

Sonntag, 29. März, 19.30 Uhr

Letzte Neuinszenierung am Opernhaus Zürich
in der Spielzeit 1999/2000
In italienischer Sprache mit deutscher Übertitelung

TOSCA

Melodramma in drei Akten
von Giacomo Puccini (1858-1924)
Libretto von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica
nach dem Drama «La Tosca» (1887)
von Victorien Sardou
Uraufführung: 14. Januar 1900, Teatro Costanzi, Rom

Tosca

Giacomo Puccini

Musikalische Leitung **Christoph von Dohnányi**
Inszenierung **Robert Carsen**
Ausstattung **Anthony Ward**
Lichtgestaltung **Davy Cunningham**
Chor **Ernst Raffelsberger**
Regiearbeit **John La Bouchardière**
Ausstattungsmitarbeit **Alexander Lowde**

Floria Tosca **Emily Magee***
Mario Cavaradossi **Jonas Kaufmann**
Baron Scarpia **Thomas Hampson***
Cesare Angelotti **Valeriy Murga**
Mesner **Giuseppe Scorsin**
Spoletta **Peter Straka***
Sciarrone **Morgan Moody**
Schliesser **Daniel Golossov****

* Rollendebüt
** Mitglied des IOS

Orchester der Oper Zürich
Chor der Oper Zürich
Kinderchor der Oper Zürich
Statistenverein der Oper Zürich

Unterstützt von Zurich

Vorstellungen

Di	7. April	19.30	Migros-Abo A
Do	9. April	19.30	Premieren-Abo B
Sa	11. April	19.00	Freier Verkauf
Di	14. April	19.00	Dienstag-Abo 4/Puccini-Abo
Do	16. April	19.00	Kombi-Abo
Sa	18. April	20.00	Samstag-Abo
Do	23. April	19.30	Migros-Abo B

Zum letzten Mal in dieser Saison

So 26. April 14.00 Freier Verkauf

Mit einem orchestralen Ausbruch begann am 14. Januar 1900 im Teatro Costanzi in Rom das neue Opernjahrhundert. 109 Jahre später ist Baron Scarpia's Tyrannenmotiv immer noch der Auftakt für die Erwartung eines grossen Opernabends, so wie jetzt anlässlich der Neuproduktion von Giacomo Puccini's «Tosca» am Opernhaus Zürich.

Die Geschichte um die gefeierte Sängerin Floria Tosca, die am 17. Juni 1800 in Rom wegen ihrer Eifersucht in eine tödliche Intrige gerät, zählt zu den düstersten Stoffen, die je auf die Opernbühne kamen. Die Vorlage, Victorien Sardou's blutiges historisches Drama, in dem die grossartige Sarah Bernhard Triumphe feierte, ist heute vergessen. Für «Tosca» steht allein der Name Puccini, dem Sardou die Rechte an seinem Stück erst überliess, als der damals noch unerfahren scheinende Komponist mit der «Bohème» überzeugt hatte. Auf 18 Stunden ist das Drama nun konzentriert – mit historisch exakten Orten und Tageszeiten: Die Kirche Sant'Andrea della Valle zum Angelus-Gebet, der Palazzo Farnese am Abend, die Engelsburg im Morgengrauen. Auch heute noch rümpft mancher Ästhet gern die Nase über die Handlungskette aus Verfolgung, Verhaftung, Folter, versuchter Vergewaltigung, Totschlag, Erschiessung und Selbstmord. Doch geschichtlich belegt ist die royalistische Schreckensherrschaft des Polizeichefs Scarpia, Liebhaber der neapolitanischen Regentin Maria Carolina, der in Rom das von Napoleons Truppen angegriffene Reich der Habsburger mit der gnadenlosen Verfolgung der Republikaner und Liberalen, zu denen Tosca's Liebhaber, der Maler Cavaradossi, gehört, zu retten suchte. Tosca selbst, einst Ziegenhirtin und Klosterschülerin, später begnadete

Sängerin, gerät in den Sog des Verderbens. Sie tötet Scarpia, kann die Erschiessung Cavaradossi aber nicht verhindern und springt, verfolgt von der Plattform der Engelsburg in die Tiefe.

Die Uraufführung am 14. Januar 1900 im Teatro Costanzi in Rom steht unter keinem günstigen Stern. Schon während der Endproben verbreitet sich das Gerücht, gewisse Rivalen Puccini's – die Rede war unter anderem von Mascagni, Franchetti und Ciléa – hätten vor, die Premiere zu stören. Eine Bombendrohung gegen König Umberto I. versetzt das Publikum zusätzlich in Unruhe, und so findet «Tosca» an jenem Abend geteilte Aufnahme. Die Kritik meldet Einwände an, aber Paris und London spielen das Werk nach, es wird in Nord- und Südamerika gezeigt. Bei der deutschen Erstaufführung in Dresden 1902 nennt man es «die Missgeburt einer scheusslichen, krassen Schauergeschichte» – doch das Publikum hat sich längst für das glutvoll-theatralische Stück erwärmt. In Zürich steht «Tosca» erstmals in der Saison 1908/1909 auf dem Spielplan und ist seitdem nie aus dem Repertoire des Opernhauses verschwunden.

Dass es an Puccini – trotz seiner grossen Präsenz an den Opernhäusern – noch viele unbekanntere Seiten zu entdecken gebe, betont Dieter Schickling, Verfasser der massgeblichen deutschsprachigen Puccini-Biographie, vorausgesetzt, Theater und Publikum nähmen davon Abstand, in ihm den anheimelnden Melodienkönig zu sehen, dessen Opern im ewig gleichen historischen Dekor vor sich hindümpeln: «Seine Stücke könnten sich dann als die zeitlos aktuellen Chiffren menschlicher Mythen erweisen, die sie sind.»



Emily Magee

«Come la Tosca in teatro» – dieser von Cavaradossi geäußerte Kommentar, nachdem ihm Tosca Instruktionen für seine bevorstehende Scheinhinrichtung gegeben hat, ist das Motto für die Inszenierung des Regisseurs **Robert Carsen**. Angesichts von Puccinis Oper gerät er schnell ins Schwärmen. «Tosca» sei ein wirkliches Meisterwerk. Spannend wie ein Thriller und mit den das Stück durchziehenden psycho-sexuellen Spannungen erinnere «Tosca» ihn an einen Hitchcock-Film, dessen einzelne Bestandteile mit der Präzision eines Uhrwerks ineinander greifen.

Mit der Titelheldin ist Puccini das eindringliche Porträt einer Frau gelungen, die sich mit Haut und Haar der Bühne verschrieben hat. Toscas Sicht der Welt und ihre Beziehungen sind ganz vom Theater bestimmt, sie lebt wie in Führungszeichen. Endlos scheint sie aus Rollen und Drehbüchern zu zitieren, die sie irgendwann gespielt hat. Nur im Scheinwerferlicht scheint das Leben für sie erträglich. Sie macht keinen Unterschied zwischen Bühnenexistenz und wirklichem Leben, wobei sie in allen Situationen absolut aufrichtig ist.

Die minutiöse Verzahnung von Text und illustrierender Musik in Puccinis Oper, die eine freiere Interpretation fast unmöglich macht, ist Robert Carsen durchaus bewusst. Für ihn stellte sich die Frage, wie man dennoch der Gefahr einer Wiederholung der ewig glei-

chen Spielhandlung entgehen könne. Er war fasziniert von der Idee, dass das Publikum in die Oper kommt, um eine Oper über eine Opernsängerin zu sehen, die man selbst allerdings nie bei der eigentlichen Ausübung ihres Berufes sieht. Tatsächlich nehmen sich die Geschehnisse in ihrem richtigen Leben fast opernhafter aus, als man sie für die Bühne erfinden könnte. Sängerin sein, das macht Tosca unentwegt deutlich, ist ein Bewusstseinszustand. Rund um die Uhr lebt eine Primadonna für ihre Kunst. Sie denkt auch im wirklichen Leben nur noch in den Kategorien des Theaters und geht komplett in ihren Rollen auf. Folgerichtig spielt «Tosca» bei Robert Carsen und seinem Ausstatter **Anthony Ward** in einem Theater: «Art is the religion in «Tosca!»» Robert Carsen erkennt «Tosca» zwar einen politischen Hintergrund zu, hält das Werk selbst jedoch nicht für ein politisches Stück. Provokativ stellt er die Frage, was Verdi aus solch einem Stoff gemacht hätte. Mit Sicherheit hätte es bei ihm kein auftrumpfendes Te Deum am Ende des ersten Aktes gegeben. Puccini zeigt nicht, wie sehr etwa die römische Bevölkerung unter Scarpias Überwachungssystem zu leiden hat. Viel mehr wird deutlich, wie sehr Theater und Kirche verbunden sind, wie sie mit den gleichen Mitteln der Inszenierung arbeiten. Theater funktioniert nicht ohne Publikum, und auch Tosca wäre nichts ohne

ihre Bewunderer. In Scarpia und Cavaradossi hat sie ihre grössten Fans. Alle drei Protagonisten sind, so beschreibt es Robert Carsen, durch ein psycho-sexuelles Dreieck miteinander verbunden, und er betont die starke sexuelle Komponente in der Oper, die insbesondere durch den Sadismus Scarpias eine Intensivierung erfährt. Von Toscas «Inszenierung» in den Bann gezogen, ist ihre Kunst für ihn zu einem machtvollen Aphrodisiakum geworden. Die Folter im zweiten Akt gilt nicht in erster Linie Cavaradossi, sondern Tosca. Scarpia ist sich bewusst, dass er sie quälen muss, um Angelottis Versteck zu erfahren. Scarpia weidet sich an seinen Aktionen, geradezu genussvoll setzt er die Eifersuchtsintrige in Gang und sieht sich selbst als eine Reinkarnation Jagos. Scarpia und Tosca scheinen wie füreinander geschaffen, auf Augenhöhe reagieren sie fast instinktiv aufeinander. Obwohl Tosca Scarpia verachtet, genießt sie das Gefühl, von diesem Mann begehrt zu werden. Beide versuchen, den anderen zu verletzen, kämpfen mit unterschwelligem Attacken und seelischen Grausamkeiten. Die beiden Kontrahenten, die Diva und der mörderische Machthaber, wissen, dass sie nur Theater spielen – wie Luigi Pirandellos sechs Personen, die einen Autor suchen. Beide sind Profis, doch im Herzen bewegen sie andere Dinge als die tausendmal erzählte Handlung. Nur Cavaradossi ahnt von all dem nichts – ein



Robert Carsen



Peter Straka, Thomas Hampson



Emily Magee, Thomas Hampson

Mann, der glaubt, es ginge noch um Revolution und nicht um Reflexion, um wahre Gefühle und nicht nur um das Spiel mit ihnen. Er liebt Tosca bedingungslos mit all ihren Allüren und Absonderlichkeiten und versucht nicht, sie zu ändern. Bei aller Leidenschaft auf beiden Seiten ist es in dieser Beziehung aber ganz klar die Sängerin, die dominiert und ihrem offenbar etwas jüngeren Liebhaber klar zu verstehen gibt, was wann, wo und wie zu geschehen habe. Wenn es in dieser Oper ein Opfer gibt, ist das Cavaradossi, der ungewollt in Toscas Drama hineingerät. Der Beginn des dritten Aktes ist Ausdruck seiner inneren Einsamkeit.

«Tosca», so meint Robert Carsen, zeige deutlich, wie gefährlich es sei, das Leben zum Theater zu machen. Das Leben sei keine Probe, wo es bei Nicht-Gelingen die Chance auf Wiederholung gibt. Am Ende sieht sich Tosca ihrer treuesten Anhänger beraubt: Scarpia wird erstochen, Cavaradossi erschossen. Ohne Publikum hat das Leben für sie keinen Sinn mehr. Sie wählt den tragischsten aller möglichen Abgänge, den Selbstmord.

Jede «Tosca»-Inszenierung wird daraufhin geprüft, wie sich hier eine lange Tradition von Gesten, Kostümen und Haltungen widerspiegelt. In über 100 Jahren Rezeptionsgeschichte ist «Tosca» zur Diven-Oper schlechthin geworden, haben Interpretinnen der Rolle ihren Stempel aufgedrückt, allen voran Maria Callas. Die legendäre Aufzeichnung des zweiten Aktes mit Maria Callas und Tito Gobbi läuft bei vielen Opernfans bei einem «Tosca»-Besuch im Hinterkopf mit. Der Kult um eine Diva war nie grösser als zu Callas' Zeiten, und so orientiert sich die Ausstattung an der Ästhetik der 50er Jahre, ohne jedoch Tosca als eine Kopie von Maria Callas vorzuführen. Im Verlauf der Oper nimmt die Ausstattung zusehends ab. Die Theatersituation wird auf das Minimum reduziert: es braucht nicht mehr als Darsteller und Zuschauer.

Für einen Regisseur, so Robert Carsen, sei «Tosca» ein überaus dankbares Stück. Hier gäbe es «kein Gramm Fett zuviel», weder im Libretto noch in der hinreissenden Musik. Vor allem durch das hohe Niveau der Kommunikation zwischen den Akteuren sei man als Regisseur hier bis an die Grenzen gefordert. Als Glücksfall betrachtet er deshalb die Zürcher Besetzung. **Emily Magee** gibt ihr Rollendebüt als Tosca. **Jonas Kaufmann**, der das Zürcher Publikum zuletzt als Don José in «Carmen» begeisterte, singt den Cavaradossi, und endlich ist auch **Thomas Hampson** in einer neuen Rolle zu erleben. Zum ersten Mal interpretiert er den Scarpia. Am Pult des Orchesters der Oper Zürich steht **Christoph von Dohnányi**.

mk



Emily Magee, Jonas Kaufmann

Die Mauern des Besserwissens herunterreissen – Ein Gespräch mit Christoph von Dohnányi

Christoph von Dohnányi, in diesem Herbst feiern Sie Ihren 80. Geburtstag. Ist dieses Jubiläum ein Anlass für Rückschau, Blick in die Zukunft oder ein Datum wie jedes andere?

Offen gestanden liegt mir der Blick zurück eher weniger. Ich schaue eigentlich immer voraus, und je älter man wird, desto mehr sollte man sich nach vorn orientieren. Der Blick nach vorn ist spannender. Beim Blick zurück erkennt man bestenfalls, wo man richtig lag, wo man Dummheiten gemacht hat, aber auch dass man dankbar sein muss. Das allerdings ist wichtig.

Das Geheimnis der Interpretationen des Dirigenten Christoph von Dohnányi, so wurde es einmal beschrieben, liege in der dialektischen Spannung der mit intellektueller Schärfe freigelegten Struktur und einer aus tieferen Schichten kommenden Ergriffenheit. Fühlen Sie sich damit treffend beschrieben?

Das ist eine sehr lobende Beschreibung. Dem Begriff «intellektuell» in der Kunst stehe ich allerdings etwas skeptisch gegenüber, weil ich mich immer frage: Was ist denn das Gegenteil?

Es ist klar, dass man ein Werk nur dann konzipieren kann – auch als Komponist –, wenn es wirklich formal durchdacht ist. Komponieren heisst, dass man wirklich jede Note, jede Form, jedes Detail konzipiert. Alles andere wäre ein dilettantischer Amateurvorgang.

Warum sollen Dirigenten oder Interpreten, die notwendig sind, um die Werke zum Klingen zu bringen, anders vorgehen? Wir müssen ein Werk strukturieren, erkennen, es wirklich auf seine Qualitäten, auf seine Stärken und Schwächen hin prüfen und versuchen, aus dem Werk das herauszuholen, was der Komponist gewollt hat. Wenn es sich um eine grosse Komposition handelt, ist das immer Konzeption plus Emotionalität. Anton Webern hat seinerzeit Puccini hohes Lob gesungen. (Webern an Schönberg: «Sagen Sie, kann man überhaupt Denken und Fühlen als etwas gänzlich Verschiedenes bezeichnen? Ich kann mir keinen grossartigen Intellekt ohne die Glut der Empfindung vorstellen.»)

Sie waren dem Cleveland Orchestra 20 Jahre, davon 18 Jahre als Chef verbunden, sind seit 2004 Chefdirigent des NDR-Sinfonieorchesters in Hamburg. Spüren Sie einen Unterschied, wenn Sie jetzt in Zürich wieder am Pult eines Opernorchesters stehen?

Der Unterschied ist gravierend. Opernorchester verfügen über eine gewisse endogene Flexibilität, die einem Sinfonieorchester im Allgemeinen nicht von Anfang an zur Verfügung steht. In den grossen Sinfonieorchestern finden sich aber auch zunehmend Musiker, die zuvor Erfahrungen in Opernorchestern sammeln konnten. Eine ganz ähnliche Entwicklung hat es auch bei den grossen Dirigenten gegeben, von denen viele – denken wir etwa

an Toscanini, Furtwängler oder auch Gustav Mahler – über die Oper zur Sinfonie gekommen sind, die Oper später eher gemieden haben und dort nur gastweise erschienen sind.

...was heute ja auch auf Sie zutrifft. Dennoch gibt es ein ausführliches Opernkapitel im Leben von Christoph von Dohnányi. Als Sie von 1968 bis 1977 Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt waren, herrschte Aufbruchsstimmung – hin zu neuen Lesarten der Stücke, auch zu zeitgenössischer Musik. Welche Erinnerung haben Sie an diese Jahre?

Damals haben wir – meine Mitarbeiter Peter Katona, Klaus Schultz, Gérard Mortier und ich – versucht, den grossen Werken der Oper etwas abzugewinnen, was seit den 20er Jahren doch weitgehend verloren gegangen war. Die Neugier auf die Beantwortung der Frage: «Was steckt dahinter?» war – bedingt auch durch die 12 Jahre geistiger Umnachtung der Nazizeit – nicht wirklich entwickelt. In meinen Frankfurter Jahren habe ich versucht, Regisseure, aber auch junge Sänger zu finden, die für neue Fragestellungen und Interpretationswege offen waren. In Frankfurt haben Sänger wie Ileana Cotrubas, Agnes Baltsa, Eva Marton und Julia Varady erste Schritte auf dem Weg zu ihren künftigen Weltkarrieren unternommen. Sie alle waren begierig, neue Wege einzuschlagen und die Oper neu «auszuhören».

Eine regelmässige Zusammenarbeit hat sich mit dem Opernhaus Zürich entwickelt, wobei das Publikum Sie in den letzten Jahren vor allem als Wagner- und Strauss-Interpreten kennenlernen durfte. Warum ist die Wahl jetzt auf Puccinis «Tosca» gefallen?

Ich habe «Tosca» immer sehr geschätzt und habe die Oper in lebendigster Erinnerung in der Frankfurter Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle, in der Anja Silja die Titelrolle und Ingvar Wixell den Scarpia interpretierten. Bei dem Angebot aus Zürich habe ich mich selbst gefragt: Wann bekomme ich nochmal eine «Tosca?» – und mit Freude zugesagt. Es ist ein grossartiges Stück, das mich fasziniert hat, als ich jung war. Jetzt gehe ich wieder ganz neu heran, und es macht mir riesigen Spass.

Was begeistert Sie an der Musik Puccinis?

Es ist eine tolle Musik, und man sollte bei Puccini den oft gepflegten Snobismus beiseite lassen. Bedauerlicherweise haben sich ja einige von mir sehr geschätzte Komponisten recht abschätzig über Puccini geäussert. Aber vielleicht setzt da ein Umdenken ein. Vor Jahren meinte beispielsweise ein Komponist wie Luciano Berio, es lohne nicht, über Puccini nachzudenken. Letztendlich hat er einen neuen Schluss für «Turandot» geschrieben...

Puccinis Musik hat eine unglaubliche Wirksamkeit, und ich finde es spannend, sich da hineinzutasten und zu ergründen, woher diese Wirksamkeit kommt. Ich spüre da eine wirklich sehr ernst empfundene Emotionalität in der Musik und eine viel bessere Orchestrationsfähigkeit, als Puccini allgemein zugeschrieben wird. Es ist eine sehr durchgehörte und gekonnte Musik mit viel Effekt, die genau in der Zeit liegt – gar nicht so weit weg

von Komponisten wie Schreker oder Zemlinsky. Dass man Puccini immer etwas abschätzig behandelt hat, ist wahrscheinlich auch seinem überwältigenden Erfolg zuzuschreiben, der einigen Kollegen auf den Magen geschlagen haben dürfte.

Sehen Sie die Nähe zu Kitsch und Oberflächlichkeit, die man Puccini gelegentlich vorwirft?

Es ist sicher eine Musik, die einen sehr direkten Weg findet, und ich muss zugeben, dass ab und zu ein Filter sicher nicht geschadet hätte. Dennoch ist die Qualität der Musik unverkennbar, wobei die Opern oft von sehr starken Textbüchern profitieren. Selbst Verdi hat sich für einen Stoff wie «Tosca» interessiert, und Arturo Toscanini, der nun wirklich kein Mensch war, der vom Kitsch lebte, dirigierte immerhin drei Puccini-Uraufführungen.

Christoph von Dohnányi





Emily Magee

Wie so oft muss man auch hier die Betonmauern von Besserwissen ein bisschen herunterreissen.

«Tosca» ist die einzige seiner Opern, für die Puccini die Bezeichnung «melodramma» gewählt hat. Welche Konsequenzen hat das für die Musiksprache?

Sehr wichtig ist es, differenziert vom Text auszugehen und das Wort in eine ziemlich hohe Werteskala einzuordnen, da es wirklich melodramatische Vorgänge gibt. Ausserdem ist das Werk zum Teil sehr auf Piano ausgerichtet. Ich hoffe hier, mit dem Orchester und den Sängern eine gewisse Durchsichtigkeit zu erreichen. Die Sänger müssen die Freiheit haben, auch leise zu singen. «Tosca» sollte nicht den Charakter einer «durchgestemten» Geschichte haben.

Sind Piano und Parlando die Zauberwörter für die «Tosca»-Interpretation?

Nicht nur, denn natürlich dürfen auch die Kantilene und grosser Klang nicht zu kurz kommen. Das «melodramma» agiert, treibt die Handlung voran, die Kantilene, das Kantable erfühlt und umschreibt die auf dem Wege des «melodrammas» erreichten Situationen des Dramas.

Wie erarbeiten Sie eine Partitur wie «Tosca»?

Es ist im Grunde wie mit allen anderen Stücken. Man muss die Partitur studieren und die Sänger «aushören», das heisst ergründen, über welches sängerische, darstellerische, charakterliche Potential die Menschen verfügen, die die verschiedenen Rollen darstellen. Bei der Arbeit mit Sinfonieorchestern wird dem Orchester vom Dirigenten mitunter eine gewisse Konzeption aufgezwungen, wodurch einzelne Qualitäten, die sehr inspirierend sein könnten, nicht entdeckt werden. Ich möchte

ein Orchester kennenlernen und erst einmal hören, was angeboten wird. Man muss ein Oboensolo in der Ersten Sinfonie von Brahms, sagen wir, eventuell in Wien anders machen als in Berlin, wenn die Vorstellung von Klang und Artikulation eine unterschiedliche ist. Das macht einen grossen Reiz des Dirigentenberufes aus, und dieses Vorgehen bewährt sich auch bei der Arbeit mit Sängern: Das Seine zu realisieren, indem man es zur Sache der künstlerischen Partner macht.

Inwiefern verführt der Puccinische Klang dazu, sich von ihm berauschen zu lassen und darüber die Selbstkontrolle zu verlieren?

Hier mag ein gewisses Risiko bestehen, doch wenn man die Partitur wirklich kennt und den artikulatorischen und dynamischen Fixierungen der Partitur folgt, sollte man einer Gefahr der Oberflächlichkeit ziemlich abgesichert gegenüberstehen.

Gibt es kurz vor dem 80. Geburtstag noch geheime Opernwünsche von Christoph von Dohnányi?

Da ist noch vieles, was ich gern neu in Angriff nehmen würde. Ich habe mich viel mit der Alten Musik beschäftigt, sie aber doch zu wenig dirigiert. Ein «Gluck» würde mich beispielsweise interessieren, und auch in dem Repertoire, das ich häufiger dirigiert habe, bleiben doch einige Werke, die fast unerreichbar schwer sind. Einen «Fidelio» so zu machen, dass man guten Gewissens die Verantwortung dafür übernehmen kann, ist fast unmöglich. Es sind diese Werke im Land zwischen Oper und Sinfonik, an die ich mich gern noch einmal heranwagen würde. Dazu gehört z.B. auch immer wieder ein neuer «Moses und Aron».

Gesprächspartner von Christoph von Dohnányi war Michael Küster.



James J. Schiro

Grusswort des Sponsors

Liebe Opernfreunde

Mit «Tosca» setzte Giacomo Puccini die Reihe seiner mit «Manon Lescaut» und «La Bohème» begonnenen Bühnentriumphe fort. Vom Publikum bejubelt, verhielt sich die Kritik zunächst allerdings überwiegend ablehnend. Zu extrem schienen die Situationen, zu drastisch die musikalischen Mittel. Es dauerte einige Zeit, bis Tosca allgemein anerkannt wurde als das Kleinod, das wir heute so schätzen, in dem die innere Folter verursacht durch eine reisserische Situation so kraftvoll zum Ausdruck kommt. Es sind Menschen in Bedrängnis, die panisch, aber in so wunderbarer Weise ihre Not herausschreien.

Es ist eine Oper über den Missbrauch der Macht, über das Zerschneiden des einzelnen im Räderwerk unbarmherziger politischer Mächtschafften. Für ein neues Thema erfand Puccini eine neue musikalische Sprache, hart und unbarmherzig wie die Geschehnisse auf der Bühne, die uns immer wieder in den Bann zu ziehen vermag.

Die Geschichte von «Tosca» – dies ein Ansatzpunkt der Inszenierung von Robert Carsen – ist aber auch eine Geschichte ihrer Interpreten, die namentlich der Titelheldin oft für Jahrzehnte ihren Stempel aufgedrückt haben. Das von Christoph von Dohnányi angeführte Ensemble mit Emily Magee, Jonas Kaufmann und Thomas Hampson lässt auf eine musikalische Sternstunde hoffen, die wir mit Vorfreude und Stolz ermöglichen helfen.

Im Namen von Zurich wünsche ich Ihnen einen packenden Abend.

James J. Schiro
Chief Executive Officer
Zurich