

Der Tod kommt mit der Haarnadel: Puccinis „Tosca“ in Osnabrück als zeitlose Erzählung über Macht und Einsamkeit

geschrieben von Werner Häußner | 26. Januar 2019



Floria Tosca (Lina Liu) ist entsetzt über die Folgen der Folter bei ihrem Geliebten Cavaradossi (Ricardo Tamura). Im Hintergrund der Polizeichef Scarpia (Rhys Jenkins).
Foto: Jörg Landsberg

„Tosca“ zu inszenieren, ist eine Herausforderung. Giacomo Puccinis politisches Kriminalstück lässt mit seinem eindeutigen fiktiv-historischen Setting wenig Spielraum für eine assoziative Anreicherung. Alle möglichen Varianten, ob radikale Vergegenwärtigung oder bewusste Brüche mit dem

Handlungsverlauf, sind schon erprobt und können meist getrost verworfen werden.

Ob Tosca am Ende nicht springt oder Scarpia überlebt, ob die Diva ihrem dominanten Peiniger verfällt oder der Polizeichef sich in den Maler verliebt: Zum Verständnis des Stücks, zur tieferen psychologischen Ausleuchtung der Figuren oder gar zu einer überraschenden neuen Perspektive tragen solche aufgesetzten Gimmicks meist nichts bei.

In Osnabrück haben Regisseurin Mascha Pörzgen und ihr Ausstatter Frank Fellmann nun einen bedachtsamen Weg gewählt, nicht mit Gewalt aktualisierend, aber auch nicht mit Rückgriff auf das Bildrepertoire eines historisierenden Dramas. In neutralem Ambiente – nur die aus einer Wand wachsenden Körperteile erinnern an ein „Jüngstes Gericht“ – arbeitet Cavaradossi an einem raumfüllenden Gemälde.

Alpträumlandschaft statt Engelsburg

Der Palazzo Farnese ist minimalisiert auf eine rote Couchlandschaft, eine düster glänzende Pferdeskulptur, der eine Schirmlampe aus dem Kopf wächst und – einziger Hinweis auf den Schauplatz der „Tosca“ – ein langsam verblaszendes Panorama Roms mit der dominierenden Kuppel von S. Pietro. Der Schreibtisch, das Symbol modern, nämlich bürokratisch ausgeübter Macht fehlt. Der dritte Akt zeigt eine zerklüftete Spielfläche, schwarzen Schollen, umstellt von riesigen Staffeleien mit den Bildern der Maddalena, zwischen denen Tosca am Ende in eine unbestimmte Tiefe springt. Ein Bild, das sich vom Realismus der Vorlage entfernt und das Geschehen beinahe in eine (Alp-)Traumlandschaft verlegt.



Eine Puccini-Sängerin, die keine Wünsche offen lässt:
Lina Liu als Tosca. Foto:
Jörg Landsberg

Diesen Raum nutzt Mascha Pörzgen, um unaufgeregt und ohne aufgesetzte Effekte zu inszenieren. Sie hat schon in anderen Arbeiten – zuletzt ein poetisches „Schlaues Füchslein“ in Hagen – gezeigt, dass sie die Personen genau beobachtet und ihre inneren Motive sprechend ausformen kann. In Osnabrück folgt ihr in dieser Intention vor allem die makellos singende Lina Liu als Floria Tosca. Ihr erster Auftritt in der „Kirche“ (religiöse Bezüge werden weitgehend zurückgenommen) ist eine detaillierte Studie einer kapriziösen Frau, so selbstbewusst wie eifersüchtig-unsicher, auf ihre Gefühle und ihre kleine Kunst-Welt konzentriert, unmittelbar und ohne innere Reflexion oder Distanz reagierend und von daher für den zynischen Strategen Scarpia ein leichtes Opfer.

So geriert sich Liu auch im zweiten Akt: Toscas Zusammenbruch ist vollkommen, sie hat dem gierigen Scarpia nichts entgegenzusetzen und ist ihm schon erlegen, noch bevor er die seelische Folter richtig anlegt. Umso überraschender die Wendung, wenn Tosca in höchster Verzweiflung ihre Frisur rauft und eine der langen, stabilen Haarnadeln in die Hand bekommt ...

Scarpia bleibt ein steifer Geselle

Pörzgens Konzept, sich auf die Personen zu konzentrieren, geht bei den anderen Hauptdarstellern nicht so abgründig auf: Rhys

Jenkins ist zwar ein glorios singender Scarpia, wenn er nicht gerade das Forte mit Gewalt herausdrückt, aber als Darsteller ein steifer Geselle. Der eiskalt berechnende, überlegen gefährliche Polizeichef wirkt wie ein gemütlicher Bär, der auch einmal ein Abenteuer erleben will. Seine unbeherrschten Ausbrüche sind plump, seine abgründige Autorität glaubt man ihm nicht. Mimik und körperliche Reaktionen zeigt der Mann mit dem wuscheligen grauen Haar so gut wie keine. Die unbeherrschte Aggressivität – er würgt den Boten der Nachricht von der Niederlage der Österreicher in der Schlacht bei Marengo – passt nicht zum subtilen Sadismus: Scarpia weidet sich an den Qualen seiner Opfer, bevor er sich auf sie stürzt. Bei Jenkins bleiben diese Aspekte vordergründig.

Mit Ricardo Tamura hat Osnabrück einen Tenor mit italienischem Timbre, der aber – trotz eines tollen Diminuendos in „E lucevan le stelle“ – mit langsam rollendem Vibrato und mühevoll angestrebter Flexibilität singt. Über viele Farben verfügt seine Stimme nicht, aber die Phrasierung und die melodische Sensibilität seines Singens nehmen für ihn ein. Die übereifrigen Bravo-Rufe, vermutlich eines Claqueurs oder Fans, waren eher peinlich. In den kleineren Rollen lässt Mark Hamman etwas von den Existenzängsten des subalternen Spoletta ahnen, José Gallisa gurgelt sich mit plumpem Auftritt durch die Partie des Angelotti, Gennadijus Bergorulko gibt den Mesner in einem Pullover in den Farben der italienischen Trikolore als den üblichen windelweichen Schelm mit Schluckauf.

Der Traum einer leidenden Seele

Das Zwischenspiel vor dem dritten Akt entwickelt Mascha Pörzgen zu einem sinnreichen Moment innerer Reflexion, aber auch einem Signal der Einsamkeit: Sie inszeniert einen Traum des schlafenden Cavaradossi, in dem der sensibel singende Leander Averdiek statt als Hirtenstimme hinter der Szene eine von Goldlicht überstrahlte Symbolfigur wird: Traum einer glückenden Existenz oder Manifestation einer leidenden Seele, die sich nur jenseits einer brutalen Realität melancholisch

ausdrücken kann? Die Waffensegnung im „Te Deum“ dagegen bringt höchstens leere Provokation; der Machtkomplex von Religion und Politik zeigt sich nicht in Uniformen und Gewehren, sondern in der kaum sichtbaren Infiltration der Lebensbereiche: Scarpia ist ein Geheimdienstler, kein General.

Wieder einmal zeigt Andreas Hotz mit dem Osnabrücker Symphonieorchester, wo seine Stärken als Dirigent liegen: Die knappe Einleitung ist in ihrer ganzen Dichte erfasst; Hotz nimmt sie nicht als stimmungsbildendes Entrée, sondern als kompositorische Delikatesse in ihren Sequenzierungen, ihrer scharfen Rhythmik, ihren pointierten Bläsermotiven, ihren Akzenten und dynamischen Nuancen. So nähert er sich der Partitur nicht aus der Sicht eines schwelgerischen Connaisseurs, sondern eines genauen Beobachters und Gestalters.

Faszinierende Farben im Orchester

Hotz interessiert sich auch nicht für knallige Dramatik, sondern hört die lyrischen Aspekte von Puccinis Musik aus. Das führt zu faszinierenden Farben, weil auch das Orchester diesem eher verhaltenen Ansatz folgt. Manchmal wünschte man sich jedoch einen saftigeren Melodiefluss, einen energisch durchgezogenen Bogen und im berühmten, von Glockenklängen durchzogenen römischen Morgengrauen, eine zupackendere Akzentuierung. Die untergründigen Aspekte der Musik bleiben zahnlos.

Sierd Quarré hat Chor und Kinderchor für das „Te Deum“ auf Klarheit und sonore Wucht eingeschworen; die Kinder agieren in Alltagskleidung und betonen so die Zeit- und Ortlosigkeit einer Handlung, die mehr über die subtilen Mechanismen eines politisch-religiösen Machtkomplexes verrät, als die pseudohistorische Einkleidung des Stücks glauben machen will.

Weitere Vorstellungen: 30. Januar; 8., 19., 22. Februar; 1., 16., 28. März; 2., 9., 17., 27. April. Info:

Feueralarm in der „Tosca“-Pause – Gelsenkirchener Musiktheater geräumt

geschrieben von Werner Häußner | 26. Januar 2019



Am Abend vor der „Tosca“: das Musiktheater im Revier Gelsenkirchen. Foto: Georg Lange

Giacomo Puccinis „Tosca“ im Musiktheater im Revier hätte am gestrigen 14. Januar eigentlich aus künstlerischen Gründen im Gedächtnis bleiben sollen: Thomas Berau, Gast aus Mannheim, sang seinen ersten Scarpia; Erster Kapellmeister Valtteri Rauhalammi dirigierte seine erste „Tosca“.

Doch es sollte anders kommen: Das Pils stand schon bereit, die Currywurst auf dem Tisch, da tönte mitten in der ersten Pause der Evakuierungsruf durch die Foyers: Aufgrund einer „technischen Betriebsstörung“ sollten alle zügig das Haus

verlassen.

Gut fünf Minuten später – es waren längst nicht alle Besucher draußen, die Räumung verlief ohne große Aufregung – kam die Entwarnung: Fehlalarm. Einen solchen Alarm während einer Vorstellung habe er in 28 Jahren noch nicht erlebt, sagte Joachim G. Maaß, Darsteller des Mesners, nachher auf der Bühne. Maaß ist seit 1988 in Gelsenkirchen engagiert.

„Wir sind Ihnen dankbar, dass alles so wunderbar geklappt hat und Sie das Haus so schnell verlassen haben“, bedankte sich die Dame des Direktionsdienstes nach der – verlängerten – Pause. Nach ersten Informationen soll ein gestörter Rauchmelder oder ein Defekt an der Steueruhr der Meldeanlage die Ursache für den Alarm gewesen sein.

Tosca blieb am Leben in Tobias Heyders eher hilflos nach neuen Sichtweisen gierenden [Inszenierung](#). Das ist vielleicht auch ein Aspekt, der über das seltene Erlebnis eines Theateralarms hinaus in Erinnerung bleiben wird.

Ein Wrack namens Scarpia – Gelsenkirchen zeigt „Tosca“ in ungewöhnlicher Lesart

geschrieben von Martin Schrahn | 26. Januar 2019



Für Scarpia (Aris Argiris, v.) ist das „Te Deum“ ein einziges Höllenspektakel.

Foto: Pedro Malinowski

Der Mann ist am Ende. Ein Wrack, wie er dasteht, etwas gebeugt, mit strähnigen Haaren, von Dämonen besessen, von einer Obsession getrieben. Sein erster Auftritt ist so, als hätte ihn die nahe Menschenmasse ausgespien. Und dieser müde Außenseiter soll der gefürchtete Baron Scarpia sein? Der Polizeichef Roms als fieser Strolch? Das ist mal eine Umdeutung in Giacomo Puccinis Oper „Tosca“, die wir so noch nicht gesehen haben.

Regisseur Tobias Heyder zeichnet am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen (MiR) für diese Lesart verantwortlich, und so wie Scarpia ganz artfremd als schmieriger, gebeutelter Strippenzieher dasteht, sind auch die anderen Hauptfiguren dieses Dreiecksdramas mit politisch-historischem Hintergrund relativ frei ausgestaltet. Tosca zeigt kaum Spuren innerer Verletzbarkeit, ihre Eifersucht ergeht sich bisweilen in seltsam maskulinen Posen, ihre Rache (Scarprias Ermordung) speist sich nur aus milder Verzweiflung und gebremstem Furor. Ihr Geliebter, der Maler Cavaradossi schließlich, ist ein eher ungelenker, fast nüchterner Antiheld, ein Freigeist der naiven Art, der seinem politisch verfolgten Freund Angelotti nahezu geschäftsmäßig hilft.

Jeder leidet für sich allein, scheint das Fazit der Regie, zumal die Interaktion der Beteiligten mehr nebeneinander her

läuft, mit geringen Blickkontakten und einer nahezu aseptischen körperlichen Nähe. Tosca in Scarpas Armen, die Erfüllung seiner Obsession, wirkt wie pure Hilflosigkeit, nicht wie die pralle Gier. Und wenn die Frau ihrem vermeintlichen Bezwinger das Messer in die Rippen stößt, fehlt der Szene die Eiseskälte der Täterin ebenso wie die Schockstarre des Opfers.

Toscas Paralyse hingegen setzt erst ganz zum Schluss ein. Wenn sie feststellen muss, dass ihr Geliebter nicht zum Schein, sondern tatsächlich erschossen wurde. Dann zieht und zerrt sie an ihm herum, die Menge, die bereit ist, sie zu lynchen, nicht mehr beachtend. Der Sprung der Tosca von der Engelsburg fällt aus.



Tosca (Petra Schmidt) und der von der Folter gezeichnete Cavaradossi (Derek Taylor). Im Hintergrund Scarpas Helfer Spoletta (William Saetre).
Foto: Pedro Malinowski

Darüber mag mancher im Publikum die Nase rümpfen wie auch über Scarpas Deformation, die bisweilen in tranceartige Zustände mündet. Verbunden damit sind indes starke, teils verstörende Bilder. Nicht nur in dem Sinne, dass der Maler Cavaradossi riesige Gemälde mit nackten Frauen produziert – Ausstatter Tilo Steffens hat ein entsprechend großformatiges Exponat auf

die Bühne gewichtet, das „Nudes“ im Stile Helmut Newtons zeigt. Sondern auch dergestalt, dass das berühmte „Te Deum“ zum Finale des 1. Aktes zum Höllenspektakel wird, als hätte Hieronymus Bosch seine Gespenstergestalten losgelassen. Scarpia, so ist wohl die Botschaft, hat sich dunklen Mächten hingegeben. Die Symbolkraft des Katholizismus ist für ihn einzige Pein.

Dazu passt, dass im 2. Akt, in seinem Palast, die Gemälde alter Meister abgehängt sind. Der Gott anrufende Chorgesang, der zwischenzeitlich erklingt, dröhnt dem Finsterling in den Ohren. Mag er auch Trost suchen in den Armen einer Nonne (eines Engels?) und dabei der „Erbarme Dich...“-Arie aus Bachs „Matthäuspassion“ lauschen, Frieden findet dieser Mensch im Diesseits wohl nicht mehr. Und sein Tod wird einhergehen mit dem Ende der Despotie in Rom, eingeleitet durch Napoleons Sieg. Die Exekution Cavaradossis, das Übermalen seiner Nackten, ist nur ein letztes Aufzucken des alten Regimes.



Tosca, die kühle Diva, mit dem armselig schmachtenden Scarpia. Foto: Pedro Malinowski

Insofern hat diese Produktion durchaus politischen Charakter. Wenn dieser auch durch die Personenführung nicht explizit beglaubigt wird. Andererseits versagt sich Regisseur Tobias Heyder die konsequente Psychologisierung.

Neben Scarpia wirken seine Gegenspieler blass. Sollte also Puccinis Oper hier lieber „Scarpia“ heißen? Ganz falsch wäre das nicht. Denn ein musikalisches Gerüst dieser Verismo-Oper sind gewiss die wuchtigen Akkordschläge, die den Bösewicht kennzeichnen. Andererseits hat der Komponist sein Werk mit sanfter Liebeslyrik ausklingen lassen – ein Zeichen der Hoffnung gegen die brutale Despotie.

Wuchtige Dramatik und sensible, leidenschaftliche Schwingungen: Das klingende Spektrum ist bei Dirigent Rasmus Baumann und der Neuen Philharmonie Westfalen in allerbesten Händen. Hier spielen sich aller Hass, alles Aufbegehren und innige Liebe ab. Entäußerungen, die der Regisseur den Figuren teils versagt, haben ihren Platz in der musikalischen Umsetzung. Der tönende Bruttismus ist von unglaublicher Schärfe. Die Mordszene (Tosca-Scarpia) gewinnt nur im Orchester wirklich erschreckende Kontur. Im Graben wüten die emotionalen Wechselbäder.

Mithalten kann da nur Aris Argiris als Scarpia. Die baritonale Mittellage verfügt über schneidende Kraft. Doch fehlt der Stimme einerseits dämonische Tiefe, zum anderen das schmierige Parlando eines Gauners. Derek Taylor singt den Maler höhensicher, wirkt gleichwohl angestrengt. Große, frei gestaltete Legatobögen sind seine Sache nicht. Da hat Petra Schmidt in der Titelpartie durchweg mehr zu bieten. Leuchtende Glut, ein Mezzoton zum Fürchten, schöne Stimmführung. Schade nur, dass ihre große Arie „Vissi d’arte“ so gleichförmig und introvertiert klingt. Aber das passt ja wohl zum Ansatz der Regie.

Der große, in sich gerundete Wurf ist die Gelsenkirchener „Tosca“ also nicht. Eher der, durchaus diskussionswürdige, Versuch einer unkonventionellen Annäherung. Gleichwohl gilt: Unbedingt hingehen, allein schon wegen des famosen Orchesters.

Nächste Aufführungen: 27. Dezember 2015 (15 Uhr), 2. Januar, 14. Januar, 16. Januar und 5. Februar 2016 (jeweils 19.30

Bedrohlicher Rosenkavalier – Donna Leons Opernkrimi „Endlich mein“

geschrieben von Frank Dietschreit | 26. Januar 2019

Die Rückkehr von Gesangs-Diva Flavia Petrelli nach Venedig gleicht einem Triumph. Das Opernhaus La Fenice ist jeden Abend ausverkauft. Tatsächlich scheint Flavia die Titelrolle der „Tosca“ auf den Leib geschneidert, und wenn sie beim dramatischen Finale sich über ihre Widersacher erhebt und selbstbewusst in den Tod flieht, sind ihr stehende Ovationen gewiss.

Doch in die Freude über die Liebe der Opernfans mischen sich neuerdings Nervosität und Angst. Eigentlich hat sie gelernt, mit Ruhm und Rummel umzugehen, auch noch zu lächeln und Autogramme schreiben, wenn sie todmüde ist und nur noch ins Bett möchte. Aber seit es jeden Abend beim Schlussapplaus gelbe Rosen regnet und ein unbekannter Verehrer ihre Garderobe in ein Blumenmeer verwandelt, ist ihr doch etwas mulmig zumute.



Wer ist dieser namenlose „Rosenkavalier“, warum gibt er sich nicht zu erkennen und was bezweckt er mit seinen Nachstellungen, die – wenn sie sich recht entsinnt – bei ihren Auftritten in Sankt Petersburg und London begonnen haben und jetzt in Venedig geradezu ausufern?

Schon zweimal, im „Venezianischen Finale“ und in „Acqua Alta“, hat Commissario Brunetti das Vergnügen gehabt, sich um Flavia Petrelli zu kümmern und Schaden von ihr abzuwenden. Das ist lange her, aber nicht vergessen – vor allem nicht von Opern-Kennerin und Schriftstellerin Donna Leon, die verschiedene Barock-Ensembles finanziell unterstützt, als Händel-Spezialistin einen guten Ruf genießt und sich weltweit auf dem Opern-Parkett bewegt.

Wenn Donna Leon für ihren nunmehr 24. Brunetti-Krimi die lange vermisste Opern-Diva reaktiviert und zu einem Gastspiel nach Venedig einlädt, gibt es mithin nicht nur pure Wiedersehensfreude und opulente Opernfeste, sondern auch einen handfesten Kriminalfall. Denn was so harmlos mit gelben Rosen beginnt, da ist sich Brunetti gleich beim ersten Treffen mit der angespannt wirkenden Flavia ziemlich sicher, könnte böse und blutig enden.

Werden die Liebes-Bekundungen des Stalkers nicht erwidert, können sie schnell in Hass umschlagen und könnte aus dem unbekannten auch ein tödlicher Rosenkavalier werden. Oder ist der Fan, der anonym im Dunkeln agiert und bald beginnt, Flavias Bekannte als unerwünschte Nebenbuhler zu betrachten und zu attackieren, vielleicht gar eine Frau?

Nach dem einen oder anderen eher langweiligen Brunetti-Roman ist die seit vielen Jahren in Venedig lebende US-Autorin Donna Leon diesmal wieder in Hochform. Man spürt auf jeder Buchseite, welche Freude es ihr bereitet, über Schönheit und Abgründe der Opernwelt zu philosophieren. Und wie traurig es sie macht, dass Venedig zur bunten Kulisse für unaufhörliche Touristenströme geworden ist. Wo einst kleine Läden und Bars ihren morbiden Charme hatten, haben sich längst billige Ramschläden breit gemacht. Flavia Petrelli erkennt ihr geliebtes Venedig kaum wieder.

Der sympathische Melancholiker Guido Brunetti und seine – wie immer – äußerst kultivierte und belesene Gattin Paola schütteln nur noch angewidert den Kopf und verschanzen sich, natürlich bei einem guten Glas Wein und einem klugen Gespräch über Musik und Literatur, auf ihrer Dachterrasse. Doch dann muss Brunetti wieder rein ins reale Leben. Denn die Liste der Opfer wird immer länger, es ist nur eine Frage der Zeit, bis auch Flavia – im wahrsten Sinne des Wortes – zu Tode geliebt wird.

Brunetti, von einigen polizeiinternen Intrigen kurzzeitig abgelenkt, braucht jetzt viel Feingefühl und – wie stets – die Hilfe der Computer-Fachfrau Signorina Elettra und seines Kollegen Vianello. Dass es schließlich zu einem spannenden Showdown in der Oper und im Bühnenbild von „Tosca“ kommt, hätte man sich eigentlich denken können.

Donna Leon: „Endlich mein.“ Commissario Brunettis vierundzwanzigster Fall. Roman. Aus dem amerikanischen Englisch von Werner Schmitz. Diogenes Verlag, Zürich. 307 Seiten, 24 Euro.

Glanz einer anderen Welt: Puccinis „Tosca“ als ästhetisches Spektakel in Wuppertal

geschrieben von Werner Häußner | 26. Januar 2019



Ein überwältigender Coup:
Tosca im Licht eines
metaphysischen Raums. Foto:
Uwe Stratmann

Der Coup de Théâtre war überwältigend: Tosca entdeckt, perfide getäuscht, den erschossenen Cavaradossi, flieht vor den Schergen Scarpas, stellt sich im lichtgefluteten Ausgang dem Schuss Spolettas. Das Ende? Nicht in Stefano Poda's spektakulärer Inszenierung des Puccini-Thrillers in Wuppertal.

Die rote Robe der Sängerin wandelt sich hier in einen weißen, priesterlich anmutenden Mantel, Tosca schreitet ihren Widersachern entgegen, die schwarze Wand fällt und erschlägt die Peiniger. Und Tosca steht, wie eine Ikone, in einem tiefen, weiß leuchtenden, von Nebelfetzen durchwehten Raum. Racheengel und Erlöste, umwölkt vom Glanz einer anderen Welt.

Man muss Stefano Poda lassen: Von Ästhetik versteht das italienische Allround-Talent eine ganze Menge. Szene, Kostüme,

Licht, Regie: Alles kommt aus seiner Hand – oder besser, seiner Fantasie. Träume von einer ihm eigenen verborgenen Welt seien seine Inszenierungen, schreibt er im Programmheft, entzündet an der Musik und wie ein Film von einem inneren Auge aufgenommen. Aktualität? Unnötig! Nicht historisch, nicht modern, nein: zeitlos versteht er seine Arbeiten.



Finale Erster Akt: Die Prozession geisterhafter Kleriker. Foto: Uwe Stratmann

Im ersten Akt schon finden wir uns nicht in der Kirche Sant'Andrea della Valle in Rom, sondern in einer Installation: Gestürzte Kreuze drehen sich um eine Achse, immer wieder. Ein szenisches Mittel, das sich schnell abnutzt.

Die Figuren sind schwarze Schatten in eindrucksvoll gestaltetem Chiaroscuro, mal ins trübe Licht tretend, mal im Ungefähr der tiefen Szene verschwimmend. Die Wände wirken wie die Columbarien eines italienischen Friedhofs: marmorversiegelte Gräber, davor flackernde Grablichter. Scarpia tritt nicht auf, er taucht einfach auf. Die Prozession im Finale: ein Reigen gespenstischer Kleriker, kreuztragender Untoter.

Im zweiten Akt verwandelt sich die Bühne zu einer hohen Halle ohne architektonische Konturen. Ein monströser Tisch voller Papiere. Die Falltür, die im ersten Akt in die Cappella

Attavanti führte, öffnet sich nun zum Folterkeller. Zwei Männer rekeln sich mit freien Oberkörpern: Spoletta (Johannes Grau) und Sciarrone (Jan Szurgot) als begehrenswerte Jünglinge; Sex, Brutalität, Abhängigkeit gehören zusammen. Ihre Gewänder sind lange, weite Mäntel, Soutanen nicht unähnlich: Sex und Religion sind gefährliche Geschwister. Später verröchelt Scarpia an der Kugel Toscas, die sich zu Tode erschöpft aus dem Raum schleppt.



Szene aus dem zweiten Akt
mit Mirjam Tola (Tosca),
Johannes Grau (Spoletta),
Mikolaj Zalasinski
(Scarpia). Foto: Uwe
Stratmann

Viel Stoff für das staunende Auge. Doch wer sich den Blick nicht verführen lässt, wer tiefer blickt, erkennt schnell: Poda steht in der Tradition des italienischen Musiktheaters, dem die Ästhetik über alles geht, und das beherrscht er virtuos.

Doch sobald es an die Innenschichten des Dramas, an die Bedeutung der Figuren geht, verliert sich die Wirkung schnell. Da herrscht verkrampter Modernismus: Der Mesner (Dieter Goffing) macht beim „Angelus“ Liegestütze, von Mario Cavaradossi und seiner Floria Tosca erfahren wir vornehmlich ihre sexuelle Obsession: Der Kopf des Malers liegt bei jeder sich bietenden Gelegenheit am Schoß der Diva.

So geht es weiter: Dass Tosca, wenn sie die dargestellte Frau auf dem Bild der Magdalena identifizieren will, nicht einmal hinschaut, um „L'Attavanti“ zu erkennen, wäre einst ein banaler Regiefehler gewesen. Heute sind solche Schludereien mit höheren Weihen metaphysischer Bühnen-Bedeutung geheiligt – wehe, wenn man ihren „Subtext“ nicht erkennt.



Allround-Künstler und
Ästhet: Stefano Poda.
Copyright: Stefano Poda

Leider sind Podas Chiffrierungen nicht so, dass sie über sich selbst hinausführten. Das trifft für die koksenden Lustboys Scarprias ebenso zu wie für ein abgeschmacktes erotisches Symbolspiel mit Toscas Schuh.

Und nicht nur beim Auftritt Scarprias verschenkt Poda die Kontur dieser abgründigen Figur. Auch im Verhör des zweiten Akts will es ihm nicht gelingen, aus konventionellen Gängen und Gesten ein Psychogramm dieses raffinierten Gewalttäters zu entwickeln: Die verschlagene Galanterie, die ironische Verstellung, die panthergleich aufspringende Brutalität dieses Mannes erschöpft sich in Gebrüll und Grobheit.

Daran mag auch der Sänger Mikolaj Zalasinski schuld sein. Dass der polnische Bariton 2011 – von wem auch immer – für eine

Darstellung des Scarpia als „bester Sänger“ nominiert wurde, darf als Zeugnis dafür gewertet werden, wie rudimentär heute die Kenntnisse idiomatisch passenden Gesangs geworden sind. Sicher hat Zalasinski ein imponierend machtvollles Organ; seine Artikulation ist tadellos. Aber die monotone Lautstärke, die sich nach den wenigen Differenzierungsversuchen schnell wieder einstellt, enthält der Figur wesentliche Facetten vor. Die Charge eines kruden Brutalos – mehr finden Poda und sein Darsteller für den Scarpia nicht.

Ähnlich eindimensional bleibt Xavier Moreno als Cavaradossi. Er singt ansprechend substanzvoll, hält die Stimme auf dem Atem, zeigt einen robusten Tenor. Aber die zärtliche Abmischung des Tons, die Facetten zwischen der wild auftrumpfenden Genugtuung der „Vittoria“-Rufe, der brennenden Enttäuschung über Toscas Verrat und der todesträchtigen Wehmut seiner letzten Arie bleiben im virilen Einheitsgesang auf der Strecke. Moreno trägt vor, er lebt die Szenen nicht. Ein Schuljunge, der dem Ungeheuerlichen mit stoischer Statik trotzt.

Mirjam Tola ist Tosca. Geschickt laviert sie zwischen den Anflügen slawisch-kehlgiven Timbres und manch gefährdet dünnen Hochtönen vor allem in der wichtigen Mittellage mit Erfolg: Ihr Sopran leuchtet, zeigt Schmelz und Substanz. Zudem nutzt sie die Chance, die Rolle zu profilieren. Von der Psychologie der kapriziösen, unreif-eifersüchtigen Liebhaberin, der glamourösen, aber naiven Diva, dem intuitiven Mut und der verzweifelten Konsequenz der verletzten, getäuschten Frau sieht man wenig, weil ihr Podas Regie wenig zur Hand geht.

Kongenial setzt Toshiyuki Kamioka die Reduktion des Puccini'schen Meisterwerks auf ästhetische Coups in der musikalischen Gestaltung fort: Er verlyrisiert Puccinis vielgestaltige Musik nahezu komplett. Breite Tempi, schimmernd-schöne Klanggebilde, genussvoll nachgezogene Melodielinien, aber kein hintergründiges Infragestellen der harmonischen Oberfläche, keine zupackende Dramatik, kein

schlagender Akzent. Die wehmutsvolle Schönheit des Vorspiels zum dritten Akt bekommt nicht nur durch die Leidensgestalt einer bedrängten nackten jungen Frau eine vordergründige Anmutung. Sie wird von Kamioka auch musikalisch in zerfließendem Lyrismus zelebriert. Puccinis Zähne sind weich abgerundet – zupacken kann er damit nicht mehr. Man muss nicht mit Victor de Sabatas einzigartiger Aufnahme kommen, um diese weichgezeichnete Tosca inadäquat zu finden.

Das also ist die „Weltklasse“, die der neue Intendant Kamioka – oder besser: sein Stellvertreter Joachim Arnold – bei der Pressekonferenz zur Vorstellung seiner ersten Spielzeit unter harten Spar-Vorzeichen angekündigt hatte. Das wäre alles noch verstehtbar – Theater bedeutet Risiko, und des einen Königreich ist des anderen Bettlerasyl. Aber dass die Wuppertaler Verantwortlichen sich für den Start ihres neuen Konzepts – so glamourös und abgemagert wie ein unterernährtes Star-Model – auch noch einen künstlerischen Aufguss haben verkaufen lassen, hat eine eigene Ironie: Stefano Podas „Tosca“ ist nämlich mitnichten neu.

Wer 2012 Puccinis Oper in Klagenfurt gesehen hat, wird wesentliche Elemente wiedererkennen: die Kreuz-Skulptur des Anfangs, den Überraschungs-Coup am Ende. Die Inszenierung Podas, die wohl demnächst am renovierten Münchner Gärtnerplatztheater des damaligen Klagenfurter Intendanten Josef E. Köpplinger recycelt wird, ähnelt sicher nicht in Details, aber in den prinzipiellen Linien dem, was die Wuppertaler auf ihrer Bühne bejubelt haben.

Die Oper beeilte sich, auf entsprechende Darstellungen in der Presse mit einem Briefzitat Podas zu entgegnen, in Wuppertal sei eine „Weiterentwicklung“ der Klagenfurter Inszenierung zu sehen. Wer „zeitlose“ Oper schätzt, für den mag das unerheblich sein. Schließlich fährt kaum jemand aus Wuppertal nach Klagenfurt, um dort „Tosca“ zu sehen. Wer aber zum „Weltklasse“-Niveau ein eigenes, für die jeweilige Bühne erarbeitetes Regiekonzept zählt, kann mit dem Poda-Selbstzitat

in Wuppertal nicht zufrieden sein. Aber so ist es eben mit Träumen: Sie kehren gern, in leicht veränderter Form, immer wieder.

In Wuppertal lässt sich trefflich weiterträumen: von den Zeiten, in denen ein Regisseur wie Friedrich Meyer-Oertel auch wenig rezipierte bedeutende Werke zur Diskussion stellte. Oder von der jüngsten Vergangenheit, in der Johannes Weigand so wichtige Entdeckungen wie Szymanowskis „König Roger“ oder Wolfgang Fortners „Bluthochzeit“ auf die Bühne bringen ließ; Projekte, die weit über Wuppertal hinaus aufmerksam verfolgt wurden. Kamiokas profilloser, auf Auslastung schielender Spielplan verdient solches Interesse nicht. „Salome“, „Don Giovanni“ oder „Hänsel und Gretel“ sollen die Menschen in das wunderschöne Haus in Barmen locken. Das mag zunächst funktionieren, aber mit anbiederndem Verzicht auf Einfallsreichtum ist es wohl selten gelungen, vor allem ein neues Publikum dauerhaft zu gewinnen.