

THOMAS



LIN
DEN
21

THOMAS

KAMMEROPER (2013)
MUSIK VON Georg Friedrich Haas
TEXT VON Händl Klaus

In deutscher Sprache
Dauer: ca. 1:40 h – keine Pause
Verlag: G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin

PREMIERE 25. Juni 2023
27. 29. Juni 2023
1. 3. 5. 7. 9. Juli 2023
ALTER ORCHESTERPROBENSAL

**LIN
DEN
21**

MUSIKALISCHE LEITUNG Max Renne
INSZENIERUNG Barbora Horáková
BÜHNENBILD, KOSTÜME Annemarie Bulla
LICHT Stefan Schlagbauer
VIDEO Sergio Verde
DRAMATURGIE Jana Beckmann, Elisabeth Kühne

THOMAS Jaka Mihelač
MATTHIAS Gabriel Rollinson
MICHAEL Elmar Hauser
DR. DÜRER Philipp Mathmann
DOMINIK Fermin Basterra
SCHWESTER AGNES Ekaterina Bazhanova
SCHWESTER JASMIN Friederike Kühl
FRAU FINK Clara Nadeshdin*
KÖRPERDOUBLE Michael Wanker

* Mitglied des durch die Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung geförderten
Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden

LIZ MOHN
KULTUR- UND MUSIKSTIFTUNG

INSTRUMENTALENSEMBLE

ZITHER Martin Mallaun
GITARRE Christian Wernicke, Seth Josel
HARFE Anna Viechtl
MANDOLINE Flavio Virzi
AKKORDEON Felix Kroll
SCHLAGZEUG Olaf Taube, Sebastian Trimolt
CEMBALO Yury Ilinov

PRODUKTION

KÜNSTLERISCHE PRODUKTIONSLEITUNG Xenia Hofmann
MUSIKALISCHE ASSISTENZ Yury Ilinov
KORREPETITION Olga Zheltikova
REGIEASSISTENZ, ABENDSPIELLEITUNG Peri Nuranikhoshkow
LEITUNG KOMPARSERIE Natalie Gehrman

TECHNISCHER DIREKTOR Hans Hoffmann
LEITUNG BÜHNENTECHNIK Sebastian Schwericke
TECHNISCHE PRODUKTIONSLEITUNG Simone Oestreicher
VERANSTALTUNGSTECHNIK Marcel Matschke
AUSZUBILDENDE VERANSTALTUNGSTECHNIK Anne Eichler,
Alfons Esche, Henry Grasse
LEITUNG BELEUCHTUNG Irene Selka
LEITUNG TONTECHNIK Christoph Koch
TONTECHNIK Malek Schulz
LEITUNG REQUISITE Jonathan Dürr

KOSTÜMDIREKTORIN Birgit Wentsch
KOSTÜMASSISTENZ Tobias Maier
LEITUNG GARDEROBE Kirsten Roof
CHEFMASKENBILDNER Jean-Paul Bernau
MASKENGESTALTUNG Lara Mauszewski, Janina Schmidt

Anfertigung der Dekoration durch die Mitarbeiter:innen der Technik
der Staatsoper Unter den Linden
Anfertigung der Kostüme in der Repertoirewerkstatt der Staatsoper
Unter den Linden

Aus urheberrechtlichen Gründen sind das Fotografieren sowie Ton- und
Videoaufnahmen während der Vorstellung nicht gestattet.



KÄLTER ALS METALL, HÄRTER ALS BETON

BARBORA HORÁKOVÁ UND HÄNDL KLAUS
IM GESPRÄCH MIT JANA BECKMANN

JANA BECKMANN Wer stirbt eigentlich, wenn eine geliebte Person stirbt? Titelgebend für das Stück ist nicht die Person, die stirbt, sondern die Person, die zurückbleibt. Thomas erfährt sich selbst in einer Art Bewusstseinsstrom. Alles zieht wie in einem Film an ihm vorbei. Was sind Themen und Motive des Stücks?

HÄNDL KLAUS Es geht um die Unsterblichkeit des geliebten Menschen. Man könnte es mit einem Satz von Oscar Wilde sagen, aus seiner »Salome«: »Und das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes«. Es ist ein Liebesbrief an das Lieben.

BARBORA HORÁKOVÁ Es geht um die einfachen Momente, die das Leben ausmachen, die man für immer tief in sich trägt und dass diese Erinnerung nicht stirbt. Für mich geht es aber auch um die Verarbeitung von der Angst alleine zu sein und genau diese Liebe nicht mehr spüren zu können. Das Loslassen und das beunruhigende Gefühl des Verlusts zuzulassen braucht Zeit.

HK »Der Schmerz gleicht einer großen Angst«, sagt Thomas im Gespräch mit der Bestatterin Frau Fink, der er sich zunächst öffnet.

BH Das sagt er öfter. Er gibt Matthias die Schuld, ihn verlassen zu haben und auch dafür, Dinge vorgehabt und nicht mehr dazu gekommen zu sein. Das steht auch wieder im Zusammenhang mit einer Art Selbsthass und Scham, die ganz menschlich sind. Thomas durchlebt tiefmenschliche Situationen und Momente. Jede:r von uns hat, glaube ich, etwas im Leben getan, das einer anderen Person Schmerz bereitet hat. Das holt einen ein, weil man es nicht mehr wieder gut machen kann. So sind wir konstruiert als Menschen. Und man sehnt sich nach einer gewissen Vergebung, die man sich selbst geben muss.

JB Du verortest die Rahmenhandlung nicht in einer realistischen Krankenhaussituation, sondern lässt das Publikum an der Erfahrung von Thomas in der Begegnung mit dem Tod auch räumlich sehr nahbar teilhaben.

BH Dadurch, dass wir das Stück in einem Raum spielen, in dem das Publikum extrem nah bei dem Ensemble sitzt, gibt es eine Intimität, die es nicht geben würde, wenn wir Thomas realistisch im Krankenhaus verorten würden. Ich habe auch das Gefühl gehabt, dass das Stück so geschrieben ist, dass man installativer damit umgehen kann, sodass es einen Raum für Assoziationen des Publikums öffnet, wie es einem in dem Moment selbst ergangen ist oder wie es sich anfühlen könnte. Das Stück hat verschiedene Etappen. Zuerst ist das Atmen von Matthias noch hörbar. Dann kommen die letzten Krämpfe und die Annahme, dass der Tod eingesetzt hat. Darauf folgt, dass man sich kümmern muss, was mit dem toten Körper geschieht, wo er bleibt, sodass eigentlich kein Raum für die Auseinandersetzung mit dem eigenen Schmerz bleibt. Es gibt keine Zeit. Man ist immer beschäftigt. In der Inszenierung gibt es mehrere Vorhänge, die sich als Etappen schließen. Der Raum verengt sich und das Publikum sitzt

zwischen den Vorhängen, hinter denen das Geschehen in die Ferne rückt. Eine Distanz im Zuschauerraum mit etwas ganz Intimen, was auf der Bühne vor sich geht. Gleichzeitig dienen die Vorhänge als Projektionsflächen für Bilder, die mit den einzelnen Etappen zu tun haben, die sich überlagern oder Erinnerungen lebendig werden lassen. Dass es einen so unmittelbaren Zugang zu diesen Erfahrungen gibt, finde ich fantastisch, weil es kein Theater, sondern ein Mit-Leben ist.

HK Auch ist die Musik so zerbrechlich-stark, dass wir mitatmen – dass sich hoffentlich kein Voyeurismus einstellt. Es ist der intimste Vorgang, den wir haben; das Sterben gehört nur dem sterbenden Menschen und seinem Liebsten. Auch der Text ist allein an dieses Du gerichtet, an Matthias, inmitten aller realistischen Umstände.

JB Im Libretto begegnen wir detaillierten Beschreibungen von Vorgängen wie z. B. den Diagnosen der Ärzte, dem Waschen des Körpers, der bürokratischen Abwicklung der Bestattungsvorbereitungen. Die Routiniertheit, Abgeklärtheit und Sachlichkeit im Umgang mit dem Tod begegnet Thomas in einem Moment der absoluten Verletzlichkeit ...

HK Medizinische Verrichtungen und Rituale, die vielleicht auch hilfreich sind. Denn wohin mit sich selbst, als Hinterlassener –?

BH Unmittelbar danach, wenn der Tod kommt, habe ich mich oft fast geschämt, dass die tiefen Emotionen, das Weinen und das Gebrochensein nicht sofort kommen. Ich hatte dann das Gefühl, ich bin leer, und ich habe mich gefragt, warum ich nicht vollkommen zerstört bin. Es kommt alles

danach. Aber in dem Moment finde ich das so absurd. Ich glaube, das ist ein Schutzmechanismus des Körpers, bevor die Verarbeitung beginnt. Ein Schutz vor dem Verlassensein, trotzdem man Liebe spürt.

HK Ja, bis es mich einholt, unerwartet, heftig. Ich sehe mich noch auf der Rolltreppe stehen in Wien vor zwei Wochen, und plötzlich, aus dem Nichts, kommt die Präsenz eines vermissten Menschen über mich – nach Jahren, ein solcher Schmerz. Aber der schlimmste Verlust hat mich ganz ungeschützt getroffen, als mein Kindheitsfreund in eine Gletscherspalte stürzte. Die Todesnachricht war durch seine Mutter, die ich auch sehr liebe, auf meinem Anrufbeantworter. Da hat der Schmerz mich im selben Augenblick entzwei gehauen. Da ist das Leben in ein Bisher und ein Seither zerfallen. Und ich sah nichts mehr, ich hörte nichts mehr. Es gab nur diesen Schmerz, ein Schreien und Weinen. Und ich fand nicht mehr aus diesem Schmerz heraus. Die Tatsache seines Todes ist noch heute unwirklich.

JB Der Ausgangspunkt der Geschichte von »Thomas« ist auch ein sehr persönlicher.

HK Ja, das ist als Liebeserklärung gedacht, für den einen lebendigen Menschen, dessen Tod ich fürchte wie nichts anderes.

JB Barbora, du kennst Klaus, ihr seid befreundet. Wie ist es für dich dieses Stück zu inszenieren?

BH Das ist natürlich schon besonders für mich. Es ist ein Geschenk. Ich habe viele Bilder und Vorstellungen in meinem Kopf und ich hatte von Anfang an das Gefühl, dass ich dieses Stück gerne inszenieren würde.



HK Wir sind wirklich eng befreundet, in derselben Stadt zuhause, tausend Geschichten verbinden uns. Für mich ist das aufregend und eine große Freude, dir jetzt so intensiv zu begegnen, Barбора! Deine eigene Erzählung zu erleben.

JB Das Publikum erlebt verschiedene Momente der Trauer mit. Erinnerungen vermischen sich mit Ängsten, Wut und Enttäuschung. Gefühle von Ohnmacht, Schmerz und Scham lassen die Wirklichkeit verzerrt wahrnehmen. Dafür findest du viele surreale Bilder ...

BH Ich finde spannend, dass es nicht nur die Erzählung von einem klinischen Raum ist, sondern dass das Publikum die Verlassenheit von Thomas auch wirklich intensiv erleben kann. Er visualisiert den Tod, den man nicht visualisieren kann. Weil sich all die Erfahrungen mischen. Er bringt den ganzen Totentanz zusammen. Das alles erlebt er innerhalb von Minuten. Manchmal ist es, als steigt er aus und sieht Situationen anders, als sie wirklich sind. Die Realität scheint ihm verzerrt, grotesk oder absurd. In der Wahrnehmung von Thomas verhalten sich Dr. Dürer und seine Kollegen z. B. plötzlich wie Vampire, die sich alpträumlich auf ihn stürzen, bevor die Krankenschwestern als Engel erscheinen oder die Bestattungsunternehmerin Frau Fink sich sogar auszieht und Thomas mit einer Torte füttert. Vielleicht findet das alles nur in seiner Vorstellung statt. Dass diese Fantasien plötzlich aufkommen, ist ein Schutzmechanismus, weil es in dem Moment für ihn unmöglich ist, die Realität anzunehmen. Darüber hinaus gibt es das Bild der Waschung, wo der nackte Tod, der Todeskörper vor uns liegt. Wie ist es, einen toten Körper so nah zu spüren? Dass da kein Blut mehr im Körper ist und die Farbe sich ändert von jemandem, den man liebt? Dass es nur ein Körper, eine Hülle ist?

JB Matthias ist über weite Strecken des Stücks als Körper anwesend, dessen Lebensfunktionen immer weiter erlöschen. Im Verlauf der Inszenierung begleitet uns ein weiterer Körper, der mit Matthias in Verbindung steht ...

BH Mir geht es auch um das Gefühl, dass ein Körper eine Seele hat, die man irgendwo sucht und wahrzunehmen glaubt. Aus diesem Grund kommt Matthias als Verdopplung vor: Eine Person stellt den Körper dar, eine andere verkörpert die Seele, die im Raum gegenwärtig ist.

HK Manchmal darf man sich von einem geliebten Menschen nach seinem Tod noch verabschieden, man ist allein mit ihm, im Sterbezimmer. Aber das Berühren des Leichnams ist die einsamste Erfahrung, weil der Körper des Toten, wie ich ihn empfinde, kälter als Metall, härter als Beton ist. Er wirkt wie das Gegenteil des Lebens auf mich. Ich spreche mit ihm, ich streichle ihn, halte ihn, nehme Abschied. Aber eine so fremde Stofflichkeit findet sich nirgendwo sonst, von solcher Undurchdringlichkeit. Das erschüttert mich zutiefst. Danach ist die Zartheit des Lebens wieder so klar. Die Zerbrechlichkeit, dieser Hauch, unser Lebenshauch.

JB Durch dieses kalte Berührtwerden rückt ins Bewusstsein, wie vergänglich das Leben ist. Verändert es auch die Wahrnehmung oder Wertschätzung von Lebenszeit?

HK Ich glaube, mein Innenleben relativiert sowieso ständig alles. Ich lebe von ewigen Momenten, die in Wahrheit winzig sind, aber unvergänglich.

BH Ja, das Leben entsteht aus Momenten. Und man versucht, Momente zu kreieren, die Qualitäten haben.

HK Oder sie auch einfach nur zuzulassen, sie sich zustoßen zu lassen, weil sie so oft unverhofft entstehen.

BH Ja, aber man lebt von Momenten, an die man sich erinnert. Das hat so viele verschiedene Formen. Auch das Sterben. Oder wenn man durch eine Krankheit mental stirbt. Was für eine Rolle spielt dann der Körper? Auch wenn er trotzdem noch warm ist.

JB Woran erinnern wir uns? Was ist das, was von einem geliebten Menschen bleibt?

HK Eben die Dinge des Lebens. Die banalen Alltäglichkeiten, die durch diesen Menschen so schön waren. Die Dinge, die dieser Mensch liebte. Seine Stimme, die mich immer begleiten wird. Die Wärme, die ich mit allem verbinde durch ihn.

BH Also ich finde, es ist diese Verbindung, die unbeschreiblich ist ... Dieses Gefühl von Liebe und dass man dadurch auch Liebe versteht. Nicht nur eine Liebe zum Menschen, sondern dass diese Liebe wirklich etwas Universelles, Starkes ist, an was wir sehr oft gar nicht mehr so richtig glauben. Jede:r hat es um sich und es ist spürbar. Aber auch dieses tiefe Vergeben und diese wirklich tiefe Ruhe. Man spürt, dass man jemanden liebt. Es gibt den Schmerz, wenn eine geliebte Person nicht mehr da ist. Aber diese wirkliche Akzeptanz, loszulassen und trotzdem Liebe zu fühlen, das ist für mich so schön an diesem Stück. Dass man trotz des wahnsinnig tiefen, emotionalen Schocks fähig ist, noch etwas Tieferes, und zwar diese Liebe zu fühlen.

THOMAS Wir sind allein. Ich bin allein mit dir, Matthias. O. Die Welt ist ohne dich. Deine Hände sind so schmal. O ich habe dich verloren. O dein Körper wird verbrennen. O dein Mund wird auch verbrennen. O der Schrecken. Schau, die Nacht. O die Ängste, die ich ausstand. O ich schäme mich. Verzeih mir. O ich schäme mich dafür, daß ich in Wahrheit mutlos war. Matthias. O verzeih mir. Ich bereue. O ich schäme mich dafür, daß die Krankheit mich gekränkt hat, daß ich dir dein Leiden vorwarf, das ich dir in Wahrheit vorwarf, heimlich, schrecklich, o ich schäme mich, Matthias, weil ich dich gestorben sah, als du noch am Leben warst, weil ich nicht ans Leben glaubte, nein, ich glaubte nicht an dich, o ich schäme mich, Matthias, o ich schäme mich für mich, der ich mit dem Tod gerechnet, der ich ihn erwartet habe, der ich dich getötet habe, weil ich dich nicht retten konnte. Der ich ungeduldig war. O Matthias. O. In den guten Jahren wollten wir nach Krakau fahren. Nie sind wir gefahren, weil ich nur geschäftig war. Krakau, das versprochen war. O nach Krakau. O der Tisch, den ich nicht wollte, der dann deine Freude war. O die Äpfel aus dem Garten, o das Glas mit Apfelmus, das ich übersehen hatte, bis es süß, so süß von selbst vergoren war, als ich es zu spät entdeckt und berauscht gekostet habe und aus Angst, es sei verdorben, während es doch köstlich schmeckte, fortwarf und dich darum brachte. Lieber, du hast nie erfahren, daß ich dich nicht kosten ließ. Deinen Eltern habe ich, noch, als sie gestorben waren, nicht verziehen. Ich verzeihe. Ich bereue. O verzeih mir, daß ich heimlich deine alten Briefe las, die du dann verbrannt hast. O die Schuld. Matthias. Du. Verzeih mir, daß ich leben muss. Ich begreife, daß du tot bist. O da liegst du. O dein Körper.



DER TOD – DAS LETZTE TABU?

TEXT VON Elisabeth Kühne

Matthias liegt im Sterben. Wir hören seine letzten Atemzüge. Ein Rasseln. Ein Stöhnen. Und schließlich Stille. Matthias wird nie wieder atmen. Thomas, sein Freund, bleibt am Sterbebett zurück. Es ist die wohl existenziellste Grenzerfahrung, mit der uns Librettist Händl Klaus und Komponist Georg Friedrich Haas in ihrer Kammeroper »Thomas« konfrontieren: mit dem Tod selbst – und der Katastrophe, als Hinterbliebener weiterleben zu müssen.

Kaum einem Thema scheint die moderne Gesellschaft derart entfremdet zu sein wie der Endlichkeit des Lebens. Der Schauspieler und Regisseur Woody Allen sagte einmal: »Ich habe keine Angst vor dem Tod, ich möchte nur nicht dabei sein, wenn's passiert.« Der Tod, das ist etwas, das anderen passiert. Rund acht Milliarden Menschen leben auf dieser Erde – sie alle werden sterben. Genauso wie die Abermilliarden vor ihnen und all diejenigen, die ihnen nachfolgen. So weit, so trivial. Und doch sind und bleiben Tod und Sterblichkeit – vor allem die eigene Person betreffend – unvorstellbar, unerklärbar, eigenartig wortlos. Der Tod ist uns fremd und allen Wissens des Homo sapiens um die unabdingbare Verwobenheit von Leben und Vergehen zum Trotz scheint die bewusste Auseinandersetzung mit dem Tod zunehmend ins Abseits zu rücken – so zumindest der allgemeine Selbstbefund der Moderne. Der Tod – das letzte Tabu unserer Gesellschaft, aus dem Alltag verdrängt und weggeschoben? War der Tod in den religiös geprägten Weltbildern ehemals ein unverrückbarer Teil der mensch-

lichen Existenz, sinnstiftend das Leben in eine neue Daseinsform überführend, erscheint er in einer zunehmend säkularisierten und progressiv auf die Zukunft ausgerichteten Gesellschaft mit seiner allumfassenden Endgültigkeit heute als Skandal. Der Tod als Zeichen letzten Scheiterns.

Die moderne Verdrängung des Todes hat eine lange Tradition: »Wir haben die unverkennbare Tendenz gezeigt, den Tod beiseite zu schieben, ihn aus dem Leben zu eliminieren. Wir haben versucht, ihn totzuschweigen«, konstatierte bereits 1915 Sigmund Freud in seiner Schrift »Zeitgemähes über Krieg und Tod« – wohlbemerkt inmitten des Ersten Weltkriegs, einer Zeit, in der massenhaftes Sterben an der Tagesordnung war. Freud diagnostizierte jedoch weniger eine Verdrängung des Todes als vielmehr eine Verleugnung dessen: Während eine Verdrängung die eigene Sterblichkeit nur ins Unterbewusste verlagert, negiert die Verleugnung die Todeserfahrung gänzlich. »So konnte in der psychoanalytischen Schule der Ausspruch gewagt werden: Im Grunde glaube niemand an seinen eigenen Tod oder, was dasselbe ist: Im Unbewussten sei jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt.«

Rund zwanzig Jahre nach Freud beschrieb Walter Benjamin in seinem Essay »Der Erzähler« den historischen Prozess jenes Beiseiteschiebens des Todes, der dem psychologischen vorausging, nämlich die räumliche Verdrängung der Toten selbst: »Seit einer Reihe von Jahrhunderten lässt sich verfolgen, wie im Gemeinbewusstsein der Todesgedanke an Allgegenwart und an Bildkraft Einbuße leidet. In seinen letzten Etappen spielt sich dieser Vorgang beschleunigt ab. Und im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts hat die bürgerliche Gesellschaft mit hygienischen und sozialen, privaten und öffentlichen Veranstaltungen einen Nebeneffekt verwirklicht, der vielleicht ihr unterbewusster Hauptzweck gewesen ist: den Leuten die Möglichkeit zu verschaffen, sich dem Anblick von Sterbenden zu entziehen.

Sterben, einstmals ein öffentlicher Vorgang im Leben des Einzelnen und ein höchst exemplarischer (man denke an die Bilder des Mittelalters, auf denen das Sterbebett sich in einen Thron verwandelt hat, dem durch weitgeöffnete Türen des Sterbehäuses das Volk sich entgegen drängt) – sterben wird im Verlauf der Neuzeit aus der Merkwelt der Lebenden immer weiter herausgedrängt. Ehemals kein Haus, kaum ein Zimmer, in dem nicht schon einmal jemand gestorben war. [...] Heute sind die Bürger in Räumen, welche rein vom Sterben geblieben sind, Trockenwohner der Ewigkeit, und sie werden, wenn es mit ihnen zu Ende geht, von den Erben in Sanatorien oder in Krankenhäusern verstaut.«

Nicht nur der Tod gerät also aus dem Sichtfeld der Lebenden, auch die Sterbenden – eine Entwicklung, die auch auf das 21. Jahrhundert nach wie vor zutrifft. Mit der Verlagerung der Todgeweihten in Krankenhäuser und Hospize wird ihnen abseits des persönlichen Lebensumfelds ein streng definierter Ort der medizinischen Expertise zugewiesen. Damit einher gehen die Medikalisierung, Institutionalisierung und Professionalisierung des Sterbens. Der Tod als standardisierter und – man denke an unzählige Vorschriften das menschliche Ableben betreffend, angefangen von der Leichenschau über die Anzeige beim Standesamt bis hin zur Bestattung – bürokratisierter Prozess. Ein gebannter, ein kontrollierter, gar domestizierter Tod der Moderne? Ein Schrecken ausgelagert in den abendlichen Krimi?

Gerade in den letzten Jahren ist jedoch ein Umdenken im gesellschaftlichen Umgang mit dem Tod zu spüren. Bestimmte Aspekte des Todes werden wieder öffentlich diskutiert, seien es medizinische Themen wie die Patientenverfügung, die Organspende und der ärztlich assistierte Suizid oder die philosophische Frage nach einem »guten Sterben«. Die Kulturwissenschaftler:innen Kristin Marek und Thomas Macho sprechen in diesem Zusammenhang sogar von einer »neuen Sichtbarkeit des Todes«,

die sich einerseits in der Rückeroberung eines individualisierten Todes äußere, beispielsweise im ganz persönlichen Zeremoniell der Bestattung oder der Gestaltung der letzten Ruhestätte, die sich in erster Linie jedoch auf dem Feld der Künste vollziehe. Hochreflektierte künstlerische Versuche, das existenziell Verdrängte in den öffentlichen Raum zurückzuholen, geben davon Zeugnis. Und vielleicht lässt sich der Sprachlosigkeit gebietenden Allmacht des Todes tatsächlich vor allem in jenen Klang- und Bildwelten von Musik, Literatur und Kunst, also im kulturell Imaginierten begegnen. Natürlich können auch künstlerische Bilder die substanzielle menschliche Angst vor dem Tod nicht überwinden. Doch sie können den Schmerz deklinieren, ihn beim Namen nennen, ihm neue Identität verleihen. So nimmt uns auch »Thomas« ausgehend von Matthias' Tod mit auf eine intensive Auseinandersetzung mit der fremden und der eigenen Sterblichkeit, mitten hinein in die unvorstellbaren Dimensionen des Todes – und der sie überdauernden Liebe.









IM OHR DES THOMAS

TEXT VON Georg Friedrich Haas

Meine Kompositionsmethode war die, dass es für jede Szene ein eigenes musikalisches Material gibt. Im ersten Bild kämpft Matthias mit dem Tod. Die Musik beschränkt sich auf das Ein- und Ausatmen, das durch ganz leise Schlaginstrumente erweitert wird. Thomas, der Lebensgefährte von Matthias, und Michael, der Krankenpfleger, der ja auch etwas Engelhaftes hat, singen dazu im ganz traditionellen Sinn ihre Melodien. Die Intervalle des Countertenors sind aber zum Teil wesentlich kleiner, Viertel- und Sechsteltonschritte.

Bis zu Matthias Tod im zweiten Bild bleibt diese Klangwelt erhalten. Mit dem Tod beginnt das Orchester in Quinten-/Tritonus-Intervallen (cis/d-gis/a), wobei die kleinen Sekunden durch noch engere Intervalle verfeinert werden.

Im dritten Bild gleitet die Klangwelt des Michael durch einfache harmonische Vorgänge, die durch hastige, nervöse Bewegungen in Mikrintervallen geprägt sind. Stellen Sie sich eine Orgel oder ein Akkordeon vor – wo beim Drücken einer Taste nicht ein einziger Ton erklingt, sondern ein ganzer Bienenschwarm von eng beieinander liegenden, sich rasch bewegenden Tönen.

Mit dem Auftritt des Arztes Dr. Dürer im vierten Bild erleben wir nun einen einzigen Obertonakkord – wenn Sie wollen, wird hier der Klang einer Trafostation ein wenig in die Tiefe transponiert. Da bleibt ein einziger Akkord stehen, von dem wir ständig variierte Ausschnitte hören.

Der »Naturtonakkord« wird zum Symbol der Hochtechnologie einer Intensivstation des Spitals.

Dazu kommt, dass ich versuche, die ganze Oper aus der Perspektive von Thomas darzustellen. Und wenn der Arzt so technokratisch zu sprechen beginnt, dann stelle ich mir vor, wie sich das alles im Ohr des Thomas verzerrt. Da ist der Schmerz über das Gehörte so groß, dass die Töne, wenn er sie hört, sich in seinem Ohr verzerren, und diese Verzerrung wird durch Marimba- und Vibraphonakkorde dargestellt.

Das einzige Bild im ganzen Stück, in dem die Gesangsstimmen in absolut reinen Obertonakkorden singen müssen, ist das fünfte Bild, in dem die beiden Krankenschwestern auftreten, um Matthias zu waschen. Es werden nur wenige Obertonakkorde verwendet, die aber in ganz ungewohnten Intervallen zueinander gestimmt sind.

In der Nachtwache, dem siebten Bild, entwickelt sich allmählich ein Zitat aus einer bekannten Oper heraus (»Orpheus und Eurydike« von Christoph Willibald Gluck, Anm. d. Red.), die in kleinen Ausschnitten in Sechstel- und Achteltonintervallen parallel verschoben ist. Das ist für mich ein Ausdruck des Schmerzes und der Trauer durchaus in der Tradition der barocken Figurenlehre: Chromatische Schritte (die damals kleiner intoniert wurden als heute die temperierten Halbtöne) bedeuteten »Schmerz«. Am Ende dieser siebten Szene legen sich über diese Zitate die Töne d und as in mehreren Oktaven – in meiner persönlichen Semantik bedeutet dieses Intervall Tod. Thomas beginnt, rational zu erfassen, dass sein Geliebter gestorben ist.

Mit dem Auftritt von Frau Fink, der Dame des Bestattungsinstituts, erleben wir in einer skurrilen Szene das pralle Leben. Die erotische Atmosphäre dieser Szene versuche ich durch ein bestimmtes Material zu beschwören – und zwar durch Obertonakkorde, die jetzt aber nicht rein gestimmt sind, sondern immer auf zwei oder mehreren

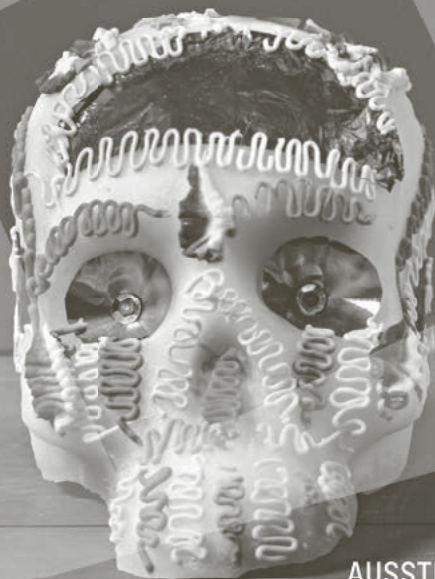
Tönen aufbauen, die in ganz engen Abständen (vorwiegend Sechsteltöne) zueinander stehen. Es entsteht eine paradoxe Mischung durch die Reinheit der Obertonakkorde und die Rauheit der ganz engen Intervalle, was man in der traditionellen Musik als falsch interpretieren würde. Am Höhepunkt der Verführung sollen noch einmal reine Obertonakkorde auftauchen.

Im neunten Bild, wenn Matthias »erwacht«, habe ich mich entschlossen, den Bass Matthias mit dem Orchester unisono singen zu lassen. Wenn in der traditionellen Oper der Bass mit dem Orchester singt, dann spielt das Orchester die Zentraltöne, und der Bass setzt sich durch Färbungen und Vibrato ab. Hier geht es jetzt umgekehrt. Der Bass singt die Zentraltöne, und die Instrumente spielen kleine mikrotonale Cluster um diese Zentraltöne. Diese Umkehr unserer musikalischen Gewohnheit wird durch eine rasche Veränderung der formalen Abschnitte und durch das Einfügen kontrastierender Elemente bereichert. Der Tod wird, wie oben erwähnt, in meiner Musik durch den Tritonus d-as symbolisiert. Das Symbol des Lebens ist komplexer gestaltet: Gleiche Intervalle in mehreren Oktavlagen (z. B. fis-cis im gesamten zur Verfügung stehenden Tonraum) – aber diese Intervalle verweilen nicht starr in ihrer Tonhöhe, sondern sie schwingen langsam in die Höhe und die Tiefe. Dabei entstehen gestauchte oder gedehnte Oktaven – eine Mischung aus Schwingung und Reibung. Am Ende des Bildes schließt sich der musikalische Bogen – beinahe eine genaue Wiederholung des Anfangs der Oper. Das Ein- und Ausatmen des Sterbenden ist zum Schlürfen der Suppe und zum Wischen des Brotes geworden.



UN_ENDLICH

WIE LEBEN
WIR MIT
DEM TOD?



AUSSTELLUNG
UND PROGRAMM

 HUMBOLDT
FORUM

MEHR INFOS UNTER
HUMBOLDTFORUM.ORG/
UN_ENDLICH

DAS BILD, DIE STERBLICHE HÜLLE

TEXT VON Maurice Blanchot

Auf den ersten Blick ähnelt das Bild nicht dem Leichnam, doch es könnte sein, dass die Befremdlichkeit des Leichnams auch die des Bildes ist. Was man sterbliche Hülle nennt, entzieht sich den geläufigen Kategorien: Da ist etwas vor uns, was weder der leibhafte Lebende, noch eine belanglose Tatsache ist, weder derselbe wie derjenige, der am Leben war, noch ein Anderer oder Anderes. Das, was da ist, in der absoluten Ruhe dessen, was seinen Platz gefunden hat, verwirklicht trotzdem nicht die Wahrheit, vollkommen hier zu sein. Der Tod hebt die Beziehung zum Ort auf, obwohl sich der Tote schwerfällig auf ihn stützt als einzige ihm verbliebene Basis. Gerade diese Basis fehlt jedoch, der Ort ist nicht vorhanden, der Leichnam ist nicht an seinem Platz. Wo ist er? Er ist nicht hier und dennoch nicht anderswo; nirgendwo, aber nirgendwo ist jetzt hier. Die Gegenwärtigkeit des Leichnams stiftet einen Bezug zwischen hier und nirgendwo. Im Sterbezimmer und auf dem Totenbett zeigt die zu wahrende Ruhe zunächst, wie fragil die Lage par excellence ist. Hier ist der Leichnam, aber Hier wird seinerseits Leichnam: »hier-unten«, absolut gesprochen, ohne ein hochfahrendes »da-oben«. Der Ort, an dem man stirbt, ist nicht irgendein Ort. Man transportiert diese Hülle nicht gerne von einem Ort zu einem anderen: Der Tote nimmt eifersüchtig seinen Platz in Beschlag und vereinigt sich mit ihm bis auf den Grund, derart, dass die Gleichgültigkeit dieses Platzes, die Tatsache, dass er trotzdem nur irgendein

beliebiger Platz ist, zur Unergründlichkeit seiner Gegenwartigkeit als Toter wird, zum Träger der Gleichgültigkeit, des aufklaffenden Innersten eines unterscheidungslosen Nirgendwas, das man dennoch hier verorten muss.

Bleiben ist dem Sterbenden verwehrt. Der Verstorbene, sagt man, ist nicht mehr von dieser Welt, er hat sie hinter sich gelassen, doch hinten liegt eben dieser Leichnam, der, obwohl er hier ist, genauso wenig von dieser Welt ist, der vielmehr hinter der Welt ist, das, was der Lebende (und nicht der Verstorbene) hinter sich gelassen hat und was, von hier aus, nun die Möglichkeit einer Hinterwelt, einer Rückkehr, eines unbestimmten, unentschlossenen, unbekümmerten Fortbestehens behauptet, von dem man nur weiß, dass die menschliche Wirklichkeit, wenn sie endet, die Gegenwartigkeit und die Nähe herstellt. Das ist ein Eindruck, den man geläufig nennen kann: Derjenige, der gerade gestorben ist, ist zunächst am ehesten von der Beschaffenheit eines Dings – eines vertrauten Dings, mit dem man hantiert und dem man nahe kommt, das einen nicht auf Distanz hält, und dessen geschmeidige Duldsamkeit nur von der traurigen Ohnmacht kündigt. Gewiss, Sterben ist ein unvergleichliches Geschehen, und derjenige, der »in Euren Armen« stirbt, ist für immer Euer Nächster, doch jetzt ist er tot. Man weiß, dass man schnell machen muss, nicht so sehr, weil die Leichenstarre die Handhabungen erschwert, sondern weil das menschliche Handeln gleich »fehl am Platz« sein wird. Gleich wird der Tote, unverbringbar, unberührbar, am Hier durch eine der seltsamsten Umklammerungen angeschmiedet worden sein und dennoch mit ihr davon treiben, weiter hinabgezogen, tiefer, hinter nicht mehr ein unbelebtes Ding, sondern Irgendjemanden, unerträgliches Bild und Gestalt des Einzelnen, der zu irgendwas wird.

Die Ähnlichkeit des Leichnams ist ein Spuk, doch die Tatsache, zu spuken, ist nicht die unwirkliche Heimsuchung des Idealen: Was spukt, ist das Unzugängliche, von

dem man sich nicht lösen kann, das, was man nicht findet, und dem man, deswegen, nicht ausweichen kann. Das Unfassbare ist dasjenige, dem man nicht entkommt. Das starre Bild kennt kein zur Ruhe setzen, vor allem in dem Sinne, dass es nichts setzt, nichts errichtet. Seine Starrheit, wie die der sterblichen Hülle, ist die Position dessen, was bleibt, weil ihm der Ort fehlt. Gleichwohl wissen wir, dass der Leichnam – den wir angekleidet und höchstmöglich dem normalen Anschein angenähert haben, indem wir die Verunstaltungen der Krankheit auslöschen – in der so ruhigen und so gewissen Regungslosigkeit, die die seine ist, nicht ruht. Der Platz, den er besetzt, wird von ihm mitgerissen, versinkt mit ihm und greift, in dieser Auflösung, sogar für uns andere, die wir zurückbleiben, die Möglichkeit eines Verweilens an. Man kennt das, zu »einem gewissen Zeitpunkt« bewirkt die Macht des Todes, dass er nicht mehr an der wohlgestalteten Stätte bleibt, die man ihm zugewiesen hat. Der Leichnam mag schön auf seinem Prachtbett hingestreckt liegen, ebenso ist er überall im Zimmer, im Haus. In jedem Moment kann er woanders sein, als er ist, dort, wo wir ohne ihn sind, ungestüme Gegenwartigkeit, dunkle und nichtige Fülle.



DER TOD DER ANDEREN

TEXT VON Inga Anderson

Der erste Tod, der einem im Leben begegnet, der erste Tod, der uns widerfährt, ist für gewöhnlich nicht der eigene Tod, sondern der Tod eines anderen Menschen oder Lebewesens. Was aber bedeutet der Tod des Anderen für mich und uns als Lebende? In welcher Beziehung stehe ich, stehen wir zum Tod, wenn dieser sich im Tod des Anderen zeigt? Was bleibt zu denken und zu glauben, wenn ein Leben zu Ende geht? Was bleibt in diesem Moment des Abschieds noch zu tun? Wenn ein anderer Mensch stirbt, erweist sich der Tod als verunsichernde, gar angsterzeugende »logische Lücke der Phantasie« (Thomas Macho). Der Tod führt mich als Lebende an die Grenze der Erfahrung, der Einfühlung und der Erkenntnis gleichermaßen: Ich konnte mir vor dem Tod nicht vorstellen, wie sich die oder der Sterbende angesichts des Todes fühlte; ich weiß nicht mehr über den Tod als zuvor. Ich kann nicht wissen, wo die Toten jetzt sind, nicht, ob sie jetzt sind. Ich weiß nicht, ob sie etwas fühlen, und wenn ja, was sie jetzt fühlen. Ja, ich kann mir nicht einmal vorstellen, was die Toten jetzt sein könnten.

Als sei die Unsicherheit, die diese phantastischen Lücken erzeugen, nicht genug, hinterlässt der Tod eines anderen Menschen auch und vor allem eine Leerstelle in der Wirklichkeit, die um nichts weniger furchteinflößend ist als die Lücken in der Vorstellungskraft, die der Tod aufklaffen lässt. Gerade im Tod des Anderen zeigt sich der Tod in seiner brutalen, zuweilen grausamen Realität. Diese Realität des Todes des Anderen ist so unbestreitbar wie unver-

meidbar – der Tod ist etwas, womit wir leben müssen: Allen Anstrengungen von Kryoniker:innen und Immortalist:innen zum Trotz, die das Altern durch technische Innovationen zu suspendieren und damit letzten Endes den Tod abzuschaffen trachten, heißt Menschsein nach wie vor und vor allen Dingen: sterblich sein. Der immortalistische Traum von der Unsterblichkeit zeigt sich aus einer Perspektive, die den Tod sowohl als den eigenen als auch den Tod anderer zu begreifen versucht, als ein janusköpfiger Traum. Dieser Traum erzählt seinen Anhänger:innen mit einem Mund davon, selbst ewig leben zu können, und verspricht ihnen gleichzeitig aus seinem anderen Mund, niemals mehr ein geliebtes Wesen verlieren zu müssen.

Solange diese Hoffnungen unerfüllt bleiben, wird Leben immer auch heißen, das Sterben anderer Menschen zu bezeugen, den Verlust anderer Leben zu erleben und zu überleben. Wenn Menschsein aber heißt, sterblich zu sein, wenn die Menschheit also nach wie vor eine von einer »Solidarität der Sterblichen« (Thomas Macho) getragene Gemeinschaft sein kann, dann heißt Menschsein immer auch: trauern.



THOMAS, vom aramäischen *te'oma* (תאומא) abgeleitet, bedeutet »Zwilling«. Der Name geht auf einen der zwölf Apostel zurück, der beim ersten Erscheinen des auferstandenen Jesu im Kreis der Jünger nicht zugegen war. Weil er an der Auferstehung zunächst zweifelte, ging er als »der ungläubige Thomas« in die Bibelgeschichte ein. So spricht er: »Wenn ich nicht in seinen Händen die Nägelmale sehe und lege meinen Finger in die Nägelmale und lege meine Hand in seine Seite, kann ich's nicht glauben.« (Joh 20,25) Doch Jesus erwidert Thomas: »Reiche deinen Finger her und sieh meine Hände, und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig! [...] Weil du mich gesehen hast, darum glaubst du? Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!« (Joh 20,27)

MATTHIAS leitet sich von dem hebräischen Namen *mattitjäh* מתיתיהו ab, der sich aus den Elementen *mattat* מתת (Geschenk) und dem Gottesnamen *jwhw* יהוה zusammensetzt. Damit kommt dem Namen die Bedeutung als Gabe oder Geschenk des Herrn zu.

MICHAEL (hebräisch *לאֱמִיכָאֵל*; lateinisch *Quis ut Deus*; arabisch / »Mika'il / Mikaal«; zu deutsch »Wer ist wie Gott?«) ist der Name eines Engels der hebräischen Überlieferung. In der neutestamentlich-christlichen Offenbarung des Johannes (Offb 12,7) tritt Michael in einem eschatologischen Kontext als Bezwinger Satans auf, den er in die Hölle hinabstürzt. Nach der kirchlichen Tradition ist er als der »Seelenwäger« am Tag des Jüngsten Gerichts bestimmt.

TRAUER IST KEIN GEFÜHL

TEXT VON Roland Schulz

Diese Stille. Diese Leere. Sie sucht die Menschen heim, die um dich trauern, sie nistet sich ein. Die Räume, in denen du geatmet, gesprochen, gelacht hast, liegen still. Dein Platz am Tisch ist verwaist. Deine Stimme verstummt. Dein Bett leer. Wie gegenwärtig etwas Abwesendes sein kann. Wie sehr sich die Wahrnehmung verändert. Vor deinem Tod waren »still« und »leer« Worte ohne Leben. Aber nun lernen die Menschen, die dir nahe waren, alle leibhaftigen Arten von Stille und Leere kennen. Abends die schlaflose Stille, die kein Radio, kein Fernseher auslöschen kann. Morgens die Stille, die deinen Atem vermisst. Die Leere, die in diesem Augenblick in ihren Sinn schlüpft. Die Stille, wenn ihre Stimmen nach dir rufen. Die Leere, die an ihrer Seite sitzt, in ihrem Rücken läuft, sich neben sie legt. Die Stille mit Tränen, die ohne. Die Leere in ihnen.

In den ersten Tagen und Wochen nach deinem Tod schlägt der Schmerz über den Menschen zusammen, die dich begraben haben. Schmerz, aber nicht er allein. Trauer ist kein Gefühl. Trauer sind viele Gefühle. Angst. Schock. Wut. Sehnsucht. Furcht. Sorge. Erleichterung. Unglaube. Einsamkeit. Ohnmacht. Reue. Zorn. Ratlosigkeit. Liebe. Sehnsucht. Verwirrung. Ärger. Verlassenheit. Schuld. Dankbarkeit. Groll. Not. Gleichgültigkeit. Sehnsucht. Bitternis. Unglaube. Hilflosigkeit. Freude, dich gekannt, geliebt, mit dir gelebt zu haben. Hoffnungslosigkeit. Verzweiflung.

Menschen, denen Trauer nicht vertraut ist, fassen das meist nicht: Du bist tot, tot, tot und nichts ist endgültiger

als der Tod – was gibt es daran nicht zu begreifen? Doch das Unvermögen, deinen Tod als wahr zu nehmen, hat nichts mit Tatsachen zu tun. Obwohl alle Tatsachen – von deinem Totenschein bis zu deiner Beerdigung – untermauern, dass dein Tod endgültig ist, weigern sich Menschen, die sich nach dir sehnen, das anzuerkennen. Nicht offen, nicht auf der Haut. Sondern im Inneren, in der Tiefe ihrer Gedanken und Träume.

Sie können es nicht fassen, nicht deinen Tod, nicht die Selbstverständlichkeit, mit der der Alltag weiterläuft. Wie ist das möglich? Wie kann das sein? Der Verlust ist frisch. Die Wunde offen. Du bist vom Angesicht der Welt verschwunden, aber noch immer ist alles vorhanden, was an dich erinnert. Deine Kleider und dein Geruch in ihrem Innern. Deine Zahnbürste, seit Tagen trocken. Deine Kinder. Dein Schlüsselbund. Dein Lieblingsbild. Deine Bücher und dein Handy, deine Brille und der verfluchte Krimskrams im Keller, den du nie wegwerfen konntest. Du bist fort, und dennoch auf unzählige Arten zugegen.

Manche Menschen, die sich nach dir sehnen, fangen einige Tage oder Wochen nach deinem Tod an, dich zu suchen. Sie machen sich auf, ohne Ziel oft, sie wandern durch die Stadt oder den Wald, auf der Suche nach deiner Stimme, deiner Wärme, deiner Präsenz, sie können es nicht erklären, schon gar nicht sich selbst. Sie wissen, du bist tot. Sie erwarten nicht, dich in Fleisch und Blut zu treffen. Sie zieht es trotzdem hinaus, in die Natur, unter Menschen, in alle Himmelsrichtungen, um einen Hauch von dir zu erhaschen. Es hat etwas davon, einem Geruch hinterher zu wittern, einen verfliegenen Duft zu verfolgen. Manche Trauernde – besonders jene, die eine sehr enge Bindung zu dir besaßen – meinen auch, dich ab und an zu finden. Sie gewinnen das Gefühl, du wärst zugegen. Sie glauben, deine Stimme zu hören. Sie spüren deine Nähe, als stündest du an ihrer Seite.



IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Elisabeth Kühne, Jana Beckmann / Dramaturgie
der Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Das Gespräch mit Barbora Horáková und Händl Klaus
sowie der Text von Elisabeth Kühne sind Originalbeiträge für dieses
Programmheft.

Darüber hinaus wurden verwendet: Auszug aus dem Interview mit Georg
Friedrich Haas im Programmheft »Thomas« der Schwetzingen SWR Festspiele
2013. Thomas Macho, Kristin Marek (Hrsg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes,
München 2007. Inga Anderson: Bilder guter Trauer. Neue Sichtbarkeit der
Trauer in der Psychologie, Philosophie und Fotografie, Paderborn 2018.
Roland Schulz: So sterben wir. Unser Ende und was wir darüber wissen sollten,
München 2018.

BILDNACHWEISE Cover und Bildstrecke von Sergio Verde. Produktions-
fotos von der Hauptprobe am 17. Juni 2023 von Gianmarco Bresadola.

Die zitierten Textpassagen wurden stellenweise gekürzt.

Alle Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, bitten wir um Nachricht.

Redaktionsschluss: 19. Juni 2023

LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München

HERSTELLUNG Katalogdruck Berlin



MILITÄR The
Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**