

Affekt – Emotion – Ethik

Veröffentlichungen des Instituts
für medizinische Ethik, Grundlagen und Methoden
der Psychotherapie und Gesundheitskultur
Mannheim

herausgegeben von

Prof. Dr. med. Hermes Andreas Kick
Universität Heidelberg

Band 6

LIT

Hermes A. Kick, Günter Dietz (Hg.)

Verzweiflung

als kreative Herausforderung

Psychopathologie, Psychotherapie
und künstlerische Lösungsgestalt
in Literatur, Musik und Film

LIT



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

Umschlagbild: Power Lines, Plastik von Stefanie Welk, www.wire-art.de

Herausgeber:

Professor Dr. med.
Hermes Andreas Kick
Universität Heidelberg
Institut für medizinische Ethik,
Grundlagen und Methoden
der Psychotherapie
und Gesundheitskultur, IEPG
Lameystr. 36
68165 Mannheim

Dr. phil.
Günter Dietz
Ehem. Direktor des Kurfürst-
Friedrich-Gymnasiums Heidelberg
Neckarstaden 2
69117 Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8258-0902-7

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2008

Auslieferung/Verlagskontakt:
Fresnostr. 2 48159 Münster
Tel. +49 (0)251-6203 20 Fax +49 (0)251-23 19 72
e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Vorwort

Wege aus der Verzweiflung haben etwas zu tun mit der Verarbeitung zugrundeliegender, unversöhnlich erscheinender Widersprüche. Ehe man an die Lösung solcher Konflikte denken kann, müssen die zur inneren Vergegenwärtigung wie zur äußeren Kommunikation geeigneten Symbole gefunden werden. Damit sind Fragen individueller Kreativität angesprochen, welche ohne Begegnung nicht denkbar ist. In der Begegnung entsteht der neue Wert, die erweiterte Sinnstruktur des Lebens. Wenn vor dem Auftreten der Verzweiflung nicht klar war, „woran es fehlt“, so liegt in der Verzweiflung auch eine über sie hinausgehende Chance, nämlich nach dem verborgenen Sinn in der Verzweiflung zu fragen. Dies ist das gemeinsame Anliegen, das die interdisziplinäre Autorengruppe aus Medizin, Psychotherapie, Philosophie, Literatur, Musik- und Filmwissenschaften verbindet. Im Rahmen der Zusammenarbeit gewann eine weitere gemeinsame Überzeugung der Herausgeber und der interdisziplinären Autorengruppe zunehmend motivationale Kraft: die im psychotherapeutischen Arbeiten und in den Kunstwerken literarisch, musikalisch, bildnerisch oder auch filmisch-dramaturgisch ausgedrückten Erfahrungen zusammenzuführen und so zu verallgemeinerungsfähigen Erkenntnissen hinsichtlich der Genese und der Überwindung der Verzweiflung zu gelangen. Im vorliegenden Band geht es Herausgebern und Autoren nicht allein um pathografische und werkpsychologische Auseinandersetzungen. Intendiert ist vielmehr die Kultivierung einer gemeinsamen Erlebnislandschaft, die Kunstschaffen und Kunstwerk in jeweils unterschiedlicher Akzentuierung in den Gestaltkreis von Künstler und Rezipient stellt. Elementare menschliche Erlebniskonstellationen, zu denen die Verzweiflung gehört, werden getragen von szenischen Bildern und teilen sich in ihnen am Unmittelbarsten mit. Begriffliche und – man möchte sagen – zustandsbildliche deskriptive Abstraktion, so notwendig sie auch ist, riskiert Verfremdung, bedeutet Verlust; sie bedarf immer der Rückbindung in das konkrete szenische Prozessgeschehen und zugleich einer Öffnung darüber hinaus, einer Transzendierung. Psychotherapeutische Analysen und Konzepte zeigen überraschende Konvergenzen zu den Verarbeitungen, die in den untersuchten literarischen, musikalischen und filmischen Kunstwerken sichtbar werden. Wege aus der Verzweiflung zu finden in schwieriger Zeit hat somit zugleich etwas mit ästhetischem Erfassen, mit wissenschaftlich-analytischem Denken und mit lebendigem Gestalten zu tun. Hoffnung der Herausgeber ist es, dass der Leser über die in den drei Hauptteilen des Bandes dargelegten Ansätze und die reichhaltigen Materialien der Einzelbeiträge hingelange zu den Wirklichkeiten der Hoffnung in Poesie und Lebensgestalt.

*Hermes Andreas Kick
Günter Dietz*

Einleitung

Hermes Andreas Kick
Verzweiflung: Hinführung zu einem bedrängenden Thema und darüber hinaus 7

Günter Dietz
Zur Grundfrage: Hat Verzweiflung einen verborgenen Sinn? 13

I Psychopathologische Aspekte und psychotherapeutische Konzepte

Hermes Andreas Kick
Verzweiflung, psychopathologische Aspekte, existentielle Grenzerfahrung und neuer Wert 21

Heinz Scheurer
Zur Psychotherapie der erlernten Hilflosigkeit: Ein Erkenntnis- und Behandlungsansatz für Verzweiflung 37

Arno Remmers
Verzweiflung im Kontext seelischer Traumatisierung – Psychotherapeutische Erkenntnisse und Perspektiven 55

II Auseinandersetzungen und Lösungswege in Literatur, Musik, Film

Literatur

Günter Dietz
Die Selbsttötung des Aias bei Sophokles – eine heroische Tat gegen die Verzweiflung 69

<i>Wolfram Schmitt</i> Georg Büchners „Lenz“ – Verzweiflung und Psychose	111
<i>Birgit Harreß</i> Verzweiflung als Schlüssel zum Textverstehen: Kierkegaards Schrift „Die Krankheit zum Tode“ (1849) und Dostojewskijs Roman „Die Dämonen“ (1871/72)	125
<i>Rudolf Neuhäuser</i> Karamsin und Puschkin: Von der „Verzweiflung über etwas“ zur „Verzweiflung über sich selbst“	139
<i>Hans-Peter Haack</i> Thomas Manns Bewältigung seiner „Sympathie mit dem Tode“	157
<i>Olaf Müickain</i> Erzählung als Heilung: Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“ – zwischen Bannung, Katharsis und Lösung	171
Musik	
<i>Elke Lang-Becker</i> Verzweiflung als musikalischer Topos. Aspekte der Darstellung vom 17. bis ins 20. Jahrhundert	205
<i>Elke Lang-Becker</i> Das Heiligenstädter Testament Ludwig van Beethovens: Verzweiflung und Bewältigung durch Musik	221
<i>Kadja Grönke</i> Enttäuschung im Übermaß: Lisas Verzweiflung und Flucht in den Tod in Tschaikowskis Oper „Pikowaja dama“	233
<i>Kadja Grönke</i> Toscas Zweifel und Verzweiflung in Puccinis gleichnamiger Oper	245
<i>Kadja Grönke</i> Instrumentalmonolog und Lebens-End-Musik in Dmitri Schostakowitschs „Fünfte Sinfonie“	255

Film <i>Matthias Hurst</i> Verzweiflung in Ingmar Bergmans Filmen „Das siebente Siegel“ und „Wilde Erdbeeren“	273
<i>Matthias Hurst</i> Stumme Verzweiflung in Ingmar Bergmans Film „Das Schweigen“	289
III Wirklichkeiten der Hoffnung in Poesie und Lebensgestalt	
<i>Erika Goletz</i> Grenzsituation – Verzweiflung – kreative Bewältigung im bildnerischen Gestalten	309
<i>Günter Dietz</i> „Wundpsalmen“ – Leitmotive und Lebensgestalt	317
<i>Personenregister</i>	327
<i>Die Autoren</i>	331

Toscas Zweifel und Verzweiflung in Puccinis gleichnamiger Oper

Kadja Grönke

Werte, Krise und Grenzsituation

Obwohl die Titelgestalt in Giacomo Puccinis Oper „Tosca“¹ eine Sängerin ist, komponiert Puccini für sie überraschenderweise nur einen einzigen Soloauftritt: die Arie „Vissi d'arte“. Sie erklingt ziemlich genau in der Mitte der Oper, und zwar in dem Augenblick, in dem der *innere Konflikt* der Titelfigur seinen Höhepunkt erreicht.

Vorausgegangen sind heftige emotionale Erschütterungen, denn nachdem Floria Tosca sich zunächst von ihrem Geliebten, dem Maler Mario Cavaradossi, betrogen glaubt, erkennt sie wenig später seine Unschuld, sieht sich aber in eine lebensbedrohliche Intrige verwickelt: Der sadistische Polizeichef von Rom, Baron Scarpia, zwingt sie, die Folterung Cavaradossis mitzuerleben, um ihr auf diese Weise das Versteck eines geflohenen politischen Gefangenen zu entlocken, den sie damit dem sicheren Tod preisgibt. Obwohl Scarpia erfährt, was er wissen will, soll dennoch auch Cavaradossi als Staatsfeind hingerichtet werden. Einzig um den Preis von Toscas Körper scheint der Polizeichef bereit zu sein, den Liebenden die Flucht zu ermöglichen.

Die Entscheidung zwischen der eigenen Unversehrtheit und dem Leben ihres Geliebten erweist sich als eine situative Belastung, der Tosca nicht gewachsen ist. In ihrer Not besinnt sie sich auf die zentralen Bezugsgrößen ihres Daseins, nämlich Liebe, Religion und Kunst. In ihrer Arie „Vissi d'arte“ bekennt sie, dass sie sich im Vertrauen auf dieses ideelle Dreieck bislang als eine Gebende sah, die im Gegenzug von den Niederungen des Lebens verschont geblieben ist. Jetzt jedoch ist sie aus diesem selbstkonstruierten Schutzraum herausgerissen, fühlt sich unverdientermaßen bestraft und hadert mit Gott.

¹ Giacomo Puccini: „Tosca“. Oper in drei Akten, Libretto von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica nach dem französischsprachigen Drama „La Tosca“ (1887) von Victorien Sardou; Uraufführung am 14. Januar 1900 in Rom.

Deutsche Interlinearübersetzung	Italienisches Originallibretto	Grundtonart	Formabschnitt
Ich habe gelebt für die Kunst, habe gelebt für die Liebe, habe nie einem lebenden Wesen etwas Böses getan! Mit heimlicher Hand, wenn ich von Elend erfuhr, half ich ...	Vissi d'arte, vissi d'amore, non feci mai male ad anima viva! Con man furtiva quante miserie connobi, aiutai ...	es-Moll es-Moll	A A'
Immer mit treuem Glauben stieg mein Gebet auf zu dem heiligen Schrein, immer mit treuem Glauben brachte ich Blumen zum Altar.	Sempre con fe' sincera la mia preghiera ai santi tabernacoli sali, sempre con fe' sincera diedi fiori agli altar.	Es-Dur	B
In der Stunde der Qual, warum, warum, o Herr, warum nur lohnst du es mir so?	Nell'ora del dolore perché, perché, Signore, perché me ne rimunerì così?	g-Moll B-Dur	C
Ich gab Juwelen für den Mantel der Madonna, und gab den Gesang den Sternen und dem Himmel, damit sie um so schöner strahlen.	Diedi gioielli della Madonna al manto, e diedi il canto agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.	Es-Dur	B
In der Stunde der Qual, warum, warum, o Herr, warum nur lohnst du es mir so?	Nell'ora del dolor perché, perché, Signor, perché me ne rimunerì così?	Es-Dur	

Tabelle 1: Arie „Vissi d'arte“

Der Text der Arie belegt, dass Toscas Vorstellung von sich selbst und vom Leben in den Grundfesten erschüttert ist. Voller Verzweiflung muss sie erkennen, dass ihre bisherigen Werte in ihrer jetzigen Situation nicht greifen, ihr keinen Halt bieten und ihr keine Handlungsperspektive aufzeigen. Damit befindet Tosca sich in einer klassischen *Grenzsituation*.

Klingender Ausdruck dieser Grenzsituation ist die Musik ihrer Arie. Der schlichte Gesang der ersten Zeilen beschwört zunächst einen Zustand, in dem die Welt noch heil ist und Stimme und Orchester in vollkommener Übereinstimmung und weitem Atem die gleiche Melodie gestalten: „Ich habe gelebt für die Kunst, habe gelebt für die Liebe“. Aber diese auskomponierte Idylle kann so nicht bleiben; ihr fehlen die beiden wesentlichen Konstruktionsprinzipien der klassischen Musik, nämlich einerseits die interne Weiterentwicklung und andererseits die Fähigkeit, als ganzes wiederholt zu werden. Anders gesagt: Dieser *erste Arienabschnitt* ist *statisch*; er entwickelt sich nicht und kehrt im weiteren Verlauf der Arie auch nicht wieder.

Statt dessen beginnt ein *zweiter, neuer Teil*, in dem die Schönheit des Singens vollständig vom Orchester aufgesogen wird: Flöte und Violoncello übernehmen nun das „Singen“ in großen, sich entwickelnden Bögen – während die eigentliche

Gesangsstimme pausendurchsetzt, treffen die singenden Stimmen zusammen, um ... warum, o Herr, ...

Wie wenig Tosca ... kann, zeigt der ... nach der Ursache ... Schlingern. Sie ... lich ist, ohne di ... zurück zu dem ... Gefilde zurückk ... mit gesteigerten ... dultiert, während ... tonart es-Moll b ... die Modulation ... und Verzweiflung ...

Die Untersuchung ... ten. Zum ersten ... nichts miteinander ... habe gelebt für ... sich geschlosse ... Einheit durch d ... lohnst du es mi ... Belkanto – in d ... me fügt sich nu ... und hat auch ke ...

Man könnte die ... dem Druck der ... auseinanderbric ... heit im Sinne v ... in die Scarpia s ... dieser Arie als ... kann hinterher r ...

In der Tat ist di ... und Charybdis: ... in den Armen ... zwischen dem ... Polizeichef nich ... diesem Körper ...

Form-	Form-
abschnitt	abschnitt
A	A
A'	A'
B	B
C	C
B	B

Gesangsstimme plötzlich nur noch in kurzen Notenwerten und kleinen Intervallen pausendurchsetzt vor sich hinstammeln scheint. Erst ganz am Ende dieses Teils treffen die singenden Instrumente und die gehemmte menschliche Stimme wieder zusammen, um als drittem Arienabschnitt der Klage Raum zu geben: „Warum, warum, o Herr, warum lohnst du es mir so?“

Wie wenig Tosca die göttliche Strafe für eine ihr nicht bewusste Schuld verstehen kann, zeigt der tonartige Ablauf der Arie. Denn bei der verzweifelten Frage nach der Ursache der Krise gerät die bislang auffällig stabile Tonart deutlich ins Schlingern. Sie bewegt sich so weit vom Vorausgegangenen fort, wie es nur möglich ist, ohne die Verbindung abreißen zu lassen, fällt dann aber sofort wieder zurück zu dem allgegenwärtigen Grundton „Es“, sobald die Musik in bekannte Gefilde zurückkehrt und den zweiten und dritten Arienteil wiederholt – diesmal mit gesteigertem Orchesteraufwand. Anders gesagt: Nur bei der Frage wird moduliert, während Anfang und Schluss der Arie sich durchgehend in der Zentraltonart es-Moll bzw. Es-Dur bewegen. In einem derart homogenen Kontext fällt die Modulation also ganz besonders auf, so dass das Aussprechen von Zweifel und Verzweiflung zur zentralen Aussage dieser Arie wird.

Die Untersuchung der Musik ergibt zwei weitere kompositorische Besonderheiten. Zum ersten besteht die Arie gewissermaßen aus zwei ungleichen Hälften, die nichts miteinander zu tun haben: Der vielversprechende Beginn (Teil A: „Ich habe gelebt für die Kunst“) steht vollkommen isoliert für sich; dann folgt eine in sich geschlossene dreiteilige Bogenform (die Abschnitte B-C-B), deren innere Einheit durch die Refrainwirkung des Texts „Warum, warum, o Herr, warum lohnst du es mir so“ bekräftigt wird. Zum zweiten ist das schöne Singen – der Belkanto – in dieser Arie überwiegend eine Sache des Orchesters. Die Singstimme fügt sich nur mit Mühe in das farbenreiche Aufblühen der Melodien hinein und hat auch keinerlei Einfluss auf Gestaltung und Entwicklung dieser Melodien.

Man könnte diese beiden Beobachtungen dahingehend interpretieren, dass unter dem Druck der bösen äußeren Ereignisse zum einen die klassische Arienform auseinanderbricht und zum anderen das Singen selbst in eine Krise gerät. Schönheit im Sinne von Ausgewogenheit und Belkanto ist für Tosca in der Zwangslage, in die Scarpia sie gebracht hat, offenbar nicht mehr möglich. Wenn wir die Musik dieser Arie also als klingende Gestaltung einer Grenzsituation verstehen, dann kann hinterher nichts mehr so sein wie zuvor.

In der Tat ist die Lösung, die Scarpia Tosca anbietet, eine Wahl zwischen Skylla und Charybdis: Entweder soll Tosca das Leben ihres Geliebten opfern oder aber in den Armen Scarpias die Grundwerte ihres Daseins aufgeben. Dass die Wahl zwischen dem Bösen und dem Schlechten in Verzweiflung mündet, belastet den Polizeichef nicht. Denn Scarpia begehrt allein Toscas Körper; der Mensch hinter diesem Körper interessiert ihn nur insofern, als jede Form von Qual ihm Lust

bereitet: „Ich habe mehr Geschmack an der gewaltsamen Eroberung als an der willigen Hingabe. [...] Was ich begehre, verfolge ich, sättige mich und werfe es weg“, beschreibt er im Libretto seine perverse Spielart des Begehrens. Daher hat Scarpia auch in keinem Augenblick der Oper im Sinn, sein Versprechen, Tosca mit Cavaradossi fliehen zu lassen, tatsächlich einzulösen. Nachdem er die Sängerin besessen hat, wird sie niemandem mehr gehören, denn ihr Geliebter muss auf jeden Fall sterben. Die Verzweiflung, in die er Tosca stürzt, ist also vollkommen nutzlos und dient nur der Erhöhung seines eigenen, abartigen Lustgewinns. Das aber weiß Tosca natürlich nicht. Sie vertraut darauf, dass Scarpia seinen Teil des Pakts erfüllt, und erklärt sich unter dem Druck der Situation letztlich bereit, trotz Schmerz, Scham, Ekel und Gewissen auf den bösen Handel einzugehen. Dadurch überschreitet sie eine innere Grenze, die keine Rückkehr erlaubt. Diese Grenzüberschreitung lässt sie eine dritte, von Scarpia nicht vorhergesehene Lösung finden, die zunächst weder Cavaradossi noch Tosca, sondern Scarpia das Leben kostet.

Angesichts der Beobachtung, dass Tosca eine Frau mit sehr klar ausgeprägten Wertvorstellungen ist, stellt sich die Frage, wie es ihr möglich sein kann, in ihrer Grenzsituation ausgerechnet diese lebenserhaltenden Werte aufzugeben und einen Weg zu beschreiten, der ihren Idealen offenbar vollkommen widerspricht. Auf der Suche nach einer Erklärung rücken die Werte selbst ins Zentrum der Befragung. Wie ist es tatsächlich um ihre Gültigkeit bestellt, und wie fest sind diese Werte in Toscas Denken und Handeln verankert?

Zweifel und Verzweiflung

Noch bevor Tosca in ihrer Arie „Vissi d'arte“ die Liebe, die Religion und die Kunst zu Eckpfeilern ihres Lebens erklärt und damit ein ganz bestimmtes Selbstbild entwirft, hat das Opernpublikum Tosca bereits aus der Perspektive ihres Geliebten, Cavaradossi, und aus ihren konkreten Handlungen heraus als Liebende, als Katholikin und als Sängerin kennengelernt.

Cavaradossi, der im ersten Akt der Oper in der Römischen Kirche Sant'Andrea della Valle an einem Madonnenbild malt und dort von einem Freund, einem entkommenen politischen Gefangenen, um Fluchhilfe gebeten wird, hat sich mit diesem eingeschlossen. Als es ungeduldig an der Seitentür der Kirche klopft, kündigt Cavaradossi Toscas ersten Auftritt an mit den bezeichnenden Worten: „Hier kommt eine eifersüchtige Frau!“ („È una donna gelosa!“) Diese Charakterisierung prägt die initiale Wahrnehmung der Titelheldin. Und in der Tat: Kaum hat Cavaradossi aufgeschlossen, verdächtigt Tosca ihn bereits, sich in der Kirche mit einer Frau getroffen zu haben, und kann nur durch intensive Liebesschwüre von ihrem Misstrauen abgebracht werden. Toscas Liebe ist also eine eifersüchtige Liebe. Der gesamte erste Akt zeigt sie schwankend zwischen den Extremen der

Leidenschaftlichen Zweifel

Dieser Zweifel Tosca Cavaradossi schickt untergehen zu lassen.

Nun ist aber Leiden dieses und Gottesliebe durchaus auch Akt eingebaut stimmender Wadossi versöhnt der Madonna die Bühnenanföhle, wenn erhält sie nichts renswerte Frauen erwächst lerin hier anso

Dass Tosca sich sowohl eine recht in Grenzsituation dem ihr von C halten bei ihr werte angezw

Mord und FL

Vom Zweifel von der Verz zehn Takte M eingedeckten mung zwische

Dieser Mord a von Frauen fü ben, sondern ventionen der

Leidenschaftlichkeit und des Misstrauens, und ihre Liebe ist durchsetzt von tiefem Zweifel.

Dieser Zweifel erweist sich letztlich als stärker, denn trotz der Liebesschwüre, die Tosca Cavaradossi abringt, genügt eine Kleinigkeit, nämlich ein von Scarpia geschickt untergeschobener Damenfächer, um die Eifersucht die Oberhand gewinnen zu lassen.

Nun ist aber Liebe ja nicht nur ein Gefühl zwischen Mann und Frau. Andere Facetten dieses Begriffs können Karitas und Agape, Wohltätigkeit, Nächstenliebe und Gottesliebe sein. Und tatsächlich artikuliert Tosca in ihrer Arie „Vissi d'arte“ durchaus auch diese Bereiche, und ihr Auftritt als Sängerin, der in den zweiten Akt eingebaut ist, umfasst eine religiöse Kantate, so dass ihr zweiter lebensbestimmender Wert eindeutig in der Religion liegt. Noch bevor sie sich mit Cavaradossi versöhnt, nutzt sie den Aufenthalt in der Kirche, um Blumen vor der Statue der Madonna niederzulegen und dort „mit großer Ergebenheit“ zu beten (wie es die Bühnenanweisung vermerkt). Auch Cavaradossi bestätigt ihre religiösen Gefühle, wenn er sagt: „Sie ist gut, meine Tosca, aber gläubig, vor dem Beichtvater hält sie nichts verborgen.“ Und sogar Scarpia, der in Tosca zynisch nur die begehrteste Frau sieht, räumt ein, dass die Schönheit ihres Gesangs aus ihrem Glauben erwächst und das Vorurteil von der leichtfertig-unmoralischen Bühnenkünstlerin hier anscheinend nicht zutrifft.

Dass Tosca sich dennoch nicht scheut, mit Cavaradossi ausgerechnet in der Kirche sowohl Liebesschwüre als auch Eifersuchtsszenen auszutauschen, mag auf eine recht individuelle Gewichtung der göttlichen Autorität hinweisen. In der Grenzsituation siegt daher der Zweifel über den Glauben, und Tosca hadert mit dem ihr von Gott auferlegten Schicksal. Sowohl die Liebe als auch die Religion halten bei ihr also einer situativen Belastung nicht stand und werden als Lebenswerte angezweifelt.

Mord und Flucht in die Theaterrolle

Vom Zweifel hin zur Verzweiflung ist es daraufhin nur ein kleiner Schritt; und von der Verzweiflung hin zur Verzweiflungstat benötigt Puccini nicht einmal zehn Takte Musik: In dieser kurzen Spanne erblickt Tosca auf dem zum Essen eingedeckten Tisch ein Messer und stößt es Scarpia daraufhin bei seiner Umarmung zwischen die Rippen.

Dieser Mord auf offener Bühne ist nicht nur bemerkenswert, weil Tötungsdelikte von Frauen für gewöhnlich von der szenischen Darstellung ausgeschlossen bleiben, sondern vor allem deswegen, weil Puccini hier musikalisch mit allen Konventionen der Gattung Oper bricht. Außergewöhnlich realistisch beschränkt sich

die Vertonung auf genau die Zeit, die die geforderten Blicke und Gesten tatsächlich benötigen, und auch das Geschehen im Anschluss an den Mord ist musikalisch genau festgelegt. Es gibt keine Arie, in der der Mordplan gefasst, erklärt oder gerechtfertigt wird, es gibt keine musikalische Besinnung, keinen nachträglichen Kommentar und es gibt auch keinen richtigen Dialog zwischen Täterin und Opfer.

Stattdessen lässt sich Puccini dezidiert vom Sprechtheater inspirieren – konkret von den Bühnenaktionen der Schauspielerin Sarah Bernhardt. Diese hat die Rolle der Tosca in dem der Oper zugrunde liegenden Drama von Victorien Sardou auf eine Weise verkörpert, die Puccini stark beeindruckt hat. Ihre Gesten und Aktionen liefern das Vorbild für eine stringente, ohne jede Verzögerung ablaufende Bühnenhandlung, die durch die Musik ein für allemal festgelegt wird: Laut Regieanweisung in der Opernpartitur erblickt Tosca das Messer zufällig, während Scarpia ihr lügnerisch einen falschen Geleitbrief ausstellt; sie will es ergreifen, vergewissert sich aber zunächst, dass Scarpia sie nicht beobachtet, bemächtigt sich dann behutsam der Waffe und verbirgt sie hinter ihrem Rücken, um im geeigneten Augenblick zuzustechen.

Angesichts ihres Verbrechens fehlen sodann Tosca alle Handlungs- und Orientierungsmuster. Insbesondere die ohnehin angezweifelte Werte Liebe und Religion greifen hier nicht mehr, und so zieht sie sich in den letzten, ihr als Sängerin besonders vertrauten Erfahrungsbereich zurück: in die Kunst. Von dem Augenblick an, in dem sie das Messer ergreift, handelt sie wie eine Heldin auf offener Bühne.² Sie spielt eine Rolle, und zu dieser Rolle gehört es, dass sie das Messer erst im letzten Augenblick benutzt und genau in dem dramatischen Augenblick zusticht, in dem Scarpia sich am Ziel seiner Wünsche wähnt. Auch soll er wissen, warum und durch wessen Hand er fällt. Ihr hasserfüllter Ausruf „Das ist der Kuss der Tosca!“ („Questo è il bacio di Tosca!“) führt jene klassische Bühnensituation herbei, in der der Schurke unmittelbar vor seinem Tod mit seinen Schandtaten konfrontiert wird.

Auch nach dem Mord verhält Tosca sich so, als befände sie sich auf einer imaginären Bühne: Sie vergewissert sich, dass Scarpia wirklich tot ist, und stürzt dann nicht etwa hinaus, um sich in Sicherheit zu bringen, sondern wäscht sich zunächst das Blut von den Händen, bringt ihre Frisur in Ordnung, sucht nach dem Schrei-

² Um dies ganz deutlich zu machen, bedient sich Puccini eines raffinierten Schachzugs: Er gestaltet Tosca eindeutig als eine Kunstfigur, deren Verhalten in keiner Weise auf das wirkliche Leben übertragen werden kann. Denn auf der Bühne sieht das Publikum eine Sängerin (z. B. Maria Callas), die eine Sängerin darstellt (Floria Tosca) und dabei eine Künstlerin spielt, die sich durch ihr Verhalten selbst zu einer Bühnenrolle stilisiert. Das ist nicht etwa Realismus, sondern ein doppelter Hinweis auf die Künstlichkeit des Dargestellten. Wie auch immer der Zuschauer diese Oper rezipiert: Es handelt sich um ein Kunstwerk – und in keiner Weise um ein Vorbild für das wirkliche Leben.

ben, das ihr und in eine würdigen Kopf und leger wissermaßen vor

Auch Cavaradoss dem sie ihm versermahnt sie ihn, „wie Tosca im T echten Kugeln geschauspielerische die Kunst dem Dr

Strafe, Sühne un

Als Tosca jedoch gen hat, Cavarad dass ihre Krise r endgültig überwin ihre Flucht in die Verhaftung durch Lebens auf eine w

Mit der Entschie letzten Schritt n sprünglichen Plan gung Sardous un Oper also mit den

Die zwingende d Frage nach Schul besteht darin, das und reaktiv erfolg beim Publikum z keiner Vorbildwin eine, sondern glei

³ „Am 13. Januar [Wunsch zur Kenntn dahin das Überleb Giulio Ricordi sein Brief, die „völlig v denken. Am nächst 1987: S. 273.

ben, das ihr und Cavaradossi freies Geleit zusichert, und bringt sodann den Toten in eine würdige Lage, das heißt sie stellt zwei Kerzen rechts und links neben seinen Kopf und legt ihm ein Kruzifix auf die Brust. Erst nachdem sie Scarpia gewissermaßen vor Gott aufgebahrt hat, verlässt sie ohne Eile das Zimmer.

Auch Cavaradossi wird zum Mitspieler in ihrem imaginären Drama, denn nachdem sie ihm versichert hat, dass seine Erschießung nur zum Schein erfolgen soll, ermahnt sie ihn, seinen Tod auch ja realistisch vorzuspielen, und er verspricht „wie Tosca im Theater“ („Como la Tosca in teatro“) zu sterben. Als er von den echten Kugeln getroffen tot zusammenbricht, begeistert sie sich spontan für sein schauspielerisches Talent. Von Toscas lebenstragenden Werten hat somit einzig die Kunst dem Druck der Grenzsituation standgehalten.

Strafe, Sühne und neue Wertbildung

Als Tosca jedoch erkennen muss, dass Scarpia sie über seinen Tod hinaus betrogen hat, Cavaradossi erschossen wurde und ihr Mord entdeckt ist, begreift sie, dass ihre Krise noch immer nicht durchgestanden ist. Um ihre Grenzsituation endgültig überwinden zu können, muss sie handeln. Tosca entscheidet sich dafür, ihre Flucht in die Theaterrolle konsequent zu Ende zu führen: Indem sie sich ihrer Verhaftung durch einen Sprung in den Tiber entzieht, beendet sie das Drama ihres Lebens auf eine wahrhaft bühnenwirksame Weise.

Mit der Entscheidung, an Toscas Zweifel, Verzweiflung und Grenzsituation als letzten Schritt noch ihren Selbstmord anzufügen, revidiert Puccini seinen ursprünglichen Plan, die Oper mit Toscas Verzweiflung abzuschließen. Auf Anregung Sardous und gegen den vehementen Protest seines Verlegers³ endet die Oper also mit dem Tod aller drei handlungstragenden Gestalten.

Die zwingende dramaturgische Notwendigkeit dieser Lösung hängt eng mit der Frage nach Schuld und Strafe zusammen. Denn der zentrale Punkt dieser Oper besteht darin, dass der Mord an Scarpia aus der Situation heraus, also ungeplant und reaktiv erfolgt. Damit es trotz aller Nachvollziehbarkeit von Toscas Notlage beim Publikum zu keiner Identifikation mit dieser Bühnenlösung, das heißt zu keiner Vorbildwirkung des Tötens kommt, erlegt Puccini seiner Heldin nicht nur eine, sondern gleich mehrere Strafen auf. Dabei differenziert er in äußere Strafen,

³ „Am 13. Januar [1899] besucht Puccini Sardou in Paris und nimmt mit Verwunderung dessen Wunsch zur Kenntnis, daß Tosca nun, in Puccinis Oper, am Ende sterben soll. Puccini hatte bis dahin das Überleben seiner Titelgestalt vorgesehen, in Verzweiflung. Am 10. Oktober ersucht Giulio Ricordi seinen ‚liebsten Puccini‘ in einem höflichen, aber unmißverständlich deutlichen Brief, die ‚völlig verfehltete Idee und ... Ausführung‘ des dritten *Tosca*-Aktes noch einmal zu überdenken. Am nächsten Tag lehnt Puccini dies ebenso höflich wie bestimmt ab.“ Csampai, Holland 1987: S. 273.

nämlich den Tod Cavaradossis und die Verfolgung durch die Polizei, und innere Strafen, also den schuldhaften Bruch mit den eigenen Werten, der (wie Tosca es in ihrer Arie „Vissi d'arte“ angedeutet hat) für sie die größere Qual darstellt. Diese inneren Strafen sind umso peiniger angesichts ihrer Erkenntnis, dass sie ihr gewünschtes Ziel, sich und ihren Geliebten zu retten, nicht erreicht hat. Tosca ist zwar eine Verbrecherin; ihr Verbrechen resultiert aber aus einer Zwangslage, in der sie außerdem einem Betrug zum Opfer fällt. Daher können die Gesetze der Welt ausschließlich ihre Mordtat bestrafen; für das falsche Spiel Scarpias aber ist eine andere Instanz zuständig. Hier bleibt gewissermaßen noch eine Rechnung offen. Mit ihrem letzten Ausruf vor dem Selbstmord, „O Scarpia, auf zu Gott!“ („O Scarpia, avanti a Dio!“) legt Tosca klar, dass sie für ihr Verhalten keinerlei irdische, sondern himmlische Gerechtigkeit erwartet.

Durch diese Entscheidung verändert sich die Moral der Dinge – und zwar grundlegend. Es geht nicht mehr um das konkrete Verbrechen (den Mord) und dessen Bestrafung (die Verhaftung), sondern um existentielle Phänomene. Denn einerseits ist Scarpia ein abgrundtief böser Charakter, der sein Amt als Polizeichef Roms verbrecherisch missbraucht. Andererseits verkörpert er aber auch das Gesetz und muss qua Amt jedes Verbrechen ahnden. Dieser Widerspruch fällt das moralische Urteil über ihn. Ein solches Urteil darf aber nicht mit denselben verbrecherischen Mitteln vollstreckt werden, die Scarpia anwendet: Ein Mord bleibt ein Mord, unabhängig davon, dass das Mordopfer selbst auf perfide Weise getötet hat, und so begibt sich Tosca durch ihre Tat auf dieselbe Verbrecherebene hinab wie ihr Peiniger.

Wenn nun aber die irdischen Gesetze korrumpiert und durch und durch verdorben sind, kommt die Bestrafung des Bösen allein Gott zu. Durch ihren Mord usurpiert Tosca dessen Aufgabe – und diese Anmaßung ist für die gläubige Katholikin das weitaus größere ihrer Verbrechen. Eine solche Selbstüberhebung kann nicht (von außen) bestraft, sondern nur (von innen heraus) gesühnt werden. Tosca tut dies, indem sie das Kostbarste hingibt, was sie erwarten kann: nämlich ihre ewige Seligkeit, die ihr als Selbstmörderin versagt bleibt. In diesem Sinne kann tatsächlich nur noch Gott ihr Richter sein.

Damit kehrt Tosca auf einer höheren Ebene zu jenem Wert zurück, den sie innerhalb der Grenzsituation fast schon verloren hatte: zu ihrem Glauben. Dieser hat sich aber substantiell verändert und für Tosca eine neue Bedeutung gewonnen. Vor der Krise war die Ausübung von Religion für sie eine rein rituelle Verhaltensweise, die sich in Gebeten und materieller Karitas erschöpfte. Jetzt aber tritt an die Stelle eines vom Zweifel bedrohten äußeren Verhaltens eine stabile innere Haltung. Indem Tosca akzeptiert, dass sie sich an Gott veründigt hat, unterwirft sie sich einem höheren Richtspruch, der nicht mehr die konkreten Taten, sondern das große Ganze berücksichtigt.

Damit hat Tosca aus den Konsequenzen gezogen und eine neue Wertbildung mehr hat, ist irrelevant. Leben vor der Krise endet sie in sich eine neue Schuld anzunehmen und Weise sind Zweifel um einen Weg, trotz allem

Literatur

Csampa A., Holland

Damit hat Tosca aus ihrer Werte-Krise und ihrem situativen Fehlverhalten die Konsequenzen gezogen, ihre Grenzsituation durchschritten und den Tod im Sinne einer neuen Wertbildung angenommen. Dass sie im Leben davon keinen Nutzen mehr hat, ist irrelevant, denn das Denken in Belohnung und Strafe gehört dem Leben vor der Krise an. Nach der aktiven Überwindung ihrer Grenzsituation findet sie in sich eine neue ethisch-sittliche Einstellung, die es ihr ermöglicht, ihre Schuld anzunehmen und eine angemessene Form der Sühne zu wählen. Auf diese Weise sind Zweifel und Verzweiflung für immer vorüber; im Freitod sieht Tosca einen Weg, trotz allem der himmlischen Gerechtigkeit teilhaftig zu werden.

Literatur

Csampa A., Holland D. (Hrsg.): Giacomo Puccini: Tosca. Hamburg 1987