

# TOSCA





Oper in drei Akten von Giacomo Puccini  
Libretto nach dem Drama von Victorien Sardou von  
Giuseppe Giacosa und Luigi Illica

Eine Veranstaltung der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH  
im Auftrag der Stadt Sondershausen

## GRUSSWORT

Liebe Besucherinnen und Besucher der Thüringer Schlossfestspiele  
Sondershausen, sehr geehrte Damen und Herren,



mit großer Freude begrüße ich Sie zu den Thüringer Schlossfestspielen Sondershausen 2021. Für mich ist es ein Zeichen starker Hoffnung, dass sich die beteiligten Gesellschafter auf eine Durchführung der Festspiele in diesem Jahr einigen konnten, nachdem das überregional ausstrahlende Ereignis im letzten Jahr corona-bedingt leider nur in konzertanter Form stattfinden konnte. Ich bin außerordentlich froh, dass die Corona-Zahlen nun entscheidend gesunken sind und wir alle wieder Kultur genießen können. In den mehr als 12 Monaten der Pandemie ist uns allen bewusst geworden, wie wichtig Kultur für jede\*n Einzelne\*n, für das soziale Miteinander, den gesellschaftlichen Zusammenhalt und das kulturelle Selbstverständnis ist. Wir alle brauchen Kultur auch als emotionalen Anker und kreative Anregung.

Als Opernfan, der bereits verschiedene Aufführungen in der wunderbaren Atmosphäre des Sondershäuser Schlosses und an anderen Theatern erleben konnte, freue ich mich besonders auf die diesjährige Inszenierung von Giacomo Puccinis »Tosca«. Im zauberhaften Ambiente des abendlichen Schlosshofs in hoffentlich lauschigem Sommernachtswetter wird sie mit ihrer packenden Handlung und überwältigenden Musik eine faszinierende Wirkung entfalten. Genauso ans Herz legen möchte ich allen Besucher\*innen die Aufführungen des Musicals »The Addams Family« sowie des Familienstücks »Bastien und Bastienne« von Mozart.

In froher Erwartung künstlerischer Highlights und persönlicher Begegnungen,

Ihr

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Steffen Grimm'.

Steffen Grimm  
Bürgermeister der Stadt Sondershausen

## BESETZUNG

Musikalische Leitung Michael Helmrath  
Inszenierung Anette Leistschneider  
Bühne Wolfgang Kurima Rauschning  
Kostüme Anja Schulz-Hentrich  
Choreinstudierung Markus Fischer

Floria Tosca, berühmte Sängerin Hye Won Nam  
Mario Cavaradossi, Maler Kyoungchan Seo  
Baron Scarpia, Polizeichef Johannes Schwärsky  
Cesare Angelotti, politischer Gefangener, Hyun Min Kim  
ehemaliger Konsul der Republik  
Il Sagrestano (Der Mesner) Bart Driessen  
Spoletta David Stanley Johnson  
Sciarrone Yavor Genchev  
Carceriere (Ein Schließer) Jung-Uk Oh  
Un Pastorello (Ein Hirte) Amelie Petrich (Aufnahme)

Festspielchor  
Jugendchor der Thüringer Schlossfestspiele Sondershausen

Loh-Orchester Sondershausen

Dramaturgie Katrin Stöck, Musikalische Einstudierung Felix-Immanuel Achtner, Kei Sugaya, Regieassistenz Anja Daniela Wagner, Inspizienz Annette Seyer, Marja Haglund, Übertitelspezialist Kuniko Kobayashi

Technische Leitung Jürgen Bley, Kerstin Bayer, Technische Einrichtung Lennert Schmidt, Beleuchtung Martin Wiegner, Ton Jörg Wiegleb, Michael Scharifi, Bildübertragung Philipp Schlegel, Maske Karolin Friedrich, Requisite Lea Rahel Franke-Weiß

Herstellung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH: Werkstattleiter Jonny Wilken, Gewandmeisterei/Damenschneiderei Doris Gunkel, Herrenschniderei Angela Kretschmer, Tischlerei Jens Grabe, Malsaal Carsten Stürmer, Schlosserei Uwe Bräuer, Dekorationsabteilung Dörte Oeftiger, Theaterplastik Jeannine Heymann

Aufführungsrechte bei G. RICORDI & CO. Bühnen- und Musik G. m b. H., München

Bitte schalten Sie vor Beginn der Vorstellung Ihre Mobiltelefone und die Stundensignale an Armbanduhren aus. Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung können wir aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestatten.

# HANDLUNG

## 1. Akt

In die Kirche Sant' Andrea della Valle in Rom stürzt Cesare Angelotti herein, früherer Konsul der Republik, der aus dem Gefängnis auf der Engelsburg fliehen konnte. Seine Schwester, die Marchesa Attavanti, hat hier tarnende Frauenkleider für ihn versteckt. Vor dem hereinkommenden Mesner verbirgt er sich in der Kapelle. Der Mesner ist verärgert über die viele Arbeit, die der Maler Mario Cavaradossi ihm verursacht, der hier ein Gemälde der heiligen Magdalena malt. Dieser kommt in die Kirche und gibt seiner Liebe zur Sängerin Floria Tosca Ausdruck. Er enthüllt auch das Magdalenenbild, für das er die in letzter Zeit hier inbrünstig betende Schönheit heimlich porträtiert hat. Der Mesner verschwindet schimpfend über die unchristliche Verquickung des Heiligenbildnis-

ses mit leibhaftigen Damen. Angelotti kommt aus seinem Versteck hervor, Cavaradossi bekennt sich zur Republik und bietet Angelotti sofort Hilfe an: Er soll in seine Villa fliehen. Sie werden durch Floria Tosca unterbrochen, die abends im Theater singt und sich danach zu einer Liebesnacht mit Cavaradossi verabreden möchte. Der ist gleichzeitig hingerissen und abgelenkt, weiß er doch Angelotti in der Kapelle. Tosca möchte er nicht einweihen, da er fürchtet, ihre große Frömmigkeit würde sie dazu bringen, ihrem Beichtvater das Geheimnis anzuvertrauen.

Cavaradossi kann Tosca verabschieden, allerdings ihre Eifersucht auf die gemalte Schönheit nicht ganz entkräften ...

Als Cavaradossi Angelotti den Weg zur Villa beschreibt, zeigt ein Kanonenschuss an, dass der Ausbruch des Gefangenen aus der Engelsburg

entdeckt ist. Cavaradossi entscheidet sich, Angelotti selbst in seine Villa zu bringen.

Kaum sind sie verschwunden, erscheint der Polizeichef Scarpia auf der Suche nach Angelotti in der Kirche. Der leere Brotkorb, die offene Kapelle der Attavanti, ein verlorener Fächer sind die Indizien, die ihm die Zusammenhänge entschlüsseln. Die zurückkehrende Tosca, die Cavaradossi davon unterrichten möchte, dass sie nun doch im Palast bei einer Siegeskantate auftreten wird, die den inzwischen publik gewordenen Sieg über Napoleon feiert, läuft Scarpia in die Arme. Er fasst einen teuflischen Plan: Mit Hilfe von Toscas Eifersucht will Scarpia Cavaradossi und vor allem Angelotti aufspüren und gleichzeitig Tosca in seine eigenen Arme treiben.

Tosca verlässt, von Scarpias Schergen verfolgt, die Kirche. Dort wird ein Te Deum zur Feier des Sieges über Napoleon zelebriert, in dessen akustischem Schatten Scarpia seine gleichermaßen sexuellen wie politisch-intriganten Begierden ausbreitet.

## 2. Akt

Scarpia betritt sein Esszimmer im Palazzo Farnese, die Kantate mit Tosca klingt aus dem Saal herein. Spoletta meldet, dass Angelotti nicht gefunden, aber Cavaradossi verhaftet wurde. Scarpia lässt Tosca nach ihrem Auftritt zu sich bitten. Ein grausames Spiel beginnt: Während Scarpia Cavaradossi im Nebenzimmer foltern lässt, wird sein Druck auf Tosca, Angelottis Versteck zu verraten, immer größer. Die Schmerzensschreie werden lauter, schließlich kann Tosca, die zunächst standhaft ist, keine Gegenwehr mehr leisten und verrät, nach Cavaradossis letztem Schrei vor einer Ohnmacht, das Versteck. Cavaradossi kommt zu sich, muss entdecken,

dass Tosca geredet hat, gleichzeitig wird die Kunde überbracht, dass Napoleon doch gesiegt hat. Der triumphale Siegesjubiläum Cavaradossis ist sein endgültiges Todesurteil. Er wird weggebracht.

Als Tosca mit Scarpia allein ist, fragt sie nach dem Preis, um ihren Geliebten freizukaufen. Scarpia bedeutet ihr, dass nur eine Stunde mit ihm Cavaradossi befreien könne. Sie ringt lange mit sich, in einer Arie besingt sie ihre Liebe zur Kunst, ihren Glauben an Gott ...

Vollkommen gebrochen gibt sie Scarpia nach. Spoletta bringt die Nachricht, dass Angelotti bei seiner Entdeckung Selbstmord begangen hat. Scarpia verspricht Tosca eine Scheinhinrichtung Cavaradossis, stellt den geforderten Passagierschein für beide aus, währenddessen entdeckt Tosca auf dem Tisch ein Messer ... Scarpia geht mit großer Begierde auf die zu. Sie tötet ihn und entflieht mit dem Passagierschein.

## 3. Akt

Der Morgen graut über der Hinrichtungsstätte. Cavaradossi lehnt geistlichen Beistand ab, erkauft stattdessen mit einem Ring Feder und Papier, um Tosca einen Abschiedsbrief zu schreiben. Dabei verliert er sich in Gedanken an eine Nacht mit ihr. Plötzlich erscheint Tosca, eröffnet ihm die Fluchtmöglichkeit und die vorherige Scheinerschießung. In einem kurzen Duett versichern sie sich ihrer Liebe, die Erschießung beginnt. Tosca beobachtet und kommentiert alles aus der Entfernung, muss aber nach Abzug der Wache entsetzt erkennen, dass Scarpia sie getäuscht hat und ihr Geliebter wirklich tot ist. Schon kommen die Häscher, die Scarpias Leiche entdeckt haben und nun Tosca verhaften wollen. Sie entscheidet sich für den Tod ...



Hye Won Nam, Johannes Schwärsky

# GIACOMO PUCCINI UND SEINE »TOSCA«

von Katrin Stöck

Alles begann mit einer faszinierenden Diva auf der Schauspielbühne: Giacomo Puccini erlebte 1889 in zwei Aufführungen die international gefeierte französische Schauspielerin Sarah Bernhardt in Victorien Sardous Drama »La Tosca«. Obwohl er vom französischen Schauspieltext wenig verstand, war er ergriffen und sofort begeistert. Er wollte eine Oper daraus machen und bat seinen Verleger Ricordi, bei Sardou die Rechte zu sichern. Der Librettist Giuseppe Giacosa allerdings äußerte starke Bedenken, dass der Stoff sich für eine Oper eignen könnte, denn es handele sich wegen der konfliktreichen Handlung um eine endlose Folge von Duetten.

Puccini war zu diesem Zeitpunkt ein recht unbekannter junger Opernkomponist und konnte noch nicht sehr viel vorweisen: Seine Oper »Le Villi« war 1884 für einen Erstling zwar ein großer Erfolg gewesen, hatte aber den Wettbewerb, für den sie geschaffen worden war, nicht gewinnen können. Die zweite Oper »Edgar« wurde 1889 recht lau aufgenommen. Also entschied Ricordi, die »Tosca«-Rechte für einen anderen italienischen Komponisten der Zeit zu erwerben, für Alberto Franchetti. Bei den Gesprächen mit Sardou in Paris war damals auch der Altmeister der italienischen Oper Giuseppe Verdi dabei, der wohl zunächst auch selbst erwog, eine »Tosca« zu komponieren.

Puccini wandte sich erstmalig anderen Projekten zu. Zwischen seinen Opernkompositionen vergingen meist mehrere Jahre, in denen er auf einer nervenaufreibenden Suche nach einem neuen Libretto die Librettisten verschliss, seinen Verleger auf die Geduldssprobe stellte, um dann nach mehreren Sackgassen einen Opernstoff zu finden, der ihn genügend fessel-

te. Puccinis dritte Oper »Manon Lescaut« war 1893 dann sehr erfolgreich. Danach befasste sich Puccini mit »La Bohème« und arbeitete mit denselben Librettisten wie später auch bei »Tosca«. Typisch für Puccini war es, nicht einen fertigen Text zu vertonen, sondern im Schaffensprozess immer wieder auch von den Librettisten Änderungen und Straffungen zu verlangen. Dieser Prozess gelangte mit dem Abschluss der Partitur zu einem vorläufigen Ende, wurde aber im Verlauf der Bühnenproben nochmals fortgesetzt. Denn Puccini war an der Einstudierung mit den Sänger\*innen und damit an diesen Proben beteiligt und arbeitete hart daran, seine während der Komposition entwickelten Vorstellungen auch auf der Opernbühne umzusetzen. Der grandiose Erfolg von »La Bohème« 1896 gab ihm recht.

Wie zu erwarten, trat auch nach diesem Triumph eine Phase ein, in der Puccini auf der Suche nach einem neuen Opernstoff war. Er reiste viel, u. a. zu Aufführungen eigener Opern, bei denen er am Inszenierungsprozess mitwirkte. Jetzt erinnerte sich Puccini wieder an »Tosca«. Inzwischen hatte Alberto Franchetti zwar mit der Komposition begonnen, kam aber seinerseits nicht recht vorwärts und trat den Stoff wirklich an Puccini ab.

Puccini widmete sich also ab 1896 zunächst halbherzig und dann immer intensiver der Komposition. Seine beiden Librettisten Giuseppe Giacosa und Luigi Illica mussten ihm das von Franchetti übernommene Libretto passagenweise umarbeiten. Alle trafen sich auch mit Victorien Sardou in Paris, der sich von Puccinis Musik begeistert zeigte. Sardou musste aber sowohl bei den finanziellen Bedingungen zunächst heruntergehandelt als auch inhaltlich



Hye Won Nam, Kyoungghan Seo

überzeugt werden. Unter anderem bei einer ganz entscheidenden Frage setzte er sich durch: beim Ende der Oper und der Tatsache, dass Tosca sich in den Tod stürzt. Puccini und seine Mitstreiter hatten zunächst erwogen, Tosca wahnsinnig werden zu lassen.

Puccini suchte auch mit verschiedenen anderen Gewährleuten wie Geistlichen und Dichtern intensiv Lösungen für verschiedene Textprobleme, so bspw. für die liturgischen Einschübe im ersten Akt oder für den Text des Hirtenliedes zu Beginn des 3. Aktes, und ließ sich genaue Angaben zu den originalen Glockenschlägen und -tönen schicken. Dies alles fand Eingang in seine Partitur. Er änderte auch selbst während des Kompositionsprozesses noch am Libretto. Ein sehr überzeugendes Beispiel dafür ist Toscas wirkungsvoller, fast gesprochenen letzter Satz im 2. Akt, den die Librettisten gestrichen hatten, den Puccini aus dem Sardou-Drama aber wieder aufnahm: »Und vor ihm zitterte ganz Rom!«

Kurz vor Abschluss der Komposition musste

Puccini sein Werk dann noch gegen einen unerwarteten Angriff verteidigen: Sein Verleger Giulio Ricordi schrieb ein vernichtendes Urteil zum dritten Akt und kritisierte u. a. das Duett zwischen Tosca und Cavaradossi als misslungen. Das Material, aus dem (gestrichenen) vierten Akt von »Edgar« entnommen, passe hier nicht. Es sei Puccinis nicht würdig, gerade an dieser inhaltlich entscheidenden Stelle bereits anderweitig verwendete Musik zu benutzen. Puccini war schockiert, antwortete postwendend, wortreich aber bestimmt, dass er die Meinung Ricordis erstmals nicht teile, der Charakter der Stelle sei absichtlich »fragmentarisch«, ein längeres Liebesduett sei dramaturgisch unmöglich. Zudem würden die Wenigsten noch die gestrichene »Edgar«-Musik kennen. Puccini blieb bei seiner Auffassung und setzte sich schließlich durch. Dies zeigt, welchen starken Operninstinkt Puccini hatte. Die umjubelte Uraufführung fand schließlich am 14. Januar 1900 im Teatro Costanzi in Rom statt.

# DRAMATURGIE DER STÖRUNG UND VERUNSICHERUNG

von Katrin Stöck

Puccinis Librettisten hatten auf dem Weg von Sardous Drama zum Libretto zunächst erst einmal die Aufgabe, den Text wesentlich zu kürzen und zu straffen. Sie verknäpften also von fünf auf drei Akte und von über zwanzig auf neun handelnde Personen. Die scheinbar authentischen Spielorte in Rom – die Kirche Sant'Andrea della Valle, der Palazzo Farnese und die Engelsburg – und vor allem der geschichtliche Hintergrund der Geschehnisse um die Schlacht von Marengo im Piemont 1800 wurden damit noch mehr zum bloßen Hintergrund, zur Atmosphäre. Zwei dramaturgische Kniffe tragen zum Spannungsaufbau bei. Das ist zum einen die Technik der immerwährenden Störung des Handlungsablaufes durch neu hinzukommende Personen oder eintreffende Informationen. Diese dramaturgische Vorgehensweise wird bereits am Anfang deutlich: Schon eine eigentlich zu erwartende Ouvertüre wird nach ein paar Takten durch den flüchtenden Angelotti gestört und es gibt sie gar nicht. Immer wieder werden die Handelnden in ihren Aktionen unterbrochen, verstecken sich, beobachten, fliehen unerkannt, sprechen zur Seite, teilweise finden Geschehnisse parallel statt, so fast im gesamten zweiten Akt. Die Handlung wird dadurch ungeheuer spannend, fast atemlos erzählt, nur wenige ariose Einschübe halten diese hektischen Ereignisse auf.

Der zweite dramaturgische Kniff ist die Atmosphäre einer ständigen Unsicherheit, jeder spielt Rollen, wird dazu genötigt, lügt, schweigt, erpresst usw., bis die scheinbare Scheinhinrichtung die Tragödie endgültig eskalieren lässt und auch Tosca keinen Ausweg mehr sieht. Der Maler Cavaradossi und die Sängerin Tosca werden in ihrem scheinbar unpolitischen Künstlersein irritiert: Beide thematisieren ihre ästheti-

schen Ansichten und ihr Künstlertum in je einer Arie: Cavaradossi im ersten Akt mit »Recondita armonia« und Tosca mit »Vissi d'arte« im zweiten Akt. Aber die Kirche ist kein Zufluchtsort, sondern mit dem Polizeistaat verbunden. Die Sängerin Tosca wird neben dem



Hye Won Nam, Johannes Schwärsky

Theater auch für Siegesfeiern gebraucht, die möglicherweise nicht ihrer Überzeugung entsprechen. Im Palazzo Farnese befindet sich die Folterkammer unweit des Konzertsaals. Diese Unsicherheit prägt die gesamte Oper.

# DIE MUSIK WEISS MEHR

von Katrin Stöck

Puccinis Opernkrimi ist auch musikalisch außerordentlich vielschichtig gestrickt. Nicht nur die Figuren formulieren die Geheimnisse, die sie voreinander haben, die zum Teil konträren Ziele, die sie verfolgen und mit List und Vorsicht, aber auch mit Gewalt, durchsetzen

Puccini diese Vorgehensweise u. a. aus Partituren von Richard Wagner, der mit seiner Leitmotivtechnik solche von den singenden Figuren unabhängigen musikalischen Informationsströme intensiv verwendet.

So bekommen auch in Puccinis »Tosca« alle Figuren ihre eigene Musik zugeordnet, die sie charakterisiert. Gleich zu Beginn hört man Scarpias Motiv, auch Angelotti bekommt sein flüchtendes Motiv. Die verschiedenen Musiken sind stilistisch unterschiedlich gestaltet: Puccini gibt dem Liebespaar die melodienreichere, harmonischere Musik, während Scarpias Sphäre dissonantere Akkorde und weniger Sangliches zugeordnet wird.

Mit dem Einsatz verschiedener Motive gelingt es Puccini, dem Zuhörer Informationen zu geben, die die Bühnenfiguren selbst so nicht kennen. Ein Beispiel dafür ist die Stelle, an der Scarpia Toscas Eifersucht erweckt, indem er sie glauben macht, der Fächer weise daraufhin, dass Mario sie mit der Attavanti hintergehe. Im Orchester ist aber das Angelottimotiv zu hören, der Hinweis also, dass der Fächer zu Angelotti gehört und auch Mario mit ihm auf der Flucht ist. Ein anderes, sehr knappes Terzmotiv kommt bspw. ab der Verhörszene im Orchester vor, es steht für Scarpias Macht auch über seinen eigenen Tod hinaus. Schon im zweiten Akt verbreitet es Unruhe und im dritten Akt macht es deutlich, dass Gefahr droht und die Scheinhinrichtung möglicherweise eine Falle ist. Zumindest die Musik scheint zu ahnen, dass es keinen Ausweg für Cavaradossi und Tosca gibt.

möchten. Auch das Orchester transportiert mit der Musik Informationen, die den Bühnenfiguren in dem Moment nicht »bewusst« sind, vom Publikum aber dem Handlungsverlauf hinzugefügt werden können. Gelernt hat

# »LIEBE UND KUNST IN ZEITEN TYRANNISCHER WILLKÜR«

Anette Leistenschneider, Regisseurin der »Tosca«, im Gespräch

*Warum ist die Oper »Tosca« so besonders passend für eine Aufführung zu den Schlossfestspielen in Sondershausen?*

Puccinis »Tosca«, diese große italienische Oper der Spätromantik, passt für mich perfekt in das pittoreske Ambiente des Sondershäuser Schlosshofes. Hier ist es noch einfacher, unsere Zuschauer\*innen in eine andere Welt, in hochemotionale Geschichten zu entführen. Tosca hat alles, um unsere Festspielbesucher\*innen in Bann zu ziehen und glücklich zu machen. Hoffen wir, dass Petrus mitspielt, so dass wir bei Cavaradossis »E lucevan le stelle« (»Und es leuchteten die Sterne«) in einen Sternenhimmel schauen können.

*»Tosca« bietet für die Regie viele Anknüpfungspunkte: Es geht natürlich um die Liebe, um die Kunst und Künstler, um sadistische Begierden, um korruptierte weltliche und kirchliche Macht und vieles mehr. Was ist für Dich der Hauptansatzpunkt deines Regiekonzepts?*

Dass die Macht in gesellschaftlichen und politischen Systemen von den Herrschenden missbraucht wird, ist leider nichts Neues. Eigentlich durch einen Zufall kommt die Lawine ins Rollen, die Tosca und Cavaradossi mit sich reißt: Hätte der politische Flüchtling Angelotti nach seinem Ausbruch aus dem Gefängnis nicht gerade in der Kirche Zuflucht gesucht, in der Cavaradossi arbeitet, wäre das Fürchterliche nicht geschehen, was im Laufe des Stückes kumuliert und am Ende auch die Liebenden zu Tode bringt. Und so ist es für mich enorm wichtig zu zeigen, wohin Machtmissbrauch, dem keine Grenzen gesetzt werden, führt. Überall lauern Spione, die dem Polizeichef Scarpia treu ergeben sind, weil auch sie im Falle der Illoyalität um ihr Leben fürchten müssen.

*Tosca ist die Titelfigur der Oper, Mario Cavaradossi ihr Geliebter, beide kommen unter die Räder eines sadistischen Polizeiregimes. Baron Scarpia steht im Zentrum dieses Systems und ist eine facettenreiche Bösewichtfigur, wie sie die Oper nur selten hervorgebracht hat. Was fasziniert dich besonders an dieser Figur?*

Scarpia ist für jede Regisseurin, jeden Regisseur und für jeden Kavaliersbariton ein absoluter Leckerbissen. Er darf und muss so viele Farben und Facetten zeigen, sowohl in der Stimme als auch im Spiel: Als intelligenter Bösewicht weiß er zu flirten, zu schmeicheln, zu



Bart Driessen

gurren, charmant zu sein – andererseits droht er, lügt, intrigiert und legt eine Brutalität an den Tag, die beispiellos ist. Seine Boshaftigkeit bringt er ins Spiel, sobald sie ihm nutzen kann.

*Die Tatsache, dass die Hauptfigur Tosca eine Sängerin, eine Diva ist, macht die Rolle für die Darstellerin und die Regie besonders reizvoll. Welches sind die Herausforderungen für Regie und Sängerin?*

Die Sängerin der Tosca darf eine Operndiva spielen, mit all den Attituden, die man einer »Diva« nachsagt: ein wenig exzentrisch, immer etwas dramatisch, Applaus einfordernd, oft schwierig, nach außen hin sehr selbstbewusst (und doch im tiefen Innern mit Selbstzweifeln behaftet). In dieser Partie darf die Sängerin das Auftreten spielen, das man ansonsten unter Theaterkolleg\*innen nicht erleben möchte ... und so macht es sowohl unserer Tosca-Darstellerin Hye Won Nam als auch mir Freude, einen solchen Charakter auf die Bühne zu bringen.

*Wir befinden uns mit der Aufführung ja im Schlosshof Sondershausen, gibt es für so eine Open-Air-Situation, noch dazu in Coronazeiten, besondere Bedingungen, die für das Publikum interessant sind?*

Sobald wir draußen im Schlosshof an der frischen Luft sind, wird es etwas einfacher für alle. Bei den Proben, die jetzt noch im Theater stattfinden, halten wir uns an die Hygieneregeln. Die Sänger\*innen tragen Masken bei den Szenen, die näheren Kontaktes bedürfen. Die Oper »Tosca« hat nur eine einzige Chorszene, die auf der Bühne stattfindet, und das ist ein von einem Kirchenchor in der Kirche gesungenes »Te Deum«, in dem alle Sänger\*innen die Mindestabstände voneinander einhalten und nach vorne singen. Diese Szene proben wir erst, wenn wir draußen im Schlosshof arbeiten. Bei den Liebesszenen und den anderen engen Szenen tragen die Sänger\*innen Masken; wir testen uns bis zu drei Mal pro Woche.

*Das Verhältnis von Politik und Kunst war für die Künstler aller Zeiten eine wichtige Frage, so auch für uns heute. Ausgehend von der Oper »Tosca«: Kann ein Künstler, eine Künstlerin eigentlich unpolitisch sein, wie die beiden Figuren es ja zunächst für sich in Anspruch nehmen, dann aber eines Schlechteren belehrt werden?*

Zu Beginn des Stückes lernen wir Cavaradossi ausschließlich als Kirchenmaler kennen, selbst das Geschimpfe des Mesners über ihn in Bezug auf seine politische Orientierung als Voltarianer, als Gegner des herrschenden Systems, geht in Cavaradossis erster Arie »Recondita armonia« unter. Vielleicht will Puccini uns damit sagen, dass für Cavaradossi die Kunst die übergeordnete Rolle spielt. Erst danach erfahren wir, dass er zu den Feinden der Machthaber gehört. Tosca selbst wird lange nicht so politisch gezeichnet wie ihr geliebter Cavaradossi, sie zeigt vor allem die Seite der Liebe und die einer extrovertierten Künstlerin auf. Kunst muss nicht immer politisch sein, kann aber politisch genutzt werden.



Hyun Min Kim

# GESCHICHTE UND KUNST

von Katrin Stöck

## Die Schlacht bei Marengo

Die Opernhandlung ist auf einen genauen, historisch gegründeten Tag festgelegt, den 17./18. Juni 1800. Diese Festlegung dient als Hintergrundfolie, es treten keine historischen Figuren auf. Die Königin Maria Carolina von Neapel-Sizilien wird nur erwähnt und als ZuhörerIn der Kantate im 2. Akt imaginiert. Am nächsten dran an einem historischen Vorbild ist die Figur des Angelotti, der dem römischen Konsul Liborio Angelucci nachempfunden wurde.

Die Schlacht bei Marengo, die im 2. Akt der Oper auch erwähnt wird, war Teil des zweiten Koalitionskrieges (1799-1802), in dem Österreich gegen Frankreich kämpfte. Sie sah nach allerlei Verwicklungen den entscheidenden Sieg Napoleons über die Österreicher. Der österreichische Be-

fehlshaber Michael von Melas konnte zunächst die Oberhand gewinnen, er hatte auch das etwas größere Heer zur Verfügung und ein Vielfaches an Kanonen. Mit dieser Übermacht konnten die Franzosen zunächst zurückgedrängt werden, daher die Siegesnachricht im 1. Akt.

Nach dem Eintreffen französischer Verstärkung wendeten die Franzosen dann doch das Blatt und verwirrten die Österreicher zu völligem Chaos. Napoleon gewann letztendlich die Schlacht, deshalb die zweite gegenteilige Siegesnachricht im 2. Akt. Die Franzosen verloren 7000 Mann, die Österreicher 6400, zudem gerieten 3000 in französische Gefangenschaft. Oberitalien war damit wieder unter französischer Kontrolle. Am 9. Februar 1801 kam es zum Friedensvertrag von Lunéville zwischen Österreich und Frankreich sowie am 27. März 1802 zum Frieden von Amiens mit Großbritannien.

## Italien um 1900

Interessant ist, dass in der Zeit der Komposition und Uraufführung der Oper die politische Situation in Italien im Allgemeinen und Rom im Besonderen ebenfalls politisch zugespitzt und instabil war. Der König Umberto I. musste zurücktreten, General Luigi Pelloux übernahm die Regierung, in einem Polizeistaat mit Einschränkung persönlicher Freiheiten. Im Juni 1900, also nach der Uraufführung der Oper »Tosca«, ließ er Neuwahlen durchführen, im Juli 1900 fiel Umberto I. einem Attentat zum Opfer.

Diese politisch aufgeheizte Stimmung hatte auch Auswirkungen auf die Uraufführung von »Tosca« in Rom am 14. Januar 1900, im Teatro Costanzi. Zur Generalprobe war nur ein enger Kreis zugelassen, weil Sicherheitsbedenken bestanden.



Kyounghan Seo, Hye Won Nam



Johannes Schwärsky, Hye Won Nam, David Stanley Johnson, Kyounghan Seo

Die Uraufführung wurde dann nach wenigen Minuten abgebrochen, es kursierte das Gerücht einer Bombendrohung. Vermutlich waren wohl eher der große Andrang und Zuspätkommende die Ursache für die große Unruhe im Publikum. Die Aufführung wurde nochmals begonnen und verlief dann ohne Störungen.

## Die Künstlerrepublik Rom vor und nach 1800

Rom war um 1800 für viele Künstler aus dem Ausland ein Sehnsuchtsort. So entstand eine Künstlerkolonie, die sich die Freiheit der Kunst auf die Fahnen geschrieben hatte. Besonders deutsche Künstler gehörten ihr an. Ausgehend von bildender Kunst der Antike und von Johann Joachim Winckelmann, einem der Begründer der wissenschaftlichen Archäologie und des deutschen Klassizismus, wollten sie nur für die Kunst leben und frei von obrigkeitlicher Bevormundung ihre künstlerischen Vorstellungen realisieren. Die Figur Mario Cavaradossi konterka-

riert insofern die Ziele dieser Künstlergruppe, als dass mit ihm klar wird, dass von Politik losgelöste Kunst schwer denkbar ist. Er wird, obwohl er sich in einer Kirche seiner Auftragsarbeit widmet, in die politischen Auseinandersetzungen hineingezogen.

Cavaradossi ist in der Oper auch noch ein anderer Kunstbezug, ebenfalls zur Antike, zugeordnet. Es wird eine starke Parallele zwischen ihm und dem Maler Zeuxis von Herakleia hergestellt, der um die Wende vom 5. zum 4. Jahrhundert v. Chr. lebte. Für ein Bildnis der Helena nahm sich Zeuxis die fünf schönsten Mädchen der Stadt Kroton als Vorbild, denn die Schönheit nur eines einzigen Mädchens reichte aus seiner Sicht nicht für die Darstellung der außerordentlichen Schönheit der Helena aus. Auch Cavaradossi hat zwei Vorbilder für sein Bildnis der Magdalena, wie er in »Recondita armonia« singt: seine Geliebte Floria Tosca und die Marchesa Attavanti.

## DIVEN

von Katrin Stöck

Die Diva steht im Zentrum von Puccinis Oper, mehr noch: Hier stellt eine Diva eine Diva dar, eine Sängerin spielt und singt eine Sängerin. Dies macht die Rolle für jede Interpretin besonders spannend, setzt sie sich doch nicht nur mit der Rolle Tosca, sondern zwangsläufig auch mit der eigenen Existenz als Sängerin auseinander. Und natürlich mit den Interpretinnen, die diese Rolle bereits geprägt haben. Die beiden größten Diven, die der Diva Tosca als Figur ihren Stempel aufgedrückt haben, sind die Schauspielerin Sarah Bernhardt und die Sängerin Maria Callas.

Sarah Bernhardt war jene Schauspielerin, der Sardou sein Sprechdrama »La Tosca« auf den

Leib geschrieben hat. Ihr exzentrische Art, ihre besondere, fast schon gesangliche Stimmgebung beim Sprechen auf der Bühne, ihre darstellerische Präsenz und Hingabe waren es, die das Publikum in ca. 3000 Aufführungen von »La Tosca« begeisterten. Sie gastierte damit nicht nur in ganz Europa, sondern auch in Übersee. Auch Puccinis erste Aufmerksamkeit auf den Stoff geht ja auf die Bernhardt und Aufführungen des Stückes in Italien zurück.

Dass Puccini auch nach Jahren, als er sich schließlich an die Komposition setzte, noch beeindruckt von Bernhardts Verkörperung der Rolle war, lässt sich auch daran ablesen, dass bestimmte Bühnenvorgänge von ihm quasi in



Johannes Schwaürsky



Hye Won Nam

die Partitur eingeschrieben wurden. Beispiele dafür finden sich im zweiten Akt, beim Erblicken des Messers oder wenn Tosca in einer quasi-kirchlichen Zeremonie die Kerzen neben Scarpias Leiche drapiert und ihm vergibt. Hier beziehen sich Handlungen und auch die zeitliche Gestaltung in der Musik auf Bernhardts Rollengestaltung.

Für das 20. Jahrhundert war Maria Callas die alles überragende Tosca, die sich die Rolle in ihrer eigenen Weise aneignete, immer auch viel von sich selbst hineinlegte, sie sich praktisch

vollkommen anverwandelte. Man glaubte auf der Bühne Tosca und die Sängerin Callas ineinander aufgegangen zu sehen. Die Callas ging in der Stimmgebung an den dramatischsten Stellen aus dem schönen und technisch ausbalancierten Gesang heraus ins teilweise auch hässliche Sprechen, was viel von der Faszination ihrer Tosca ausmacht. Die plötzliche Courage, den Peiniger zu töten, schlägt dabei auch hörbar wieder in Gebrochenheit um, die schon ahnen lässt, dass dieses Schicksal keine positive Lösung erfahren wird.

# PUCCINIS LEIDENSCHAFTEN

von Katrin Stöck

Giacomo Puccini war einer der wenigen Komponisten, der sich ausschließlich mit der Komposition von Opern, also mit Aufführungstantiemen und Notenverkauf, ein großes Vermögen erarbeiten konnte. Dies nutzte er neben der Unterstützung seiner Familie und der Finanzierung seiner zahlreichen Geliebten für häufige Reisen, meist zu Aufführungen seiner Werke. Er besuchte ebenso Aufführungen anderer Komponisten, sah und hörte Werke von Richard Wagner, Richard Strauss, Erich Wolfgang Korngold, verschiedenen italienischen Kollegen und Zeitgenossen oder auch Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire«.

Tief in seinem Herzen blieb er aber seiner italienischen Heimat immer verbunden, dafür sprechen die zahlreichen Häuser, die er im Umkreis seiner Heimatstadt Lucca erwarb. Puccini liebte die Frauen und die Jagd.

Eine weitere Leidenschaft hegte er für schnelle Autos und Motorboote, damals der letzte modische Schrei. Er besaß verschiedene Fahrzeuge, die er wohl auch selbst fuhr. Sein erstes Auto kaufte er 1901, einen französischen De Dion Bouton. 1902 erwarb er sein zweites, einen Clément-Bayard. Meistens bediente er sich wie damals üblich eines Fahrers. So wie am 25. Februar 1903, als er einen für die damalige Zeit so spektakulären Autounfall hatte, dass sogar eine Reportage von Alfredo Caselli darüber in »Musica e musicisti« erschien. Puccini war damit eines der ersten Opfer des individuellen Autoverkehrs. Dass er einer von nur vier Autobesit-

zern seiner Zeit in Italien gewesen sein soll, ist allerdings eine Legende.

Dieter Schickling beschreibt den Unfall nach zeitgenössischen Berichten folgendermaßen:

*»Puccini ist mit Elvira [seiner Lebensgefährtin, er heiratet sie erst 1904], seinem Sohn Tonio und dem Chauffeur Guido Barsuglia in Lucca, besteht trotz Casellis Einspruch darauf, bei regnerischem Wetter noch in der Nacht zurück nach Torre del Lago zu fahren, sein von dem Chauffeur gesteuertes Auto kommt fünf Kilometer hinter Lucca in einer scharfen Kurve von der Straße ab und stürzt fünf Meter tief. Oder vielmehr: es rumpelt wohl den Hang hinab, sicher ohne sich zu überschlagen; denn die Beschädigungen des Wagens [...] sind nicht allzu schwer, nicht einmal die freistehende Lenksäule ist gebrochen. Wahrscheinlich ist das Auto am Ende nur seitlich umgekippt: keineswegs ein Total Schaden, das Gefährt konnte nach einigen Reparaturen weiter benutzt werden. Elvira und Tonio kommen mit dem Schrecken davon, der Chauffeur bricht sich den Oberschenkel, Puccini das rechte Schienbein. Der Chauffeur kommt für drei Wochen ins Krankenhaus und für Puccini beschließt man einen Transport per Kutsche und Boot zu seiner Villa in Torre del Lago.«*

Puccinis Bruch verursachte monatelange Komplikationen und die Komposition der »Butterfly« kam ins Stocken. Puccini besaß in der Folgezeit noch weitere Automobile, u. a. einen weiteren de Dion Bouton, 1904, einen Sizaire, 1906, und ein Side-Car, 1919, sowie mehrere Motorboote bzw.-schiffe, v. a. das von ihm nach Butterfly »Cio-Cio-San« genannte Schiff von 1911.

Textnachweise:

Das Zitat auf S. 18 stammt aus: Dieter Schickling, Puccini. Eine Biografie, Stuttgart 2017, S. 172

Nachweise:

Die Handlungszusammenfassung sowie die Texte auf den Seiten 8-11 und 14-18 sind Originalbeiträge von Katrin Stöck für dieses Programmheft. Die Interviewfragen stellte Katrin Stöck. Die Probenbilder von Ronny Ristok (S. 6, 10/11, 13 und 16-19) entstanden auf der Klavierhauptprobe 10 Tage vor der Premiere, die Fotos von Marco Kneise (S. 1-3, 9, 12 und 14/15) zwei Tage vor der Premiere.



*»Mit ›La Bohème‹ wollten wir Tränen ernten,  
mit ›Tosca‹ wollen wir das Gerechtigkeitsgefühl  
der Menschen aufrütteln und ihre Nerven ein  
wenig strapazieren. Bis jetzt waren wir sanft,  
jetzt wollen wir grausam sein.«*

(Giacomo Puccini an Giuseppe Giacosa)



Thüringer Schloßfestspiele Sondershausen  
Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH im Auftrag der Stadt Sondershausen,  
Spielzeit 2020/2021, Intendant: Daniel Klajner  
Käthe-Kollwitz-Straße 15, 99734 Nordhausen, Tel: (0 36 31) 62 60-0  
Premiere: 8. Juli 2021  
Programmheft Nr. 26 der Thüringer Schloßfestspiele Sondershausen  
Redaktion und Gestaltung: Dr. Katrin Stöck  
Satz und Layout: Ralph Haas  
info@schloßfestspiele-sondershausen.de  
www.schloßfestspiele-sondershausen.de