

SWR2 Oper

Giacomo Puccini „Tosca“

Sendung: Sonntag, 06. November 2022, 20.03 Uhr

Redaktion: Bernd Künzig

SWR2 können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** oder als **Podcast** hören:

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Die SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...
Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

Heute in unserer Reihe zur politischen Oper in Italien Giacomo Puccinis Melodramma in drei Akten „Tosca“. Puccinis Meisterwerk ist nicht unumstritten. Zumindest bei den Zeitgenossen der Uraufführung im Jahr 1904. Vielen gilt die Handlung bis heute als Mischung aus Brutalität und Sentimentalität, wettgemacht durch die Melodienfreude des Komponisten und sein instrumentatorisches Geschick. Und einigen gilt sie bis heute als effekthascherisch mit ihrer Folterszene im zweiten und der Erschießung im dritten Akt. Die Oper geht auf ein Stück aus der Feder des Dramatikers Victorien Sardou zurück. Es war eine Paraderolle für Schauspielerinnen wie Sarah Bernhardt, und auch in Puccinis Oper steht eine Künstlerin im Zentrum, die Sängerin Floria Tosca. Im zweiten Akt wird sie in einem kurzen Monolog über ihr Sängerbüro reflektieren. Maria Callas gilt bis heute als bedeutendste Interpretin dieses Künstlerinnendramas. All das mag zunächst über die politische Dimension dieser Oper hinwegtäuschen. Ihre Dramaturgie ist von geradezu perfekt klassischem Zuschnitt: die Einheit von Ort, Zeit und Handlung wird wie in einer klassischen Tragödie gewahrt. Sie spielt an einem konkreten Tag, vom frühen Nachmittag des 17. bis zum frühen Morgen des 18. Juni 1800. Schauplatz der Handlung ist Rom mit der Kirche Sant' Andrea della Valle, dem Palazzo Farnese und der Engelsburg. Es sind Schauplätze die fußläufig nur wenige Minuten auseinander liegen. Und das Datum ist von entscheidender Bedeutung. An diesem Tag erringt Napoleon einen wichtigen militärischen Sieg bei der Stadt Marengo während seines Italienfeldzugs. Es ist dieses Ereignis, das den entscheidenden politischen Hintergrund der Oper bildet.

Mit Napoleons Feldzug breiten sich die Ideale der französischen Revolution nach Italien aus. Der republikanische Geist fasst auch in Rom Fuß, dem Kirchenstaat, der noch zum Königreich Neapel gehört. Rom wird von den Franzosen eingenommen und zur Republik erklärt, nachdem König Ferdinand IV. und seine Frau Maria Carolina Frankreich den Krieg erklärt haben. Mit Hilfe einer zwiespältigen Allianz Großbritanniens, Österreichs und Russlands gelingt es dem Königreich Neapel, Rom zurückzuerobern. Die Republik wird verboten und es wird ein Polizei- und Spitzelapparat unter der Führung des Baron Vitellio Scarpia errichtet. Alle Freiheitsdenkenden werden verfolgt und im Gefängnis der Engelsburg inhaftiert. Zu Beginn der Oper gelingt dem Konsul Cesare Angelotti die Flucht aus der Engelsburg.

Die Oper hebt an mit drei brutalen Akkorden, die sich wie eine gewaltige Säule nach oben recken. Es ist das alles beherrschende Motiv des Baron Scarpia, das hier den politischen Rahmen vorgibt: der alles dominierende Polizeistaat. Danach stürzen alle Töne synkopisch nach unten, wie der auf seiner Flucht taumelnde und gehetzte Angelotti die Kirche Sant'Andrea della Valle erreicht und sich dort in einer Seitenkapelle versteckt. Dort hat seine Schwester Frauenkleidung hinterlegt, mit denen Angelotti unerkannt seine Flucht fortsetzen soll. Kurz darauf kehrt der Maler Mario Cavaradossi zu seiner Arbeit an einem Altarbild der heiligen Maria Magdalena zurück. Erwartet wird er schon vom opportunistischen, obrigkeitshörigen Mesner, dem Cavaradossi als Anhänger der Lehren des französischen Philosophen Voltaire zutiefst suspekt ist. Noch suspekter ist ihm aber das Porträt der Magdalena, in dem er das Abbild einer in der Kirche Betenden erkennt. Es ist eben die Schwester Angelottis, die Gräfin Attavanti. Nach dem nörgelnden Abgang des Mesners entdeckt Cavaradossi den versteckten Angelotti, erkennt in ihm den Konsul und will ihm bei seiner Flucht helfen. Doch er wird durch seine Geliebte gestört, die gerade die Kirche betritt: die Sängerin Floria Tosca ist so schön, wie fromm. Und eifersüchtig dazu. Sie erkennt auch prompt im Porträt der Maria Magdalena die Attavanti und macht dem Maler eine Szene. Cavaradossi kann sie beschwichtigen und mit einer Verabredung zum Abendessen kann er sie auch aus der Kirche drängen, um sich wieder Angelotti zuzuwenden. In diesem Moment verkündet ein Kanonenschuss von der Engelsburg, die Entdeckung der Flucht. Cavaradossi beschließt, Angelotti in seiner Villa zu verstecken.

Nachdem sie gegangen sind, kommt der Mesner mit einer frohen Botschaft zurück: Napoleon sei bei Marengo angeblich besiegt worden und in Rom will man die Niederlage mit

einer Gala im Palazzo Farnese feiern, bei dem auch die Sängerin Floria Tosca in einer Festkantate auftreten soll. Doch zuvor versammeln sich alle Chorsänger, um in der Kirche einen Dankgottesdienst mit Te Deum abzuhalten.

Auf der Fahndung nach Angelotti betritt jetzt der Polizeichef Scarpia die Kirche, fordert sofort die Beendigung des lärmigen Tohuwabohus im Gotteshaus und beginnt den Mesner zu verhören. Und er kommt der Verbindung zwischen Angelotti und dem Maler Cavaradossi, der das Porträt der Schwester des Konsuls gemalt hat, sofort auf die Spur. Jetzt kommt auch noch Tosca zurück, um Cavaradossi ihre Verhinderung zum Abendessen zu berichten, da sie ja in der Festkantate singen soll. Da sie ihn nicht vorfindet erwacht ihre Eifersucht erneut. Und dies weiß der notgeile Scarpia, der schon lange hinter der Sängerin als erotischer Beute her ist, geschickt auszunutzen. Er stachelt sie erst recht auf und so beschließt sie, zu Cavaradossis Villa zu eilen, um ihn in flagranti zu erwischen. Doch Scarpia hofft, dass sie ihn zu Angelotti führt, den er längst bei Cavaradossi vermutet. Er setzt drei Spitzel auf ihre Spur und gibt sich dann in verlogener Bigotterie dem Lob Gottes im abschließenden Te Deum hin. Wir hören den ersten Akt aus Giacomo Puccinis Oper „Tosca“ in einer Studioaufnahme unter Leitung von Georg Solti.

Die Mitwirkenden im ersten Akt sind:

Tosca: Kiri Te Kanawa
 Scarpia: Leo Nucci
 Cavaradossi: Giacomo Aragall
 Sagrestano: Spiro Malas
 Angelotti: Malcolm King
 Spoletta: Piero de Palma
 Welsh National Opera Chorus
 Die Children of the Royal Opera, Covent Garden
 Es spielt das National Philharmonic Orchestra.

Musik: Giacomo Puccini: „Tosca“, 1. Akt (45:13)

Im SWR2 Opernabend hören Sie in unserer Reihe zur politischen Oper in Italien Giacomo Puccinis „Tosca“ in einer Studioaufnahme aus dem Jahr 1986 unter der Leitung von Georg Solti. Heute gehört Puccinis Meisterwerk zu den meistgespielten seiner Opern, ihre Mischung aus Schrecken und Schönheit, ihre raffinierte und doch auch drastische Klangsprache macht sie besonders verführerisch. Das war nicht von Anfang an so. Besonders im deutschsprachigen Raum gab es erhebliche Vorbehalte. Der brutale, bisweilen krasse Realismus, insbesondere in den Gewalt- und Folterszenen des zweiten Aktes, wirkte auf viele Kritiker abstoßend. Für den Wiener Julius Korngold, den Vater des Komponisten Erich Wolfgang Korngold, war Puccinis Oper schlicht und ergreifend nur „Folterkammermusik“. Und auch der Wiener Hofoperndirektor Gustav Mahler hatte wenig Verständnis für Puccinis Moderne, die alles andere als bloßes Ringen um den Effekt ist. Um es gleich Vornweg zu sagen: Puccinis „Tosca“ ist keineswegs ein bloßes Spektakel des Grausamen, kein „Splatter Movie“, sondern schon eher ein Theater der Grausamkeit, das ganz wesentlich eine moderne Durchleuchtung von Trieb, Gewalt und Politik ist. Das hängt im Wesentlichen mit der eigentlichen Hauptfigur dieser Oper zusammen, die allerdings nicht die Titelfigur ist. Eigentlich könnte diese Oper mit Fug und Recht den Titel „Scarpia“ für sich beanspruchen. Schon mit dem Eingangsmotiv der drei brutal in den Raum gestoßenen Orchesterakkorde ist er das musikalische Zentrum. In unendlichen Schattierungen, dynamischen Differenzierungen und klangfarblichen Ausleuchtungen durchzieht es die gesamte Oper. Selbst nach seiner Ermordung im zweiten Akt geistert Scarpias Motiv noch weiter und bestimmt auch weiterhin den Gang der Handlung. Diese

Dominanz des Bösen in einer Oper hat es davor vielleicht nur mit der Figur des Jago in Giuseppe Verdis „Otello“ gegeben. Es war im Übrigen auch Verdi selbst, der Interesse an der Vorlage Sardous für eine Oper gezeigt hat, dann aber bereitwillig zurückstand für den jüngeren, begabten Puccini in der Wahl des Stoffes.

Scarpia's Rolle ist eine Herausforderung für jeden Bariton. Er muss den Tonfall treffen zwischen Gefährlichkeit und raffiniert verlogener Scheinheiligkeit. Mit Schöngesang im Sinne des Bel Canto hat diese Partie nichts mehr zu tun, sondern mit der Exaktheit der psychologischen Durchdringung. Das macht diese Figur für die Opernbühne so modern. Denn dieser Baron Scarpia ist eine Mixtur aus Bigotterie, die selbstverständlich nicht ihre Ursache in fehlgeleiteter Gläubigkeit hat. Bigott ist er, weil es ihm die Macht im Kirchenstaat Rom zusichert. Seine Inbrunst, mit der er am Ende des ersten Aktes das Te Deum geradezu herausschreit, kommt einer geistlichen Onanie gleich, mit der er seine geile Lust auf die Sängerin Tosca als Objekt der erotischen Begierde sublimiert. Seine Lust auf die Sängerin ist durch und durch sadistisch geprägt. Ein deutliches Zeichen seiner Impotenz. Denn nur durch Gewalt, Quälerei und Erniedrigung scheint er seine Lust befriedigen zu können. Er ist dabei ein veritabler Nachfahre all jener Finsterlinge und Bösewichte, die in den Romanen des Marquis de Sade ihr erotisches Unwesen treiben.

Entscheidend ist nun aber, dass Puccini und seine Librettisten Giuseppe Giacosa und Luigi Illica den politischen Hintergrund keineswegs in diesem belassen. Denn zu all der psychologisch-erotischen Motivation des Scarpia kommt sein politisches Bewusstsein. Sexualität und Politik bedingen sich in dieser Figur gegenseitig. Er ist politisch reaktionär und autoritär, weil er ein Sadist ist und er ist Sadist, weil er politisch reaktionär und gewalttätig ist. Eine Vorgeschichte hat er in der Oper nicht. Es war die amerikanische Intellektuelle und Autorin Susan Sontag, die ihn diese in ihrem Roman „Der Liebhaber des Vulkans“ auf den Leib geschrieben hat. Dort ist er zunächst als kleiner Emporkömmling im Königreich von Neapel engagiert. Susan Sontag deklassiert ihn als eindeutig impotent, der Lustbefriedigung allein in Gewaltausübung erfährt. Was gemeinhin als kriminell geahndet würde, lebt Scarpia dort als Polizist aus. Und es ist diese Disposition, die ihn zum perfekten Abgesandten macht, um im besetzten Rom sein Unwesen als brutaler Beherrscher eines Polizeistaats zu treiben. Die Unterdrückung der revolutionären Freiheitsideale erfüllt ihn dabei mit gleicher Lust, wie die sadistische Befriedigung seiner verquerten Erotik. Das eine bedingt das andere und ist die Grundlage für diesen Erzbösewicht einer Oper.

Wenngleich wahrscheinlich weder Puccini noch seine Librettisten sich zum Zeitpunkt der Entstehung um 1900 mit Sigmund Freuds Psychoanalyse befasst haben dürften, so muss der Hinweis doch erfolgen. Bereits 1899 war dessen bahnbrechende „Traumdeutung“ erschienen, allerdings vordatiert auf das Jahr 1900. An dessen Beginn, genauer am 14. Januar 1900 erfolgt auch die Uraufführung der „Tosca“ im Teatro Costanzi in Roma, also an jenem Schauplatz, der auch der der Oper ist. Und Sigmund Freud war schließlich derjenige Denker, der mit der Psychoanalyse die unterbewusste Triebstruktur als Motor aller äußeren Handlungsweisen definiert hat. In diesem Kontext betrachtet, wirkt die Figur des Scarpia fast wie ein opernhafte Klangbild der Thesen von Freuds Psychoanalyse. Und dies macht Puccinis Oper zu einem wesentlichen Beitrag der Moderne.

Auch in musikalischer Hinsicht steht Puccinis Oper an der Epochenschwelle zur Moderne. Mit der Tradition der italienischen Oper, wie sie sich bislang auch noch bei Verdi aus der des Bel Canto ableiten lässt, hat Puccinis Musiksprache wenig gemein. Auf der einen Seite muss hier noch schön gesungen werden, aber keineswegs aus Gründen des Selbstzwecks. Wenn Tosca im zweiten Akt ihre Passage „Vissi d'arte“ zu singen hat, dann sicher mit dem Ausdruck des schönen Gesangs. Aber vor allem, weil es in dieser Passage um die scheiternde Suche nach der Schönheit in der Kunst geht, die von der Brutalität des Wirklichen unterlaufen wird. In vielem Anderen geht Puccini hier weit über die Grenzen des schönen Singens hinaus und dringt in die Wirklichkeit des Sprechens und Schreiens vor. Das mag schonungslos wirken, was Zeitgenossen wie Julius Korngold verstört haben mag,

aber Folter auf, beziehungsweise hinter der Bühne ist sicher keine schöne Sache. Sie ist eher eine unschöne politische Wirklichkeit, die hier als solche auch benannt wird. Das hat mit Wahrheit zu tun, weniger mit der realistischen Abbildung von Wirklichkeit. Insofern ist Puccinis Oper auch kein Beitrag zur zeitgleich in Italien dominierenden veristischen Oper. Dort hat sich das bürgerliche Opernpublikum einem Milieu zu stellen, das keineswegs das eigene ist, nämlich dem der unterdrückten und ausgebeuteten Bauern, wie in Mascagnis so erfolgreicher „Cavalleria rusticana“. Aber Puccini reflektiert in „Tosca“ exakt das Milieu des bürgerlichen Kunstpublikums, nur um hundert Jahre nach hinten versetzt. Bei der Uraufführung in Rom konfrontierte sich das römische Publikum mit seiner eigenen Vergangenheit und der ihrer Stadt, aus der beide hervorgegangen sind. Und die Wahl eines römischen Theaters für die Uraufführung seiner römischen Oper war keineswegs Zufall, sondern die gezielte Absicht Puccinis. Der Mailänder Scala hätte er seine „Tosca“ niemals zur Uraufführung überlassen.

Wir fahren fort mit dem zweiten Akt der Oper. Im Palazzo Farnese hat Scarpia sein Hauptquartier aufgeschlagen. Bei seinem Abendessen ist er immer noch mit Tosca und Cavaradossi beschäftigt. Er weiß: bald wird sie in einem anderen Stockwerk in der Festkantate auftreten. Und Scarpia hat mittlerweile auch Cavaradossi verhaften lassen. Er verhört ihn, weil Angelotti in der Villa nicht gefunden wurde. Da der Maler alles ableugnet und Aussagen verweigert, befiehlt er seine Folterung. Und das in dem Moment als Tosca den Raum nach Beendigung ihres Auftritts in der Kantate betritt, die wir in der Ferne gehört haben. Zunächst plaudert er mit Tosca, doch dann wird klar, dass er hinter Angelottis Versteck kommen will. Doch Tosca gibt vor, nichts zu wissen. Da lässt Scarpia die Tür zur Folterkammer öffnen und Tosca muss die Schmerzensschreie ihres gequälten Geliebten hören. Der ermuntert sie standhaft zu bleiben. Doch als sie die Quälerei nicht mehr erträgt, verrät sie Scarpia das Versteck Angelottis im Brunnen des Gartens der Villa. Der gefolterte Cavaradossi wird hereingeführt und nach einer Weile lässt ihn Scarpia brutal wissen, dass Tosca das Versteck benannt hat. Als Cavaradossi sie verflucht, stürzt ein Agent Scarpias herein. Er überbringt die fatale Mitteilung, dass Napoleon keineswegs bei Marengo geschlagen wurde, sondern gesiegt hat. Cavaradossi schreit nun seinen Triumph heraus und Scarpia lässt ihn ins Gefängnis bringen.

Jetzt macht er sich endgültig an Tosca heran. Er bietet ihr die Rettung Cavaradossis an, wenn sie sich ihm hingibt. Tosca weist das entsetzt zurück und klagt, dass sie sich doch eigentlich nur der Kunst und der Schönheit hingegeben hat. Jetzt kommt auch noch Scarpias Agent Spoletta und verkündet, dass Angelotti bei seiner Verhaftung Selbstmord begangen hat. Als Spoletta fragt, was nun mit Cavaradossi zu geschehen hat, überlässt Scarpia Tosca die Entscheidung. Schweigend willigt sie ein. Spoletta gibt Scarpia die Anweisung, im Falle Cavaradossis wie beim Grafen Palmieri zu verfahren: es soll eine Scheinhinrichtung stattfinden, Cavaradossi für tot erklärt werden und Tosca könne dann mit ihm aus Rom ziehen. Spoletta weist er an, wie üblich zu verfahren. Tosca fordert nun freies Geleit. Als er das Dokument unterschreibt, nimmt Tosca ein Messer vom Esstisch und versteckt es hinter ihrem Rücken. Jetzt will sich Scarpia am Ziel seiner Begierde über sie hermachen, da rammt sie ihm das Messer in den Leib. Dem sterbenden Scarpia entwindet sie den Geleitbrief. In ihrer Frömmigkeit stellt sie zwei Kerzen neben seinen Kopf und legt ihm ein Kreuzifix auf die Brust. Mit dem Wirbel der Militärtrommel von Draußen schleicht sie sich davon, um zum Gefängnis Cavaradossis in der Engelsburg zu eilen.

Die Mitwirkenden im zweiten Akt von Giacomo Puccinis Oper „Tosca“ sind:

Tosca: Kiri Te Kanawa
 Scarpia: Leo Nucci
 Cavaradossi: Giacomo Aragall
 Spoletta: Piero de Palma
 Sciarrone: Paul Hudson

Es singt der Welsh National Opera Chorus
Das National Philharmonic Orchestra wird von Georg Solti geleitet.

Musik: Giacomo Puccini: „Tosca“, 2. Akt (40:39)

Das war der zweite Akt aus Giacomo Puccinis „Tosca“ im SWR2 Opernabend in einer Studioaufnahme unter der Leitung von Georg Solti in unserer Reihe zur politischen Oper in Italien. Wenngleich die Oper an einem Tag in Rom spielt, ist der politische Hintergrund des Stücks kaum ohne den Einfluss der französischen Revolution denkbar. Die revolutionären Ideale sind es, die der Bariton Scarpia mit seinem Polizeistaat in Rom unterdrücken möchte. Napoleon befindet sich auf seinem italien-Feldzug, mit dem die Revolutionsideale europaweit verbreitet werden sollen. Und der Maler Mario Cavaradossi erweist sich ganz in diesem Bewusstsein mit seinem Ausbruch im zweiten Akt, der sich gegen jede Tyrannei wendet. Frankreich und seine jüngere politische Geschichte des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts spielen also zumindest als Hintergrundfarbe in dieser Oper eine entscheidende Rolle. Man könnte jetzt sogar so weit gehen und hier von einer konzeptionellen Entscheidung Puccinis mit der Wahl des Sujets von Victorien Sardou sprechen. Denn es ist Puccinis dritte große Erfolgsoper in Folge, die nicht nur auf eine Vorlage der französischen Literatur zurückgeht, sondern in der der französischen Geschichte eine zentrale Rolle zukommt.

Die 1893 uraufgeführte Oper „Manon Lescaut“ verarbeitet einen Stoff aus dem vorrevolutionären Frankreich. Basierend auf dem Roman des Abbé Prévost zeichnet die Oper ein wenig schmeichelhaftes Adelsmilieu, in dem Frauen ausgebeutet und in den Untergang getrieben werden. Die in Puccinis Werkkatalog 1896 folgende Oper „La Bohème“ nach dem gleichnamigen Roman Henri Murgers wiederum zeigt das postrevolutionäre Milieu kleinbürgerlicher Künstler im Jahr 1830, die vor der nächsten revolutionären Erhebung stehen. Und schließlich bildet „Tosca“ so etwas wie ein Scharnier- oder Mittelstück dieser Art Frankreich-Trilogie. In ihr wird verhandelt, was im Hintergrund der „Manon Lescaut“ aufscheint: die Durchsetzung individueller Freiheit durch eine revolutionäre Erhebung. Und in „La Bohème“ erfahren wir schließlich, in welche Selbstgefälligkeit die Französische Revolution mündet, nämlich in die sentimentale Selbstgenügsamkeit eines kleinbürgerlichen Künstlermilieus, das unfähig ist, den Zusammenhang zwischen Kunst und Leben herzustellen. In „Tosca“ wiederum muss die titelgebende Sängerin im zweiten Akt bitter erfahren, wie die Brutalität des wirklichen Lebens in ihr Künstlerinnendasein dringt, das sie vornehmlich einer Schönheit gewidmet hat, die im wirklichen Leben eben nicht erreichbar ist. Und gerade der Schauplatz des zweiten Aktes ist französisch konnotiert. Der Palazzo Farnese nahe dem Campo dei Fiori ist schon seit dem 18. Jahrhundert in den Besitz der spanischen Bourbonen übergegangen, also jenem Familienzweig der französischen Bourbonen, die in Neapel um 1800 das Königreich dominieren. Heute beherbergt er die französische Botschaft.

Wir müssen an dieser Stelle nun Puccini keineswegs zu einem Komponisten des politischen Bekenntnisses stilisieren. Dennoch ergibt die erstaunliche Abfolge seiner drei „französischen“ Opern „Manon Lescaut“, „Tosca“ und „La Bohème“ wiederum ein erstaunliches Bild einer Auseinandersetzung mit dem historischen Ereignis der Französischen Revolution, deren Wetterleuchten noch im wiedervereinigten Königreich Italien wahrnehmbar ist. Und Puccini selbst ist zum bedeutendsten künstlerisch-musikalischen Repräsentanten des Königreich Italiens vor seinem endgültigen Zerfall im ersten Weltkrieg mit seinen drei großen Erfolgsoperen geworden. Für die politische Grundierung seiner Oper „Tosca“ ist jedenfalls der Schauplatz des letzten Aktes von entscheidender Bedeutung. Die Engelsburg, das einstige Grabmal Kaiser Hadrians und die Festung der Päpste, ist hier zum politischen Gefängnis geworden. Wie

Leonore in Beethovens politischer Befreiungsoper „Fidelio“ will auch Tosca ihren Geliebten Cavaradossi aus diesem politischen Kerker erlösen. Doch letztlich scheitert sie an den letzten Fallstrecken des diabolischen Scarpia. Anders als in Beethovens gelingender Utopie scheitern in Tosca die Freiheitsideale und der Tod obsiegt.

Das Vorspiel zum dritten Akt kündigt die Morgendämmerung in Rom an. Unterhalb der Engelsburg singt ein Hirtenjunge ein trauriges Lied und die Kirchenglocken läuten die dritte Stunde ein. Cavaradossi wird von Soldaten und dem Schließer aus der Zelle geführt. Vor seiner Hinrichtung gestattet man ihm einen Abschiedsbrief an Tosca zu schreiben. Die Erinnerung an die Geliebte überwältigt Cavaradossi. Und wie ein Wunder, betritt jetzt Tosca die Plattform der Engelsburg. Sie bringt ihm den Geleitbrief, berichtet, wie sie Scarpia getötet hat und erklärt ihm den Plan der Scheinhinrichtung. Dann geht alles rasch. Das Erschießungskommando zieht auf. Cavaradossi verspricht ihr, wie ein geübter Schauspieler zu fallen. Er wird an die Wand geführt, das Kommando richtet die Gewehre aus und feuert. Cavaradossi fällt in den Augen Toscas perfekt. Das Kommando zieht ab und Tosca eilt zu Cavaradossi. Doch der gibt kein Lebenszeichen mehr von sich. Da erkennt sie den letzten Betrug Scarpias: die Scheinhinrichtung war eine echte. Und auch die Leiche Scarpias wurde entdeckt. Spoletta und seine Agenten wollen Tosca festnehmen. Sie erklimmt aber die Mauerbrüstung und stürzt sich von der Engelsburg in die Tiefe.

Die Mitwirkenden im letzten Akt von Giacomo Puccinis „Tosca“:

Tosca: Kiri Te Kanawa
 Cavaradossi: Giacomo Aragall
 Spoletta: Piero de Palma
 Carceriere: Nicholas Folwell
 Pastore: Ivo Martinez
 Es spielt das National Philharmonic Orchestra
 Der Dirigent ist Georg Solti.

Musik: Giacomo Puccini: „Tosca“, 3. Akt (27:57)

Im SWR2 Opernabend hörten Sie in unserer Reihe zur politischen Oper in Italien Giacomo Puccinis „Tosca“.

Im dritten Akt waren zu hören:

Tosca: Kiri Te Kanawa
 Cavaradossi: Giacomo Aragall
 Spoletta: Piero de Palma
 Carceriere: Nicholas Folwell
 Pastore: Ivo Martinez
 Das National Philharmonic Orchestra
 Die musikalische Leitung dieser Studioaufnahme aus dem Jahr 1986 hatte Georg Solti.
 Am kommenden Sonntag schließen wir unsere Reihe zur politischen Oper in Italien mit Luigi Nonos szenischer Aktion „Al gran sole carico d’amore“ in einem Mitschnitt aus dem Staatstheater Mainz ab.

Redakteur des Opernabends war Bernd Künzig.

Zum Schluss bleiben wir noch in der Stadt der Oper „Tosca“, in Rom. Giacomo Puccinis komponierender Zeitgenosse Ottorino Respighi war nicht nur einer der wichtigsten Vertreter einer sinfonischen Musik in Italien, sondern widmete auch seiner Heimatstadt Rom

Tongemälde. Seine schönste aus dem Jahr 1916 ist den bedeutenden Brunnen der Stadt gewidmet. Fast wie in Puccinis Oper erleben wir in der Schilderung der Wasserspiele einen Tagesablauf in der Stadt Rom. „Die Brunnen von Rom“ beginnen mit der Morgendämmerung im Tal der Villa Giulia. Der Tritonbrunnen ist am Morgen zu erleben. Die mythologischen Marmorwesen des Trevibrunnen in der Stadtmittte feiern den Mittag und der Tag klingt am Abend aus mit den Brunnen der Villa Medici in der Dämmerung. Es spielt das Philharmonia Orchestra unter der Leitung von Yan Pascal Tortelier.

Musik: Ottorino Respighi „Fontane di Roma“ M0353406.W04 (16:41)

Unter der Leitung von Yan Pascal Tortelier spielte das Philharmonia Orchestra Ottorino Respighis Tondichtung „Die Brunnen von Rom“. In die ewige Stadt am Tiber hatte sich im 19. Jahrhundert auch der Komponist Franz Liszt verliebt. Dort ließ er sich zum Priester weihen und verbrachte einen großen Teil seines Lebensabends in der Stadt. Letztlich waren es auch die landschaftlichen Eindrücke und die Natur Italiens, denen Liszts große Zuneigung galt. Der Reise über die Alpen in das Wunschland der Deutschen widmete Liszt einen großen dreibändigen Klavierzyklus: die „Années de Pèlerinage“, die Pilgerjahre, die ihn durch die Schweiz nach Italien führten. Er widmete Eindrücken aus der Dichtung und landschaftlichen Schilderungen die Klavierstücke. Im dritten Band der Klavierstücke ist Liszt in der ewigen Stadt angekommen. Er schildert die Zypressen der nahe Rom gelegenen Villa d'Este. Wir hören das Stück von Franz Liszt mit dem Pianisten Bertrand Chamayou.

Musik: Franz Liszt „Aux Cyprès de la Villa d'Este. Thrénodie Nr. 2“ M0302502.022 (8:39)

Bertrand Chamayou spielte „Aux Cyprès de la Villa d'Este. Thrénodie Nr. 2“ aus dem dritten Band der „Années de pèlerinage“ von Franz Liszt. Wie auch Ottorino Respighi war Franz Liszt ein großer Bewunderer der zahllosen Wasserspiele Roms. Kaum zu verwundern, dass er der fantastischen Wasserlandschaft in der Villa d'Este ebenfalls einen Teil seines Klavierzyklus widmete. Wir hören die Wasserspiele der Villa d'Este noch einmal mit dem Pianisten Bertrand Chamayou.

Musik: Franz Liszt „Les jeux d'eau à la Villa d'Este“ M0302502.023 (8:20)

Mit „Les jeux d'eau à la Villa d'Este“ aus dem dritten Band der „Années de Pèlerinage“ von Franz Liszt, gespielt von Bertrand Chamayou, ging der SWR2 Opernabend zu Ende.