an dem sie sich sicher fühlt: einer Bühne. Sie richtet ihr Haar und arrangiert die Leiche des toten Scarpia theaterwirksam mit zwei Kerzenleuchtern.

### PAUSE

Tosca will unbedingt glauben, ihrem geliebten Mario dank ihres geschickten Umgangs mit Scarpia das Leben gerettet zu haben. Nachdem dieser sich tränenreich vom Leben und der schönen Zeit mit seiner geliebten Tosca verabschiedet hat, eröffnet sie ihm, dass die Hinrichtung, die ihm bevorsteht, nur ein Theatercoup sein soll. Doch ihr Peiniger erweist sich als übermächtiger Regisseur der Wirklichkeit über den Tod hinaus. Nachdem das Erschießungskommando die Szene verlassen hat, muss Tosca sich eingestehen: Ihr Mario ist wirklich und unwiderruflich tot. Ihr bleibt nichts als ein bühnenreifer Selbstmord.



Mark Schachtsiek

## Fünf Thesen zu Puccinis „Tosca“

anlässlich der Neuinszenierung von Eva-Maria Höckmayr

### 1.

In Puccinis „Tosca“ kollidiert die selbstgenügsame Scheinwelt Oper mit einer brutal unmenschlichen Realität. Opfer dieser Kollision ist Tosca, die Opernsängerin, die nach den traumatischen Erlebnissen mit einem manipulativen Sadisten im zweiten Akt und dem Verlust ihres unmittelbar nebenan gefolterten Geliebten die Spuren beider Welten in sich trägt und schließlich einen Bühnenwirksamen Freitod als einzigen Ausweg aus dieser gattungssprengenden, aber auch persönlichkeitszerstörenden Spaltung sieht.

### 2.

Dramaturgisches Mittel von Puccinis Erzählung über die Verdrängung des traditionellen Schöngesangs durch die harte Realität einer von Gewalt um der Gewalt willen geprägten Welt ist die Störung. Gesang bricht in „Tosca“ unvermittelt ab: Die lyrischen Bögen einer Arie werden durch störende Einwürfe konterkariert; der Tenor treibt ein Liebesduett vorzeitig zum Höhepunkt, indem er die Linien der Sopranistin übernimmt; ein zugeschlagenes Fenster beendet brüsk eine Kantate. An zwei Stellen allerdings setzt Puccini auch prononciert auf das Gegenteil. In „Vissi d'arte“, Toscas Arie im zweiten, wie „Lucevan le stelle“, Cavaradossis Arie im dritten Akt, ermöglicht klassischer *belcanto* den Figuren – explizit gegen die Regeln der sonst dominanten realistischen, vielleicht in ihrem Detailreichtum sogar naturalistischen Erzählweise – eine brutale Wirklichkeit des Tötens und der Vergewaltigung eine Weile zu suspendieren: Eine Sängerin und der von ihr geliebte Tenor setzten ihr die Kunst traditionellen Operngesangs als verzweifelt-heroischen Widerstand entgegen.



**3.**

Viele Opern Puccinis sind von Theateraufführungen inspiriert; das Wissen darum verführt dazu, Partituren wie „Butterfly“ oder „Tosca“ mit ihrem dichten Gewebe emotionaler Wechselbäder immer auch als intuitive Rekonstruktion der eigenen Wahrnehmung, als eine Art musikalisches Erinnerungsprotokoll eines persönlichen Aufführungserlebnisses zu lesen. Vielleicht sind es sogar die Spuren dieser individuellen Perspektive auf die szenischen Vorgänge, die die so differenziert und vielfältig gestalteten Opern Puccinis insbesondere in der Erinnerung als so einheitlich und formal geschlossen erscheinen lassen: Sie haben stets *einen* emotionalen Spannungsbogen und rücken die Welterfahrung *einer* Figur so sehr in den Fokus, dass diese Perspektivierung in der Figurenzeichnung der anderen mitreflektiert erscheint.

**4.**

Im Falle „Tosca“ sind die Spuren, die Puccinis Besuch einer Aufführung von Victorien Sardous „La Tosca“ im Jahre 1889 in Mailand hinterlassen hat, unübersehbar. Es war eine Aufführung mit Sarah Bernhardt, dem Weltstar des Schauspiels im 19. Jahrhundert, für den das Stück geschrieben wurde, in der Titelrolle und die Musik zur Schlusszene des zweiten Aktes von Puccinis Oper, in der Tosca dem toten Scarpia die christliche letzte Ehre erweist, zeichnet exakt die Bewegungen nach, die die Bernhardt für diese Szene erfunden hatte. In jeder Aufführung der Oper, in der die Sängerin diese Bewegungen der Musik szenisch umsetzt, wird Puccinis Tosca so auf der Bühne zu einer Figur mit drei Referenzsystemen: Sie ist die Sängerin Floria Tosca, die soeben ihren Widersacher Scarpia getötet hat, sie ist der auf szenische Wirkungen bedachte Weltstar Sarah Bernhardt, der in der ihm auf den Leib geschriebenen Rolle „La Tosca“ sein Publikum in den Bann zieht, und sie ist die Sängerin, die in der aktuellen Aufführung die Partie der Tosca realisiert, um dies angemessen zu tun, die von ihr verkörperte Figur zwischen der an ihren Erlebnissen gebrochenen Frau Floria Tosca und dem souverän

Wirkungen kalkulierenden Bühnenstar La Tosca/Bernhardt oszillieren lassen muss. Spuren von Sarah Bernhardt finden sich aber überall in der Figurenzeichnung, denn Floria Tosca verdankt ihre Existenz allein dem Ziel, Bernhardt zu ermöglichen, ihr Startum und seine Gefährdungen auf der Bühne zu reflektieren. Und wer denkt bei Tosca nicht an die vielen berühmten Gesangsstars und Diven, die Toscas Startum seit 1900 so eindrücklich verkörpert haben, dass Darstellerin und Rolle zu verschmelzen schienen? Eine *echte* Tosca muss in jedem Augenblick auch Bühnendarstellerin sein.

**5.**

Über die vielen Kunstanspielungen – alle Hauptfiguren sind Künstler, Tosca Sängerin, Cavaradossi Maler, Scarpia erscheint im letzten Akt als Regisseur über den Tod hinaus ... – darf jedoch nicht übersehen werden, dass die Oper in erster Linie von Gewalt als traumatischer Erfahrung handelt: Es ist dieses opernuntaugliche Sujet – „Folteroper“ war der Hauptvorwurf der zeitgenössischen Kritik an „Tosca“ – das die Reflexion über die Kunstform überhaupt erst ermöglicht. Eine als real empfundene psychische Folter kann im zweiten Akt weder den Figuren noch den Zuschauern erspart werden. Dafür gilt es Mittel jenseits der Opernkonvention zu finden.



*Izabela Matula, Mickael Spadaccini*

**Ich mag es, wenn man nicht weiß,  
ist es echt oder nicht?  
Ahmt hier das Leben die Kunst nach  
oder die Kunst das Leben?  
Denn ich sage Ihnen, die Grenze  
verschwimmt immer mehr.**

**Madonna**



Im ersten Akt sind es nur Duette.  
 Und auch im zweiten Akt sind es  
 nur Duette, mit Ausnahme der kurzen  
 Folterszene, in der zeitweise auch nur  
 zwei Personen vor dem Publikum stehen.  
 Der dritte Akt ist ein einziges  
 unendliches Duett. [...]  
 Es ist ein Drama für einen Hauptdarsteller,  
 geschaffen, um zum Beispiel die  
 Bravour einer Sängerin zu zeigen.

Librettist Giacomo Giacosa über „Tosca“

Walter Rösler

## Vissi d'arte: Erfahrungen einer Primadonna

Eine Primadonna, die eine Primadonna spielt. [...] In fast allen Opern Puccinis stehen Frauengestalten im Mittelpunkt, die durch die Konfrontation mit einer von Männern dominierten Welt zerbrechen. [...] Mitten in dieser Reihe von Frauengestalten finden wir Tosca. In ihr vereinen sich einander scheinbar widersprechende Eigenschaften: die selbstbewußte, gefeierte Primadonna, die gläubige Katholikin und die bedingungslos Liebende. Sardou erfand zu den Hauptfiguren seines Dramas Biographien, so auch zu Floria Tosca. Eine fiktive Lebensbeschreibung, die die Widersprüche im Wesen der Sängerin verstehen läßt. Nach Sardou wuchs sie als Ziegenhirtin auf dem Lande auf und wurde von den Benediktinerinnen in Verona in ihr Kloster aufgenommen. Hier zeigt sich die musikalische Begabung des Mädchens. Vom Klosterorganisten erhielt sie ihren ersten Unterricht. Mit sechzehn Jahren trat sie erstmals in der Klosterkirche als Sängerin auf. Der Komponist Domenico Cimarosa äußerte den Wunsch, sie für die Oper auszubilden. Da die Benediktinerinnen sie nicht dem ‚Teufel‘ überlassen wollten, wurde die Angelegenheit dem Papst zur Entscheidung anheimgestellt. Der erteilte ihr einen Dispens: „Gehen Sie in die Freiheit, meine Tochter, sie werden alle Herzen ebenso wie das meine rühren und allen Tränen entlocken.“ Vier Jahre später debütiert Tosca an der Mailänder Scala in einer Oper von Paisiello. Zur Zeit der Handlung ist sie am Teatro Argentina in Rom engagiert. In ihrem Wesen finden wir sowohl starke Frömmigkeit als auch eine starke Veranlagung zu Liebe und Eifersucht. Die entscheidende Szene der Titelfigur finden wir im zweiten Akt der Oper. Tosca, die bisher nur die Sphäre des Glaubens und die Sphäre der Kunst kennengelernt hat, wird Zeugin der Folterung ihres Geliebten und ist der Erpressung durch Scarpia ausgeliefert. Zum ersten Mal steht sie einer Realität aus Machtgier, Brutalität und Grausamkeit gegenüber. Eine Welt bricht für sie zusammen. In ihrer Arie „Vissi d'arte, vissi d'amore“ (wörtlich: Ich lebte für die Kunst, lebte für die Liebe [...]) – reflektiert sie ihr bisheriges Dasein und spricht ihre ganze Verzweiflung aus.



**Sie verkörperte das Phänomen,  
die eigene Persönlichkeit bis  
zum Extrem auszuleben, im Privaten  
wie auf der Bühne.**

Jean Cocteau über Sarah Bernhardt



*Elisabeth Bronfen*

## **Diven zwischen Himmel und Hölle**

Am Starkörper, der sich wie ein mythisches Zeichen lesen läßt, werden Erzählungen festgemacht, die für uns Modellcharakter haben, weil sie der Verlaufskurve jener alten Geschichten folgen, die kulturell immer schon in Umlauf gesetzt wurden, um Antworten auf Sinnfragen zu liefern. In diesem Sinne stellt der Star sich meist als Verschränkung von Erlösungs- und Identifikationsfigur zur Schau. Wir haben immer schon Figuren gebraucht, die wir aufgrund ihrer Leistungen und ihrer öffentlichen Wirkung bewundern können, um die Wunden zu heilen und die Mängel zu glätten, die sich in jeder kulturellen Gemeinschaft ergeben. Brisant an dem Umstand, daß wir seit Mitte des 19. Jahrhunderts dazu tendieren, den klassischen Helden durch den Star zu ersetzen, ist vor allem die Verschmelzung von privater und öffentlicher Person, die den Starkörper kennzeichnet. Denn wenn der klassische Held dadurch der kollektiven Sinnstiftung diene, daß er denkwürdige und meisterhafte Taten vollbrachte, so hält der Star sein Publikum vor allem durch einen Einblick in seine Intimsphäre in Bann. Nicht die glorreichen kriegerischen, politischen oder philosophischen Leistungen faszinieren, sondern die Geschichte, wie ein Star geboren wird und welches Schicksal er erfährt, also sein physischer und psychischer Privatkampf. [...] Denn die prototypische Stargeschichte hat meist ein versehrtes Individuum zur Hauptfigur, dessen Wunden durch den Blick des Publikums und die mediale Aufmerksamkeit, die es dank der gewonnenen Berühmtheit auf sich zieht, geheilt werden können. Die endlos reproduzierte Lebensgeschichte des Stars enthält zwei Teile. Im ersten erfolgt der Triumph, nachdem persönliche Schwierigkeiten und Hemmnisse überwunden wurden. Danach, mit der ersehnten Berühmtheit, beginnt eine Geschichte der Rache und Vergeltung, in der der Star vom Schicksal zerstört wird: durch selbstverschuldetes Scheitern, durch unglückliche Zufälle oder durch eine Fehleinschätzung der Macht des Publikums.



Wenn [...] die Diva als Sonderfall des Starsystems behandelt wird, dann um deutlich zu machen: Sie sind Stars, die auf der Grenze stehen und an die Grenze gehen. Sie stellen besonders gelungene Kompensationen für die in unserer Alltagswelt empfundenen Brüche dar, weil sie selbst so prononciert versehrt sind. Sie kommen meist von den Rändern der Gesellschaft, lassen ihren Starkörper wie aus dem Nichts entstehen und wirken daher, als hätten sie keinen festen Boden unter den Füßen. Ersetzt der klassische Star den tragischen Helden der antiken Literatur, könnte man von der Diva sagen, sie verschränkt den Ehrgeiz dieses tragischen Helden, dessen Absturz zwar unausweichlich ist, dadurch aber auch seine Menschlichkeit bestätigt, mit dem christlichen Märtyrerbild. Diven verstehen sich als Auserwählte im Starsystem und verausgaben sich in der Hoffnung auf Erlösung – die eigene wie die des Publikums. Werden Stars für die Hybris bestraft, Ruhm um jeden Preis für sich in Anspruch zu nehmen, erfährt die Diva im Leid ihre Apotheose und wird dadurch zur vergöttlichten Gestalt. Im Gegensatz zum Star kann die Diva nämlich ihren Schmerz transformieren. Er bedeutet kein Abfall vom Star-Image, sondern wird Teil davon. [...]

Die Diva – so die kühne Spekulation – ist weder trivial noch ein leeres mythisches Zeichen. Sie ist kein bloßer manipulierter Kunstkörper, weil sie immer auch vom Publikum erwählt werden muß. Dadurch, daß die persönliche Geschichte vom Star-Image nie zu trennen und die Grenze zwischen professionellem und privatem Leben unkenntlich geworden ist, stellt sich bei der Diva die Frage nach der existenziellen Substanz, von der ihr Starkörper zehrt, mit besonderer Brisanz. Sie verkörpert nicht nur einen künstlich erstellten Glamour, sondern verschränkt ihren zeichenhaften Kunstkörper mit existenziellem Schmerz und bringt damit den realen Leib in seiner Fragilität und Versehrtheit wieder ins Spiel. Wir wollen zwar die mythische Geschichte des Aufstiegs und Untergangs der Diva, ganz im Sinne der klassischen Tragödie, genießen. Doch was wir stellvertretend an Glanz und Elend bei ihr miterleben, übersteigt die Beliebigkeit und den Unterhaltungswert der medialisierten Massenkultur. Bei den Diven

fallen die Authentizität der Schauspielenden und die Authentizität der Figuren, die von ihnen gespielt werden, mehr als bei anderen Stars zusammen. Dabei geht es nicht darum, hinter dem Image der Diva eine klar abzugrenzende authentische Persönlichkeit zu erkennen, sondern ihr Image als ihre Authentizität und ihre Authentizität als ihr Image zu begreifen. Das Verhältnis der Diva qua Bild zur Diva qua realer Person ist mit einem Spiegelkabinett vergleichbar, in dem ein Bild endlos reproduziert wird und der Körper, der diesen Spiegelungen als Ausgangspunkt dient, von seinen Reproduktionen nicht mehr unterscheidbar ist. Dennoch wissen wir die authentische Figur im Zentrum der Phantasmagorie.

Während der Star die Komplexität des Alltags in eine vereinfachende Geschichte reduziert, die seinen mediatisierten, universell genießbaren Körper von jeglicher historischen Spezifität entleert, bringt die Diva gerade diese Komplexität wieder ins Spiel. Sie ist gerade nicht von der eigenen Biographie abgeschnitten, wenngleich ihre Berühmtheit ihr erlaubt, deren Kränkungen und Beschränkungen zu überwinden. Denn man verliert bei ihr nie den Abgrund aus den Augen, vor dem ihre Berühmtheit sowohl sie als auch uns Betrachtende schützen soll. Zwar kann sie einen göttlichen Status einnehmen, weil sie von der Welt immer schon abgesondert gewesen zu sein scheint. Doch die Botschaft, die sie uns vermittelt, läuft auf eine fehlende Stabilität in ihr und damit auch in uns hinaus. Zwischen Himmel und Hölle oszillierend, zeigt sie uns, daß psychische Verletztheit und ein brüchiger Boden unter den Füßen nicht nur ihre, sondern auch unsere Normalität sind. Das Glück des Erfolgs, die Errungenschaft des perfektionierten Körpers oder der unübertrefflichen Stimme sind nur Schutzschilde, hinter denen eine andere Wahrheit durchschimmert. Die Berühmtheit der Diva, wie die eines jeden Stars, mag eine Kompensation sowohl für ihre als auch für unsere Mängel, wie überhaupt für das Unkalkulierbare unserer Existenz sein. Doch indem die Diva bereit ist, sich für ihre Selbstinszenierung im wörtlichen Sinne zu verausgaben, physisch und psychisch bis an die Grenze zu gehen, führt sie ihre eigene Verletzbarkeit immer mit vor, und zwar jenseits der auf sie projizierten Unzu-

länglichkeiten, die sie für ihr Publikum stellvertretend kompensieren soll. Ihr ist nicht zu helfen, weil ihr Schmerz, auch wenn er als mythisches Zeichen für die Phantasien und Wunschvorstellungen anderer nach Erlösung gelten kann, keineswegs metaphorisch ist. Gerade darin unterscheidet sich die Diva von anderen, vergänglichen und trivialen Figuren der Öffentlichkeit, die unsere mediatisierte Welt bevölkern: in dem bewußten Entwurf des eigenen fiktionalen Status, genauer in der Tatsache, daß die Intimität, die sie zur Schau stellt, nichts anderes als ein Teil dieser Konstruktion ist – in dieser fatalen Verschränkung von Starkörper und Körpersubstanz erweist sie sich als völlig authentisch.



*Krzysztof Szumanski, Izabela Matula*

**Man besitzt seine Stimme nur,  
wenn man sie verliert. Man findet  
erst heraus, wer man ist, wenn  
man vom festen Boden des Gesangs  
vertrieben worden ist und vor  
Gefahr und Verfall steht.**

Wayne Koestenbaum

*Jörg Barberowski*

## **Im ewigen Raum der Gewalt**

Nicht auf Ursachen, sondern auf das Geschehen selbst kommt es an, wenn man verstehen will, was Gewalt ist und was sie anrichtet. Denn Gewaltsituationen sind offen, das Geschehen ist dynamisch und unvorhersehbar. [...] Nun endet die Zeit der Strategien und die Zeit des Körpers bricht an. [...] Alles, was nun geschieht, wird im Licht der Gewalterfahrungen gesehen und verstanden. Gewaltverhältnisse erschüttern Vertrauen, zerstören soziale Bindungen und verändern den Blick auf die Welt. Die Zeit der Gewalt ist eine Zeit des Augenblicks, der äußersten Anspannung, eine Zeit der Unsicherheit. Niemand weiß, wie es weitergehen und ob der nächste Tag der letzte sein wird. Mit allen Fasern des Körpers empfinden Menschen, die in der Gewalt-Zeit leben, was mit ihnen geschieht.

Gewalt hat, wie die Sexualität, die Konkretheit des Sinnlichen, sie weckt Leidenschaften, erzeugt Wut und Hass, und sie hinterlässt Spuren an Körper und Seele. [...] Im Schmerz erfährt der Mensch die Macht seines Körpers. Durch Folter und extreme Gewalt wird er als Person ausgelöscht, spürt sich nur noch als Fleisch. [...]

„Ein schwacher Druck mit der werkzeugbewehrten Hand reicht aus, den anderen samt seinem Kopf, in dem vielleicht Kant und Hegel und alle neun Sinfonien und die Welt als Wille und Vorstellung aufbewahrt sind, zum schrill quäkenden Schlachtferkel zu machen. [...] Aufheulend vor Schmerz ist der gewalthinfällige, auf keine Hilfe hoffende, zu keiner Notwehr befähigte Gefolterte nur noch Körper und sonst nichts mehr.“ Niemand, der diese Erfahrung macht, wird jemals vergessen, was ihm angetan worden ist. Man verliert das Urvertrauen, und man erinnert sich daran, dem eigenen Körper willenlos ausgeliefert gewesen zu sein. Er wisse nicht, ob der Gefolterte seine Menschenwürde verliere, schreibt [Jean] Améry. Doch eines sei gewiss: Mit dem ersten Schlag, der ihn treffe, verliere er das „Weltvertrauen“ [...]. Der Schmerz vernichtet Vergangenheit und Zukunft, er ist nichts als „überwältigende Gegenwartigkeit“.



David Pichlmaier, Minseok Kim, Krzysztof Szumanski, Oleksandr Prytoiyuk,  
Izabela Matula, Opernchor, Kinderchor



**Nach Marios Tod kann ihr nur die Welt des Theaters, wo nichts echt ist, Halt geben. Denn, wenn es dort geschehen wäre, wäre es ja nicht wirklich geschehen. Sondern nur im Theater: Deshalb flieht Tosca vor der Realität auf die Bühne.**

Eva-Maria Höckmayr

*Catherine Clément*

## **Die Frau in der Oper**

Tosca, der Taumel. Der Taumel einer Stimme, der opernhafte Ereignisse in einer Oper widerfahren. Eine einzigartige Frauenstimme, die von Männern bedrängt wird. Tosca oder die wahnsinnige Hetzjagd von Gesang und Eifersucht, die schnellen Füße der Leidenschaft. Sie hört nicht auf zu rennen, einzutreten, abzutreten, keuchend, unter Druck. Und wenn sie zufällig nicht auf der Bühne ist, füllt ihre Singstimme den Raum von außen, und alles erstarrt, plötzlich, zärtlich, als ob sie für einige Zeit das politische Drama und die Intrigen der Männer um sie herum anhalten würde. [...]

Alles, was sie begehrt, ist Mario, die Ursache ihrer Ungeduld. Sie verbringt ihre ganze Zeit in der Oper damit, ihn zu rufen. Von außen, als sie die Kirche betritt. Von innen, als er in Scarpias Folterkammer festgehalten wird. Von überall ruft sie ihn. Als sie zurückkommt, nachdem Angelotti geflohen und Scarpia erschienen ist, sozusagen auf seinen Fersen, ruft sie ihn nochmals. Und da lockt der Jäger Scarpia seinen Falken Tosca in die Falle, indem er auf einer einzigen Note die Spule seiner Liebesfalle abhaspelt. Der abwesende Mario, der Fächer der Marchesa Attavanti, mehr braucht es nicht, damit Tosca auf den Köder anspringt und flieht. Aber bevor sie geht, weint sie, und nie ist die Musik mächtiger und aufgewühlter als in diesem Moment, wo die zärtlichen Töne des bereits toten Liebesduetts als Echo widerhallen. Die Stimme schwankt, zittert. Sie wird also fallen.

Eine warme und ruhige Nacht. [...] Ihr erstes Wort ist wieder ein Ruf: „Mario!“ Er ist da, in die geheimen Räume der Folter verschleppt. Und das ist die Rolle ihres Lebens als Sängerin. Eine Zeitlang Folter, eine Zeitlang Ruhe. Eine Zeitlang Folter, und die Türen öffnen sich und lassen Männerstimmen herausdringen, die Schmerzensschreie Marios, die Fragen Scarpias. Eine Zeitlang Ruhe, die Türen werden wieder geschlossen, und die gebrochene Sängerin gesteht, ohne nochmals zu singen. Es gibt keine Stimme mehr, es sind gesprochene Worte. Wie schafft sie es also, sich so schnell wieder zu erholen? [...]



Von da an wird sie wieder Diva. Die Rolle ihres Lebens, das wußte sie nicht, oder hat es immer gewußt, das war diese dramatische Situation, wo sie ihren Körper hergeben muß, um ihren Geliebten zu retten. Ihre Gesten schließen sich präzise an, wie eine Inszenierung. Ja sagen zu Scarpia, einen Passierschein für sie und Mario verlangen, das Messer vom Tisch nehmen, auf dem das Abendessen bereit steht, die Waffe hinter ihrem Rücken verstecken, warten, bis Scarpia sich ihr zuwendet, und dann zustoßen, mit aller Kraft, wie im Theater. Sie schreit. Und schließlich, in den langen Schreien, die sich mit Scarpias Todesschreien mischen, sagt sie, was sie wirklich ist: „Ich bin Tosca.“ Das heißt die Sängerin. Ein Polizeichef ist weniger mächtig als eine Theaterfrau, wenn sie die Wirklichkeit ihres eigenen Lebens spielt. [...] Nach vollendeter Tat, nach dem Verbrechen und dem echten vergossenen Blut – vergiß nicht, es ist das richtige Blut einer Rolle, es ist fiktives Blut, ist eine Oper – begibt sich Tosca auf die andere Seite des Theaterspiels und agiert auf eigene Rechnung. [...]

Alles ist ruhig beim römischen Sonnenaufgang. [...] Schnell sagt sie Mario alles: wie sie Scarpia getötet hat, wie sie den Passierschein genommen hat, wie er seinen Tod spielen soll, wie sie fliehen werden. Sie bereitet ihn auf das Theaterspiel vor. [...] Mario amüsiert sich: „Come la Tosca in teatro...“ Ja, wie die Tosca im Theater wird er seinen Tod spielen müssen. „Non ridi...“ Nicht lachen, sagt er zu ihr, das ist ein ernstes Spiel. In aller Unschuld besteigt Mario, sich ins Fäustchen lachend, die Richtstätte, und Tosca leitet die Inszenierung. Aber sie weiß nicht, daß das Spiel falsch ist. [...] Die Stimme Toscas leitet den vermeintlich noch lebenden Körper, der sich doch nicht mehr bewegt. „Beweg Dich nicht, warte noch, beweg Dich jetzt...“ Aber der lebend-tote Körper schleudert der Sängerin eine Stille ohne Antwort entgegen. Also ruft Tosca Mario noch einmal. Dann wirft sie sich auf ihn, vielleicht ohne zu verstehen, und stammelt blinde Worte. „Finire così, finire così...“ So zu enden... [...] Mit letzter, äußerster Kraft schleudert sie ihre Stimme um Mitternacht ihrer selbst hinaus. Mit vollendeter Schnelligkeit gibt sie schließlich dem Taumel nach [...]. *Così* stürzt sich also Floria Tosca, Sängerin, in die Tiefe.

**1786** General Napoleon Bonaparte beginnt seinen ersten Italienfeldzug. Die Franzosen bringen Ideale der Revolution mit, üben aber auch ein hartes Besatzungsregime aus, fordern Kontributionen und rauben zahllose Kunstschätze. Während zahlreiche italienische Intellektuelle, insbesondere aus den nördlichen Regionen, in Napoleon und seiner Armee Befreier vom überkommenen Feudalsystem und der Dominanz der Habsburger sehen, gelten die Besatzer dem einfachen, vom Katholizismus geprägten Volk im päpstlichen Rom und Süditalien als gottlose Zerstörer jener traditionellen Ordnung, die ihnen bislang ihr Auskommen sicherte. Vor allem auf dem Land kommt es zu Aufständen gegen Franzosen und Repräsentanten der Oberschicht.

**1798** Die Franzosen verschleppen den Papst nach Avignon (wo dieser später stirbt), verbannen alle Kardinäle aus Rom (um eine Neuwahl zu verhindern) und verwandeln den Kirchenstaat am 15. Februar in eine der sogenannten „Tochterrepubliken“, also eine jener scheinselfständigen französischen Revolutionsexporte, die trotz offizieller lokaler Repräsentanten – im Falle Roms fünf Konsuln genannte Mitglieder eines Direktoriums – vollständig von den Franzosen kontrolliert bleiben. Priester werden nach französischem Vorbild zu Staatsbeamten und streng kontrolliert.

Der Abzug der französischen Besatzungstruppen am 19. September 1799 führt zum sofortigen Zusammenbruch dieser Römische Republik und ihre führenden Repräsentanten fliehen ins Pariser Exil. Ende des Monats erreicht die Armee des Königreichs Neapel unter König Ferdinand IV. und Königin Maria Christina, einer Schwester Marie Antoinettes und deshalb unerbittlichen Gegnerin der französischen Revolution und Napoleons, Rom und installiert eine provisorische Regierung aus ehemaligen Beamten der Republik. Wie zuvor beim Fall der Parthenopäischen Republik in Neapel kommt es auch in Rom zu blutigen Racheakten der Bevölkerung an Repräsentanten der Republik sowie zu zahlreichen Gerichtsverfahren gegen Kollaborateure.

**1800** Nachdem er Frankreich mit dem berühmten Staatsstreich vom 18. Brumaire (d.h. am 9./10. November 1799) in eine Militärdiktatur verwandelt hat, kehrt Napoleon im Frühsommer mit seiner Armee nach Italien zurück. Anfang Juni zieht er in Mailand ein und es kommt zu einer entscheidenden Schlacht bei

Marengo. Den von General Melas befehligten Koalitionstruppen gelingt es am Vormittag des 14. Juli, den Ort einzunehmen; ihr Sieg über Napoleon scheint sicher. Doch Melas nach Rom und Wien gesandte Siegesmeldungen erweisen sich am Nachmittag als voreilig. Zusätzliche französische Truppen erreichen Marengo und die Koalitionstruppen werden vernichtend geschlagen. Das ist der politische Kontext der „Tosca“-Handlung, die sich laut Sardou am 17. Juni 1800 abspielt: Im ersten Akt wird der vermeintliche Sieg von General Melas mit einem „Te Deum“ gefeiert, im zweiten Akt ist er Anlass jenes Empfangs der Königin im Palazzo Farnese, bei dem Tosca eine Kantate singt; erst später am Abend trifft die Meldung vom Sieg Napoleons ein.

In der Wirklichkeit kommt es infolge der Schlacht von Marengo zu einem Kompromiss: Nach einem Ausgleich mit Napoleon kann der unter dem Schutz der Österreicher in Venedig gewählte Papst Pius VII. am 3. Juli 1800 in Rom einziehen. Von 1801 bis 1809 kommt es sogar zu einer ersten Wiederherstellung des Kirchenstaats.

**1815** Nach dem Sturz Napoleons wird der Kirchenstaat beim Wiener Kongress in den Grenzen von 1797 wiederhergestellt. Für sich als progressiv verstehende italienische und europäische Intellektuelle gilt er bald – insbesondere nach dem Tod Pius VII. 1823 – als Hort der Reaktion, Unterdrückung und Misswirtschaft. Diese Sicht reflektiert auch „Tosca“.

Im Zuge der Revolution von 1848/49, die zu einer vorübergehenden Flucht Papst Pius IX. aus Rom führt, kommt es erneut zu einer französischen Besetzung, allerdings nun zu Gunsten des Papstes. Da sich diese Schutzmacht nur für die Region Latium zuständig sieht, werden bereits 1860 große Teile des Kirchenstaats an das neu gegründete Königreich Italien angeschlossen. Im Zuge des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/71 beordern die Franzosen dann ihre Truppen in die Heimat; die italienische Armee marschiert unter König Vittorio Emanuele II. in Rom ein und nimmt dem Papst faktisch seine weltliche Macht. Rom wird zur italienischen Hauptstadt proklamiert. Dieser Konflikt zwischen Kirche und Staat, der viele patriotische Katholiken bzw. katholische Patrioten insbesondere in Rom belastet, schwelt bis 1929: Erst unter Mussolini einigen sich Italien und Papst über die Gründung eines souveränen Vatikanstaats mit stark eingeschränktem Territorium.

**1887** Im Pariser Théâtre de la Porte Saint-Martin gelangt „La Tosca“ von Victorien Sardou mit der 1845 geborenen Sarah Bernhardt in der Titelrolle zur Uraufführung und ist unmittelbar ein überragender Erfolg. Der Dramatiker hat die Rolle der römischen Primadonna dieser Ausnahmeschauspielerin auf den Leib geschrieben: Ein Weltstar mimt einen Weltstar. Sie wird „La Tosca“ weltweit auf ihren Tourneen spielen, 1899 das nach ihr benannte Theater in Paris mit ihm einweihen und 1905 in Rio de Janeiro die Vorstellung spielen, die ihr Leben radikal verändern wird: Beim finalen Sprung von der Engelsburg zieht sie sich eine Verletzung zu, die zehn Jahre später zur Amputation eines Beines führen wird; Bühnenarbeiter hatten vergessen, die Matraze bereitzulegen, die ihren Sprung abfedern sollte.

**1889** Puccini sieht Sarah Bernhardt als „La Tosca“ bei einem Gastspiel im Mailänder Teatro Filodrammatica. Obwohl er kein Französisch versteht, scheint ihm die Handlung glasklar – für ihn stets in sicheres Zeichen für einen guten Opernstoff. Eine Anfrage seines Verlegers Giulio Ricordi bei Sardou nach den Rechten für eine Vertonung läuft ins Leere. Noch ist Puccini zu unbekannt.

**1895** Puccini gelingt es, sich die Rechte an einem „Tosca“-Libretto, das Luigi Illica für den Komponisten Alberto Franchetti vorbereitet hat, zu sichern. Giuseppe Giacosa soll dafür die Verse dichten, doch er ist überzeugt, dass sich der Stoff nicht für eine Oper eignet. Nach vielen Auseinandersetzungen zwischen den drei Autoren und ihrem Verleger entsteht im Laufe des Jahres 1896 doch ein Libretto. 1898 kann Puccini mit der Komposition beginnen; Diskussionen insbesondere über die Dramaturgie des dritten Aktes gibt es jedoch bis ins Jahr 1899 hinein.

**1900** Die Uraufführung von „Tosca“ am 14. Januar im Teatro Constanzi in Rom – also in unmittelbarer Nachbarschaft der Schauplätze, an der die Handlung ziemlich genau 100 Jahre zuvor spielt – mit Hariclea Darclée als Tosca, Emilio De Marchi als Cavaradossi und Eugenio Giraltoni als Scarpia wird durch Bombendrohungen gegen Mitwirkende sowie Königin Margherita und Vertreter der Regierung im Publikum belastet. Die Reaktionen sind verhalten. Erst die Mailänder Erstaufführung unter Arturo Toscanini am 17. März bringt den Durchbruch zum Welterfolg.

Giacomo Puccini **Tosca** – Originalbesetzung der Produktion von 2016  
**Musikalische Leitung** Will Humburg **Regie** Eva-Maria Höckmayr **Bühne und Kostüme** Julia Rösler **Dramaturgie** Mark Schachtsiek **Chor** Thomas Eitler-de Lint  
**Kinderchor** Elena Beer

**Mit:** Floria Tosca, berühmte Sängerin Izabela Matula Mario Cavaradossi, Maler Mickael Spadaccini / Deniz Yilmaz Baron Scarpia, Polizeichef Krzysztof Szumanski Cesare Angelotti Nicolas Legoux Der Mesner / Ein Schließer Thomas Mehnert / David Pichlmaier Spoletta, Polizeiagent Minseok Kim Sciarrone, Gendarm Wiktor Czerniawski / Oleksandr Prytolyuk Ein Hirt Peter Morrisson / Niklas Pfeiffer [Mehrfachbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge] Der Opernchor und Extrachor des Staatstheaters Darmstadt, Kinderchor des Staatstheaters Darmstadt, Das Staatsorchester Darmstadt, Die Statisterie des Staatstheaters Darmstadt

#### Text- und Bildnachweise

Zitate Wayne Koestenbaum aus: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*, aus dem Amerikanischen von Joachim Kalka, Stuttgart 1996, S. 164, 168 | Walter Rösler aus: *Die Sängerin und die Gewalt. Aspekte einer Oper*, Originalbeitrag für das Programmheft „Tosca“ der Staatsoper Unter den Linden Berlin 1998, S. 18–28 (23f.) | Elisabeth Bronfen aus: *Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe*, in: Dies. u. Straumann, Barbara Diva. *Die Geschichte der Bewunderung*, München 2002, S. 43–68 (46ff.) | Jörg Barberowski aus: *Räume der Gewalt*, Frankfurt/Main 2015, S. 139ff. | Cathérine Clément aus: *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, aus dem Französischen von Annette Holoch, München 1994, S. 78ff. | Die Handlung, die Thesen zu „Tosca“ und die Zeittafel schrieb Mark Schachtsiek für dieses Programmheft. Alle Zitate erscheinen in ihrer ursprünglichen Rechtschreibung, für dieses Programmheft entstandene folgen der aktuellen amtlichen Rechtschreibung. || Die Fotos von Sarah Bernhardt als Tosca wurden dem Band Attila Csampai (Hrsg.) *Puccini. Tosca. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1987 entnommen. Die anderen Fotos von Sarah Bernhardt und Maria Callas stammen aus Bronfen/Straumann 2002 (s.o.). || Sollte es uns nicht gelungen sein, alle Urheber ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber, sich bei uns zu melden. || Probenfotos: Stephan Ernst || Wir danken Stefan Bitz, dass er uns seine Bilddatei zum Foto vom Petersdom, auf dem das Bühnenbild beruht, unentgeltlich zur Verfügung gestellt hat.

#### IMPRESSUM

**Spielzeit 2016|17, Programmheft Nr. 15 | Herausgeber:** Staatstheater Darmstadt  
**Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt, Telefon 06151 . 28 11-1**  
**www.staatstheater-darmstadt.de | Intendant:** Karsten Wiegand  
**Geschäftsführender Direktor:** Jürgen Pelz | **Redaktion:** Mark Schachtsiek  
**Gestalterisches Konzept:** sweetwater | holst, Darmstadt  
**Ausführung:** Hélène Beck | **Herstellung:** Dinges & Frick GmbH, Wiesbaden



