



HANS THOMALLA *FREMD*



FREMD

— *HANS THOMALLA*

Oper in drei Szenen, einem Intermezzo und einem Epilog
Ein Auftragswerk der Staatsoper Stuttgart

MUSIKALISCHE LEITUNG _____ Johannes Kalitzke

REGIE, BÜHNE UND KOSTÜME _____ Anna Viebrock

MITARBEIT REGIE _____ Ludivine Petit

CHOR _____ Michael Alber

LICHT _____ Reinhard Traub

VIDEO _____ Hans-Peter Böffgen

Judith Konnerth

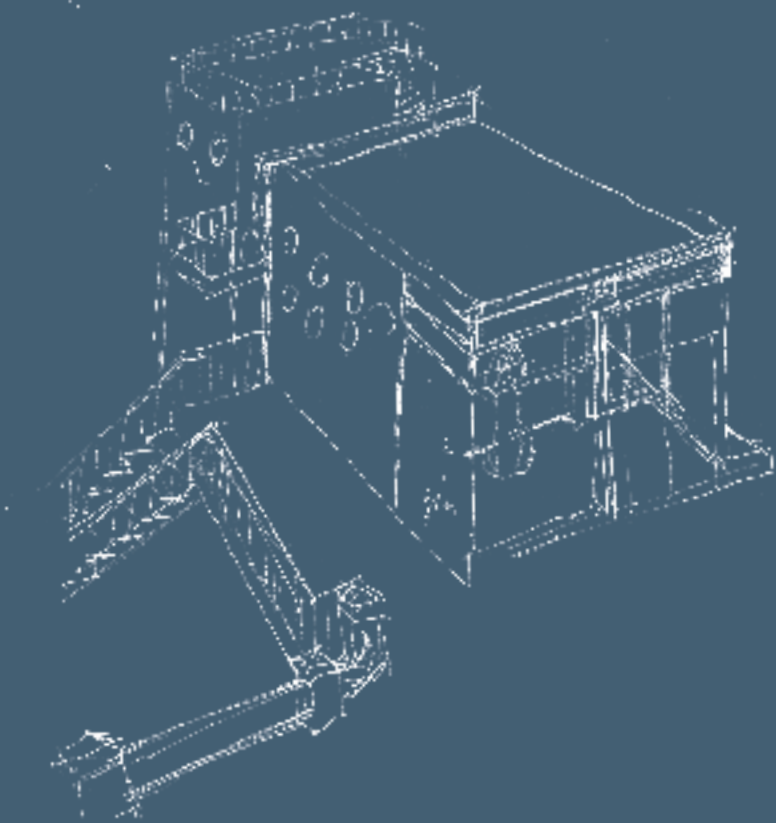
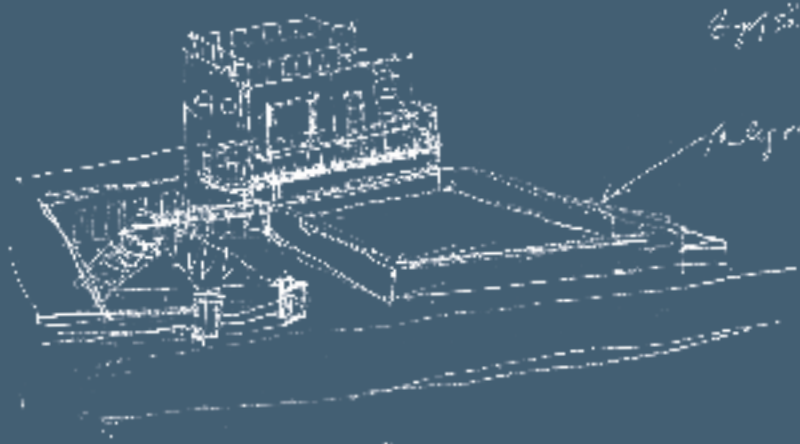
DRAMATURGIE _____ Sergio Morabito

URAUFFÜHRUNG _____ Samstag, 2. Juli 2011

(K. 1112)

Exposition

polygone



FREMD

Das Thema von *Fremd* ist eine Begegnung und ihre Folgen.

Die Argonauten sind griechische Seehelden, ihren Namen tragen sie als Besatzung des Schiffes Argo. An der Ostküste des Schwarzen Meeres treffen sie auf Medea. Die unverständliche, unsystematisierbare Welt der „barbarischen“ Magierin ist den griechischen Helden, ihrem rationalisierten Selbstverständnis, fremd. Medeas Artikulationsformen, die eher Klang sind als Begriff, ihre den anderen gegenüber weniger zweckorientierte als neugierige Haltung, bleiben nicht ohne Folgen für das Selbstverständnis der Argonauten. Sie erschüttern deren Identität: „Ich selber bin mir *Gegenstand* geworden. Ein anderer denkt in mir, ein anderer handelt“, sagt Jason, ihr Anführer.

Unter der Oberfläche der Konfrontation zwischen Griechen und Medea liegt ein Konflikt, der die Problematik unseres Denkens im Herzen trifft: es ist der Konflikt von Natur und Begriff. Die Verdinglichung des Anderen, der Natur in uns und außer uns, nimmt ihren Anfang in der Landung der Argonauten in Kolchis, dem fremden, unbezwungenen Land.

Der Medea-Mythos lässt sich nicht „vertönen“, seine Geschichte nicht „in Musik“ setzen, als wäre „Musik“ ein widerspruchloses Medium zur Erzählung. Der Konflikt von Natur und Begriff ist wesentliches Charakteristikum der Musik selbst. Die Gegenstrebigkeit von zeitlichem, nicht-wiederholbarem Klang und seiner Systematisierung im musiksprachlichen Idiom – ob als ‚Belcanto-Oper‘, als Kinderlied oder als durchrationalisierte Chromatik – ist zentraler Konflikt musikalischer Sprache. Daher wird ein Musiktheater, das sich mit der *Argonautika* auseinandersetzt, immer eine Reflektion über Musik selbst sein, immer die Tragödie der Musik selbst inszenieren müssen.

— Hans Thomalla, Juni 2011

HANDLUNG

ERSTE SZENE – DRIFT

*Text: Auszüge aus dem Argonautenepos
des Apollonios von Rhodos
(Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr.)*

Die erste Szene überblendet den ‚Heldenkatalog‘, in dem alle Mitglieder der illustren Besatzung der Argo namentlich gewürdigt sind, mit Episoden aus den ersten beiden Büchern des Epos. In ihnen sind die Ereignisse von der Sammlung der Argonauten im griechischen Jolkos bis zur Landung in Kolchis an der Ostküste des Schwarzen Meeres berichtet: der Aufenthalt bei den männerlosen Lemnierinnen, der Kampf mit den Erdgeborenen und den Elementen, das Zerschlagen des Ruders des Herakles, die Entführung Hylas‘ durch eine Nymphe, Herakles‘ und Polyphemos‘ vergebliche Suche nach ihm, der Tod oder Verlust weiterer Argonauten, darunter der Seher Idmon und Mopsos und des Steuerannes Typhis, endlich die erfolgreiche Durchfahrt durch die Symplegaden, die ‚Prallfelsen‘, ins Schwarze Meer. Dort erscheint ihnen der Schatten des Sthenelos im Glanz seiner Waffen. Für viele Helden ist ihre erste Nennung auch schon der Nekrolog: ihrer Namen, Kenntnisse und Fähigkeiten wird in den vier Büchern des Epos nie wieder gedacht.

ZWEITE SZENE – KOLCHIS

*Text: aus dem 2. Bild des 3. Aufzugs des Dramas
Die Argonauten (1821) von Franz Grillparzer;
Zitate aus der **Medée** von Luigi Cherubini (1797)
in der Fassung von Franz Lachner (1858)
mit italienischem Text von Carlo Zangarini (1909)*

In der Begegnung Medeas, der barbarischen Königstochter, mit den Argonauten an der Ostküste des Schwarzen Meeres verkehrt sich die Erfahrung des Eigenen als fremd und des Fremden als vertraut. Medea verliebt sich in den Anführer der Argonauten, Jason.

INTERMEZZO – FLÜCHTIG

Medea flieht mit Jason und dem mit ihrer Hilfe geraubten Goldenen Vlies vor der Verfolgung durch ihren Vater. Die Flucht Jasons und Medeas ist auch eine zu sich selbst. Zwei Kinder werden geboren.

DRITTE SZENE – FINALE (KORINTH)

*Text: Monolog der Medea aus dem 3. Akt
von Cherubinis Oper in der italienischen Übersetzung von Carlo Zangarini;
Hush, Little Baby (Amerikanisches Wiegenlied)*

Angesichts von Jasons Verrat, der sich in Korinth durch eine neue Heirat Bleiberecht erkaufte, setzt Medea sein Zerstörungswerk fort. Sie tötet die Kinder.

EPILOG

Artikulationsversuche der Argonauten nach dem Verlust von Sprache – brüchig, tastend, stockend.



ERSTE SZENE – DRIFT

*Argonauten, Marching-Band und Instrumental-Soli
(Saxophon, Trompete, Posaune, Schlagzeug 3, 4 und 5) im Saal
(Marching-Band später auch auf der Bühne), Orchester*

1. Introduction – Recitativo secco

ORPHEUS Beginnend mit dir, Phoibos, will ich an die Ruhmestaten jener Heroen erinnern, die die Argo zwischen den Kyanischen Felsen hindurchruderten, um auf Weisung des Königs Pelias das Goldene Vlies zu erringen. Von folgendem Orakel nämlich hatte Pelias erfahren: Er werde auf Betreiben eines Mannes aus dem Volk gestürzt werden, den er mit nur einer Sandale bekleidet sähe. Nicht lange danach durchquerte Jason die winterlich angeschwollenen Fluten des Anauros.

..... **Auftritt Jason**

Dabei musste er eine Sandale zurücklassen, da sie von der Strömung festgehalten wurde. Als Pelias ihn sah, gab ihm dies gleich zu denken, und er ersann für ihn eine Aufgabe: eine gefährliche Seefahrt, damit er im Meer oder bei fremden Völkern umkomme. Ich dagegen sollte jetzt wohl eher von den Namen der Helden berichten, von ihrer Fahrt über das Meer und von den Taten, die sie vollbrachten.

2. Barcarole 1

So schlugen sie mit den Rudern die weite Fläche des Meeres und ließen es aufbrausen. Schäumend erhob sich auf beiden Seiten die dunkle Flut mit gewaltigem Rauschen unter dem Andrang der kräftigen Männer. Dann hissten sie das Segel und hinein warf sich ein rauschender Fahrtwind. Als sich aber mit den letzten Strahlen der Sonne auch der Wind legte, gelangten sie ruderdnd zur felsigen Insel der Sintier.

Zuerst nun will ich Polyphemos nennen, der früher in seiner Jugend unter den starken Lapithen gekämpft hatte.

..... **Auftritt Polyphemos**

Jetzt war er schon etwas schwerfällig in den Gliedern.

..... **Auftritt Aithalides,
Erytos, Echion**

Auch die beiden begüterten Söhne des Hermes, Erytos und Echion, die in Listen wohlbewandert waren, blieben nicht in Alope. Denen schloss sich als dritter Bruder Aithalides an.

Koronos!

..... **Auftritt Koronos**

Er war zwar tapfer, reichte aber nicht an seinen Vater heran.

Phlias, ...

..... **Auftritt Phlias,
Nauplios**

... dank seines Vaters reich begütert.

Aktor schickte seinen Sohn Menoitios.

..... **Auftritt Menoitios**

Von Euboa aber kam Kanthos.

..... **Auftritt Kanthos**

2a. Kadenz 1 – Lemnier Episode

Da nahmen die Lemnierinnen die Gäste in ihre Häuser mit: willig, denn Kypris hatte in ihnen süßes Verlangen erregt, damit das männerlose Lemnos auch später wieder bewohnt sei. Bald freute sich die ganze Stadt an Tänzern und Festmählern und überall war sie vom Duft nach Gebratenem erfüllt. So wurde die Abfahrt von einem Tag auf den anderen verschoben und sie wären wohl lange noch müßig dort geblieben, hätte Herakles nicht die Gefährten getrennt von den Frauen versammelt und sie heftig gescholten.

3. Barcarole 2

Argos aber löste für sie die Haltetaue vom meerumspülten Felsen. Da schlugen sie mit den langen Rudern kraftvoll das Wasser. Und so bewältigten sie, indem das Schiff den Kurs jeweils dem Wind anpasste, bei Nacht die Passage durch den aufgewühlten Hellespont.

Der kriegstüchtige Butes.

..... **Auftritt Butes,
Typhis**

Mopsos.

..... **Auftritt Mopsos**

Periklymenos.

..... **Auftritt Periklymenos**

3a. Kadenz 2 – Erdgeborenen-Episode

In der Propontis liegt eine steil aufragende Insel. ‚Bärengebirge‘ nennen sie die Anwohner; gesetzlose und unzivilisierte Erdgeborene bewohnten sie. Dorthin gelangte die Argo. Am nächsten Morgen stiegen sie auf den hohen Dindymon, um mit eigenen Augen die Fahrtrouten auf jenem Meer zu erkunden. Da stürzten die Erdgeborenen von der anderen Seite des Berges herab und versperrten die Aufsahrt des Hafens bis auf den Grund mit gewaltigen Steinmassen.

3b. Kadenz 3 – Widrige Winde

Da lösten die Helden die Haltetaue des Schiffes unter Wehen des Windes und fuhren weiter durch die Wogen des Meeres. Widrige Winde trugen es in reißendem Wirbel zurück.

4. Fermate 1 – Rauhe Stürme

Danach erhoben sich zwölf Tage und zwölf Nächte lang rauhe Stürme und hielten sie dort von der Weiterfahrt ab.

5. Barcarole 3

Als sich die Winde gelegt hatten, verließen sie rudern die Insel. Doch als das Meer von heftigen Winden aufgepeitscht wurde, die sich gegen Abend aufs Neue von den Flüssen her erhoben hatten, ließen sie völlig erschöpft im Rudern nach. Herakles aber zog die anderen durch die Kraft seiner Arme mit sich. Da brach Herakles sein Ruder entzwei, während er Furchen durch die aufgewühlte See zog: Das eine Bruchstück noch mit beiden Händen umklammernd, fiel er hintenüber, das andere spülte das zurückflutende Meer mit sich fort. Er setzte sich wieder auf und blickte sprachlos umher, denn seinen Händen war die Untätigkeit ungewohnt.



Nicht einmal die Kraft des Herakles hat sich den Bitten Jasons verweigert.

Mit ihm kam Hylas, sein noch ganz junger Gefährte.
Idmon kam, obwohl er um sein Todesschicksal wusste.
Lynkeus und Idas.

.....
**Auftritt Herakles,
Hylas, Idmon**

Euphemos.

Amphidamas und Kepheus.

Ankaios.

.....
**Auftritt Lynkeus,
Idas, Euphemos**

.....
**Auftritt Amphidamas,
Kepheus**

.....
Auftritt Ankaios

6. Pastorale

Unterdessen hatte sich Hylas fernab von den Gefährten mit einem ehernen Krug auf die Suche nach einer heiligen Quelle gemacht, um rechtzeitig vor dessen Rückkehr für Herakles Wasser zum Abendessen zu schöpfen und alles andere eifrig zu bereiten. Hylas traf rasch auf eine Quelle. Sobald er aber den Krug in den Wasserstrahl hielt, schlang plötzlich eine Nymphe den linken Arm von oben um seinen Nacken, voller Begierde seinen lieblichen Mund zu küssen, und zog ihn mit der rechten Hand am Arm: Da stürzte er mitten in den Strudel hinab.



7. Barcarole 4

Hylas' Schrei hörte als einziger der Gefährten Polyphemos. Sogleich zog er sein großes Schwert und machte sich auf die Suche. Wie ein wildes Tier klagte damals lautstark der Eilatide und lief rufend in der Gegend umher.

Argionos und Ankaios – beide rühmten sich.

.....
**Auftritt Ergionos
Ankaios (II)**

Als Herakles dies hörte, floß ihm der Schweiß in Strömen von den Schläfen herab. Voller Panik warf er die Fichte zu Boden und lief ungestüm in irgendeine Richtung, wohin die Füße den Dahinstürmenden gerade trugen. So raste Herakles; bald rannte er mit flinken Füßen ohne Unterlaß dahin, bald wiederum hielt er vor Erschöpfung inne und rief immer wieder mit lauter Stimme.

.....
**Polyphemos,
Herakles ab**

8. Fermate 2

Der Aisonide aber war vor Ratlosigkeit wie gelähmt und saß nur so da, sein Herz in tiefer Verwirrung verzehrend.

Jason.

Meleager, obwohl er noch sehr jung war, und Laokoon.

.....
**Auftritt Meleager,
Laokoon**

Zeteus und Kalais – staunenswert anzusehen – über den Nacken und um die Schultern wehten ihre schwarzen Haare hierhin und dorthin im Wind.

.....
**Auftritt Zeteus,
Kalais**

8a. Kadenz 4 – Riesenwellen-Episode

Akastos – der Sohn des mächtigen Pelias selbst.

.....
Auftritt Akastos

9. Barcarole 5

Argos.

.....
Auftritt Argos

9a. Kadenz 5 – Tod Kanthos'

Dich, Kanthos, entrafften in Lybien die verderblichen Todesgöttinnen: Du trafst auf weidende Herden, doch es folgte dir ein Hirte, der dich im Kampf um sein Vieh mit einem Steinwurf tötete.

Kanthos.

Mopsos.

.....
Kanthos, Mopsos ab

9b. Kadenz 7 – Symplegaden-Episode

Schon traf das Dröhnen der zusammenprallenden Felsen unablässig ihre Ohren, und es brüllten die meerumspülten Ufer. Gewaltig erhob sich die kochende Gischt wie eine Wolke, schrecklich brüllte das Meer, und weithin dröhnte der gewaltige Äther. Da erfasste die Strömung das Schiff von allen Seiten. Zitternd vor Furcht

ruderten sie weiter, bis derselbe Sog wieder einsetzte und die Strömung das Schiff zwischen die Felsen hinab zog. Da erfasste alle blankes Entsetzen. Schon war hier und da der breite Pontos zu sehen, als plötzlich vor ihnen ein gewaltiger Wellenberg auftauchte, einer steilen Felswand gleichend. Als sie ihn sahen, duckten sie sich mit den Köpfen zur Seite. Mitten zwischen den Symplegaden aber ergriff die wirbelnde Strömung das Schiff, die Felsen näherten sich dröhnend von beiden Seiten, und das Schiff saß fest. Da drückte Athene mit der Linken kräftig einen Felsen zurück und stieß mit der Rechten das Schiff, damit es ganz hindurch fuhr.

10. Barcarole 6

Periklymenos.

..... **Butes ab**

Es geht die Sage, Tiphys sei dort gestorben: Es war ihm nicht bestimmt, noch weiterzusegeln, sondern er starb dort, fern der Heimat, und zwar nach kurzer Krankheit. Von da aus sahen sie auch Sthenelos, der dort durch einen Pfeilschuss gestorben war. Persephone selbst hatte die tränenüberströmte Seele des Aktoriden auf ihre Bitten hin, die gleichgesinnten Männer wenigstens für kurze Zeit zu sehen, gehen lassen. Er sah genauso aus wie zu der Zeit, als er in den Krieg gezogen war. Weithin leuchtete der schöne, vierfach gebuckelte Helm mit dem purpurnen Helmbusch. Jener aber tauchte wieder ein in das schwarze Dunkel.

Idmon.

Da jedoch ereilte das verhängte Geschick den Abantiaden Idmon. Denn in der schilfbewachsenen Niederung des Flusses lag, um seine Weichen und den gewaltigen Bauch im Schlamm zu kühlen, ein weißzahniger Eber, ein schreckliches Untier. Als der Abantiade aber über die Anhöhen der sumpfigen Ebene ging, sprang plötzlich von irgendwoher der Eber hoch aus dem Schilf hervor und traf mit voller Wucht dessen Schenkel: er zerfetzte ihm die Sehnen mitsamt dem Knochen. Idmon starb in den Armen seiner Gefährten.

..... **Idmon ab**

Sie eilten am Land der Tibarener vorbei. Dort sinken die Männer, sobald die Frauen ihre Kinder geboren haben, stöhnend zu Bett, den Kopf umwickelt mit Umschlägen. Die Frauen aber versorgen die Männer reichlich mit Speise und bereiten ihnen Bäder, wie sie für Wöchnerinnen üblich sind. Danach fahren sie am ‚Heiligen Berg‘ vorbei und am Land, wo die Mossynoiken wohnen. Bei diesen herrschen andersartige Sitten und Gebräuche: Alles, was man üblicherweise öffentlich tut, vollführen sie in ihren Häusern; alles jedoch womit wir uns im Haus beschäftigen, tun sie draußen auf offener Straße ohne Anstoß zu erregen. Auch gibt es keinerlei Scham vor dem öffentlichen Beilager, sondern wie Schweine in einer Herde paaren sie sich auf dem Boden in Liebe zu wechselnden Frauen.

11. Fermate 3

Schnell ruderten sie in die starke Strömung des Phasis. Jason ließ auf den Rat des Argos hin das Schiff schwimmend vor Anker legen, nachdem sie es in einen dichtbewachsenen Sumpf gerudert hatten.

ZWEITE SZENE – KOLCHIS

*Medea, Argonauten,
Instrumental-Soli im Saal, Orchester, Elektronik*

ARIA

*Wilde Gegend mit Felsen und Bäumen. Eine waldige Gegend
an der Straße, die zum Lager der Argonauten führt.*

[...]

JASON Wenn ich so vor dir steh und dich betrachte,
Beschleicht mich ein fast wunderbar Gefühl:
Als hätt' des Lebens Grenz' ich überschritten
Und stünd' auf einem unbekanntem Stern,
Wo anders die Gesetze alles Seins und Handelns,
Wo ohne Ursach', was geschieht, und ohne Folge,
Da seiend, weil es ist.

I. 1 Aria

Dahergekommen durch ein wildes Meer,
Aus Ländern, so entfernt, so abgelegen,
Daß *Wünsche* kaum vorher die Reise wagten,
Auf Kampf und Streit gestellt, lang ich hier an
Und sehe dich und bin mit dir bekannt.
Wie eine Heimat fast dünkt mir dies fremde Land,
Und, abenteuerlich ich selbst, schau ich
Verwundungslos, als könnt' es so nur sein,
Die Abenteuer dieses Wunderbodens.
Und wieder, ist das Fremde mir bekannt,
So wird dafür mir, was bekannt, ein Fremdes:
Ich selber bin mir *Gegenstand* geworden,
Ein anderer denkt in mir, ein anderer handelt.

I. 2 Aria „Da capo“

[...]

So komm! – Doch nein, da sitzt sie trüb und düster,
Ein rauhes Nein auf meine milde Deutung,
Den Dolch noch immer in geschloßner Hand.
Oh, fort.

(Ihre Hand fassend und den Dolch entwindend.)

[...]

**II. Recitativo
accompagnato**

MEDEA (*aufspringend*): Fort!

JASON (*sie zurückhaltend*):

Bleib! [...]

Wagt es das Weib, dem Mann zu bieten Trotz?

[...] (*Er fasst ihre Arme mit beiden Händen.*)

MEDEA (*in die Knie sinkend*): [...]

(*Medea liegt auf einem Knie am Boden, auf das andere stützt sie den Arm, das Gesicht mit der Hand bedeckend.*)

[...]

(*Er hebt sie vom Boden auf, sie sitzt auf der Rasenbank.*)

[...]

JASON Du bist nicht, was du scheinen willst, Medea!

Umsonst verbirgst du dich, ich kenne dich!

[...]

Du liebst, Medea!

(*Medea will aufspringen. Jason, sie niederziehend.*)

Bleib – du liebst, Medea!

[...]

Liebst *mich*! *Mich*, wie ich *dich*! Ja, wie ich dich!

(*Er kniet vor ihr.*)

Schlag deine Augen auf und leugne, wenn du's kannst!

Blick mich an und sag nein! — Du liebst, Medea!

(*Er fasst ihre beiden Hände und wendet die sich Sträubende gegen sich, ihr fest ins Gesicht blickend.*)

Du weinst! Umsonst, ich kenne Mitleid nicht!

Mir Aug' ins Aug', und sage nein! — Du liebst!

Ich liebe dich, du mich! Sprich's aus, Medea!

(*Er hat sie ganz gegen sich gewendet. Ihr Auge trifft das seinige. Sie schaut ihm mit einem tiefen Blick ins Auge.*)

Dein Auge hat's gesagt, nun auch der Mund!

Sprich's aus, Medea, sprich es aus: Ich liebe!

Fällt dir's so schwer, ich will dich's lehren, Kind;

Sprich's nach: Ich liebe dich!

(*Er zieht sie an sich; sie verbirgt, dem Zuge folgend, das Gesicht an seinem Busen.*)

– Und noch kein Wort!

[...]

(*Zu Medeen.*)

Du aber, die hier stumm und bebend liegt,

Das Angesicht so feindlich abgewandt,

Leb wohl! Wir scheiden jetzt auf immerdar.

Es war ein Augenblick, wo ich gewöhnt,
Du könntest fühlen, könntest mehr als hassen.
[...]

Sie will nicht. Nun wohlan, so sei es denn!
Du siehst mich nimmermehr auf dieser Erde.
Leb wohl, Medea! Leb auf ewig wohl!
(*Er geht rasch.*)

MEDEA (*das Gesicht hinwendend und den Arm ihm nachstreckend*): Jason!

Franz Grillparzer, *Die Argonauten*, aus dem 2. Bild des 3. Aufzugs





MEERA











DRITTE SZENE – FINALE (KORINTH)

Medea, Kind 1, Kind 2,

Instrumental-Soli und Marching-Band im Saal, Orchester

A) **___ ATRE FURIE, VOLATE A ME, ___ LA MAN A PIOMBAR
GIÀ S'APPRESTA! _____ B) ___ E CHE? IO SON MEDEA! ___ C) ___ A
ME ___ DATE, ORSÙ, _____ A ME, FIGLI MIEI, CH'IO
V'UCCIDA! _____ D) ___ NO! COMPIRÒ L'IMPRESA _____
CHE IL FATO MI DIÈ! _____ E) ___ SON FIGLI _____
F) ___ IO LASCIO I FIGLI MIEI, _____ IL SANGUE MIO DILETTO,
_____ IN MAN _____ G) ___ INFELICE! INFELICE!
_____ H) ___ NON SEMPRE TU SARAI DUBBIOSA! _____ I)
___ COLÀ TI ASPETTA L'OMBRA MIA. _____
_____ J) ___ TREMANTE MAN! _____ K) ___ OH GRIDO DI
DOLOR! _____ L) ___ MATERNE EBBREZZE
_____ M) ___ DOLCE AL COR PIÙ DEL CANTO!**

Hush, Little Baby

*Hush, little baby, don't say a word,
Mama's going to buy you a mockingbird.*

*If that mockingbird won't sing,
Mama's going to buy you a diamond ring.*

*If that diamond ring turns brass,
Mama's going to buy you a looking glass.*

*If that looking glass gets broke,
Mama's going to buy you a billy goat.*

*If that billy goat won't pull,
Mama's going to buy you a cart and bull.*

*If that cart and bull turn over,
Mama's going to buy you a dog named
Rover.*

*If that dog named Rover won't bark,
Mama's going to buy you a horse and cart.*

*If that horse and cart fall down,
You'll still be the sweetest little boy in town.*

*So hush little baby, don't you cry,
Daddy loves you and so do I.*

Amerikanisches Wiegenlied

EPILOG

Argonauten

Jason

Ich Jason

Jason ich

selber

bin mir selber

ich



In unserer Zeit war Maria Callas einzigartig und isoliert ... Sie ist oft beurteilt worden nach den ästhetischen Qualitäten ihrer Stimme, ein völliger Unsinn an sich bereits, weil die bürgerliche Ästhetik unserer Zeit lediglich eine andere Definition von Anpassung und Glätte ist. ... Als Vertreterin gleicher Intensität wie Jimi Hendrix, musste sich Maria Callas vor einem Gesellschaftssystem präsentieren, dessen abgestorbene oberste Schicht ihre großartigen Abende zu eitlen Gesellschaftsereignissen machte. ... Das eigenartige Ende des Lebens von Maria Callas ... ist für mich der Beweis, daß sie ein gemeinsames Schicksal teilt mit allen Menschen, die durch zu reichliches Verschenken eigener Kraft und eigener Persönlichkeit in einer unglaublichen Welt zugrunde gehen müssen, da sie niemals etwas vergleichbar Schönes zurückbekommen können. Die Zartheit der Marilyn Monroe, die vulgäre Kraft von Janis Joplin oder der Tod des noch pubertären James Dean sind Zeichen einer in sich selbst verkommenen Konsumgesellschaft, in der es keine berechtigte Hoffnung auf eine aufrichtige Freundschaft, das heißt auf gegenseitiges Verständnis geben kann.

— *Werner Schroeter*

DER KOMPONIST HANS THOMALLA IM GESPRÄCH ÜBER SEINE OPER FREMD

Sergio Morabito: Lieber Hans Thomalla, ich frage zunächst nach den verschiedenen Instrumentengruppen deiner Partitur und deren räumlicher Disposition.

Hans Thomalla: In der Regel agieren die Sänger in der Oper auf einer – wie auch immer ausgestalteten – Guckkastenbühne, das Publikum sitzt – getrennt durch die berühmte vierte Wand – gegenüber, und das Orchester ist im Orchestergraben. Mein Stück thematisiert „Oper“ auch als Institution und Kunstform. Wenn ich eine Geschichte erzählen will, bei der diese Ordnung in Bewegung gerät, zu treiben beginnt und sich schließlich auflöst, dann darf ich die räumliche Ordnung selbst nicht ausklammern. So habe ich um das Publikum herum verschiedene Instrumente verteilt: Schlagzeug, drei solistische Bläser (Posaune, Trompete und Saxophon) sowie eine Marching-Band, also eine Blechblaskapelle, die in der Königsloge sitzt. Sie unterminieren die traditionelle Raumhierarchie und stellen zunächst einmal eine Art Gegenwelt her, die die Welt der Argonauten angreift. Dieses Setup hat nicht nur eine dramaturgische Funktion zur Erzählung der Geschichte sondern auch eine wahrnehmungsästhetische Funktion. Wenn man als Hörer und Zuschauer in einem Aufführungsraum sitzt, in dem die Musik um einen herum stattfindet, sitzt man wirklich mitten im Geschehen, im wörtlichen Sinne. Mir war wichtig, diese Hörerfahrung herzustellen, eine Erfahrung, die mich bei Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* so fasziniert hat. Lachenmann hat sich da sicher auch auf Nonos *Prometeo* bezogen, der ganz explizit die Architektur der Hörwahrnehmung thematisiert.

Die verschiedenen Klangebenen interagieren sehr plastisch miteinander und die Marching-Band wandert im Verlauf der 1. Szene auf die Bühne.

Der Raumaufbau des Instrumentariums ist in der Tat ein wesentlicher struktureller Faden durch die 1. Szene. Ich kann das gern konkret benennen: Die Szene beginnt als „Recitativo secco“, sprich: es gibt Akkorde und ein Sänger deklamiert den Text. Nur sind die Akkorde aus dem Orchestergraben keine diskrete Begleitung, sondern eine Zementierung von geordnetem Klang: extreme Akkordschläge, die das gesamte harmonische Spektrum umgreifen. Die Saalinstrumente haben eine Musik, die das genaue Gegenteil davon ist: Glissandi, weiche Fades, Schwebungen, keine klar konturierte Rhythmik und Tonhöhenartikulation, ein ständiger Fluss – gewissermaßen

ßen der Ozean, in dem sich die Argonauten befinden. Die Orchesterakkorde sind wie Ruderschläge, mit denen die Argonauten in diese Natur hineinschlagen. Es gibt auch Treibgut, so habe ich das in meinen Skizzen genannt: plötzlich tauchen Akkorde oder Rhythmen auf, Zivilisationsmüll der Argonauten sozusagen.

Aber diese klare Ausgangssituation – extrem geordnete Klanglichkeit aus dem Orchestergraben und extremer Fluss aus dem Zuschauerraum – kippt im Verlauf der 1. Szene. Die Natur, die die Argonauten durchkreuzen, wird zu einer immer geordneteren Natur, bis hin zum Extrempunkt der Symplegaden, der ‚Prallfelsen‘, die ich nicht als ungezügelte Naturkatastrophe, sondern im Gegenteil als menschengemachte Gewalt von Natur interpretiere. Die Symplegaden-Akkorde, die als riesige Schläge aus dem Saalorchester allmählich entstehen, sind im Grunde ein gigantisches Echo auf die Schläge aus dem Graben.

Die Prallfelsen der Argonautensage steuern aufeinander zu und drohen die Argo bei der Durchfahrt zum Schwarzen Meer zu zerschmettern. Wie bist du auf den doch relativ entlegenen Text des Apollonios gestoßen?

Über Heiner Müllers LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN. Bis mich irgendwann die Quellen von Heiner Müller fast mehr interessierten als sein Text. Grillparzer z.B., der eigentlich schon die gesamte Aufklärungskritik entfaltet. Und eben auch die erste erhaltene Gesamterzählung der *Argonautika* durch Apollonius, die bereits eine Eposkritik ist und das Homerische Epos ironisiert. Es ist spannend, wie sich da der Heldenbegriff um 180 Grad dreht und die sogenannten Helden eigentlich totale Antihelden sind, die nie Herrscher ihres Schicksals sind, sondern Getriebene, Driftende, Treibende.

Neben einzelnen Reiseepisoden hat mich in Apollonios' *Argonautika* die Oberfläche des Helden-Katalogs zu Beginn gereizt. Hier fand ich das Thema einer versuchten totalen Ordnung von Realität perfekt zugespielt. Die Ordnung der Helden ist wirklich ein Katalog, ein Telefonbuch sozusagen, die aber ins Absurde läuft, weil viele der Qualitäten, mit denen die Helden vorgestellt werden, überhaupt keine Rolle mehr spielen. Oder sie werden mit ironischen Prädikaten behaftet, die zeigen, dass sie eigentlich untauglich sind für diese Reise. Und so habe ich jeden ‚Helden‘ mit einem musikalischen Etikett oder ‚Werbejingel‘ versehen.

Bei deren Findung du mit den einzelnen Mitgliedern des Staatsopernchores eng zusammengearbeitet hast.

Ja. Der Begriff des „Helden“ ist in der Oper natürlich total besetzt durch den Helden-tenor, jedenfalls einen Solisten, der ein wie auch immer geartetes Alleinstellungsmerkmal besitzt. Ich habe mich gefragt: wie kann ich den ‚anderen‘ Heldenbegriff der *Argonautika* in der Besetzung und in der Art wie gesungen wird darstellen? Mir war immer klar, dass die Argonauten ein Kollektiv sind, also mit dem Chor und nicht mit einzelnen Solisten zu besetzen sind oder genauer noch: mit dem Chor als

Solisten. So entstand die Idee, dass ich mich wirklich mit allen treffe, mit allen Herren und auch den Altistinnen, die als ‚Hosenrollen‘ mitspielen. Ich bat jeden, vorzusingen, was ihn stimmlich auch jenseits des Chorrepertoires interessiert.

Diese Funde sind dann zu einem Ausgangsmaterial deiner Komposition geworden.

Ich zitiere viel davon oder spiele darauf an. Silcher-Chöre werden fast wörtlich zitiert, auch Chansons, Bachkantaten oder Momente, die deutlich angelehnt sind an Wagner, Verdi, Puccini oder *Die Fledermaus*. Aber nicht intakt, immer wie ausgefranst. Wie bei den Helden von Apollonius spürt man: die haben schon viel mitgemacht. Allmählich geraten diese stimmlichen Identitäten in den Sog der Fahrt. Am Schluss weiß eigentlich niemand mehr von den Argonauten, wer er wirklich ist. Indem sie ihre eigenen spezifischen stimmlichen Charakteristika zunehmend abgeben, bilden sie eine Gruppenidentität mit einer Art Einheitsklang: ein Chor ist entstanden.

Den Titel dieser 1. Szene hast du Richard Sennett entliehen?

Sennetts Buch *Der flexible Mensch* beschrieb Ende der 90er Jahre erschütterte Biographien der sogenannten *New Economy*. Seine Analyse lässt sich, finde ich, eins zu eins auf die Finanzkrise und was sie mit den Menschen macht übertragen. Diese erschütterten Biographien, durch alle Schichten übrigens, fand ich interessant und eine sehr gute Beschreibung der Situation, in der ich mich auch als Künstler sah, der heute weniger mit verhärteten Autoritäten zu tun hat, die den Einzelnen extrem reglementieren und einschränken, was sicher die Generation der Künstler vor uns erfahren hat. Wir waren eher einer nebulösen Drift der eigenen Bedingungen ausgesetzt, einer Drift der Voraussetzungen für die eigene Arbeit, aber auch der eigenen Biographie. Wie die Argonauten, die eigentlich keine Chance haben, wirklich Helden zu sein, sondern die durch ein Umfeld driften, auf das sie kaum Einfluss haben und das sie nicht durchschauen.

Trotzdem fächerst du auch in der 2. Szene das stimmliche Kollektiv immer wieder durch bestimmte solistische stimmliche Aktionen auf.

Die 2. Szene beginnt da, wo die 1. Szene aufhört, im extremen Kollektivklang. Es gibt aber einen Schnitt, plötzlich kommen wieder Zitate, Fragmente von Chorsätzen aus Cherubinis *Medea*. Als ob diese Gruppe, die sich in diesem fremden Land völlig verunsichert fühlt, der fremden Frau gegenüber zurückfällt auf das, was ihnen als greifbarste eigene Identität erscheint, nämlich diese ganz stereotypen Versatzstücke des Opernrepertoires. Das ist wie ein konditionierter Reflex.

Wie definiert sich das Verhältnis zwischen den Argonauten, ihrem Anführer Jason und Medea?

Es ist immer das einer männlichen Gruppe einer einzelnen Frau gegenüber: hoher Sopran gegen 16 Bässe. Jason agiert zwar immer wieder als Primus inter Pares, aber nie als solistischer Heldenbariton im Sinne des Genres Oper sondern wirklich nur als Stimmführer, der aus dem Chor heraustritt, etwa als Sprecher des langen Grillparzer-Monologs.

*Wie viele Freiheiten gibst du ihm als Sprecher des Textes?
Darf er wie ein Schauspieler mit ihm umgehen?*

Die 2. Szene hat zwei große Teile. Der erste ist die ‚Aria‘, bestehend aus ‚Aria‘ und ‚Aria da capo‘ und der zweite ist das ‚Recitativo accompagnato‘. Man sieht, dass ich mich bewusst dialektisch mit Formen und Schemata der Opernform beschäftige. Die ‚Aria‘ in *Fremd* ist definiert durch Vokale und nicht-sprachliche Artikulation, alle Formen von Geräuschartikulation usw. und sie führt hin zum Gesang. Jasons Sprechen ist immer fest eingebunden in eine Zeitstruktur, die musikalisch bestimmt ist. Im ‚Recitativo accompagnato‘ ist es allerdings umgekehrt, die Musik folgt dem Sprecher für eine Zeit lang, bis auch da wieder das zeitliche Korsett eines musikalischen Satzes greift.

*Ein Moment dieser Begegnung ist ein großes Glissando
der Argonauten, eine Überschreitung im Kunstfach der 16
Bässe selber.*

Das ist mein Versuch, den Verlust von Selbstbestimmung musikalisch auszudrücken. Jason sagt: Ich selber bin ein anderer geworden in dem fremden Land.

*Diese Befreiung von der eigenen Identität trägt ja durch-
aus auch euphorische Züge.*

Es ist unglaublich ambivalent. Es hat etwas unendlich Befreiendes, aber birgt auch eine Gefahr, denn was tritt an die Stelle dieser Identität? Tonhöhe und Rhythmus definieren den Identitätskern westlicher Musik. Das Glissando über lange Zeit unterterminiert beides. Man hört keine Zeitartikulation mehr, weil alles ein einziger Fluss ist, man hört keine Tonhöhenartikulation mehr und plötzlich singen die Bässe mit Kopfstimme im Diskantregister.

Diesen Kontrollverlust halten sie nicht aus ...

... und versuchen Medea doch nur noch als Mittel zum Zweck zu benutzen, nämlich zum Raub des Goldenen Vlieses.

*Dann folgt als Intermezzo ein Zwischenspiel für
Orchester.*

Ich habe mich nun fast sieben Jahre mit dieser Oper beschäftigt. Ich habe früh begonnen, zu überlegen, wie man eine Großform im Musiktheater heute denken kann, wo eine lineare Forterzählung sinnlos in Bezug auf unsere Wirklichkeit geworden ist, und wo auch eine klare Ordnung von Formteilen, von Arien und Ensembles usw. nicht mehr stimmt. Wie lässt sich da eigentlich eine Großform denken? Für mich war klar: nur indem ich verschiedene Darstellungsformen miteinander konfrontiere. Und eine wichtige Darstellungsform neben Arie, Rezitativ oder a-capella-Chorsatz ist eben auch der reine Orchestersatz, die Ouvertüre im traditionellen Sinn oder das Zwischenspiel. Und es stand schon sehr früh für mich fest, dass ich das Zwischenspiel zwischen die 2. und 3. Szene setzen werde. Natürlich steht es damit auch in der Tradition des sinfonischen Zwischenspiels als „epischer Brücke“. Es verstreichen ja zehn Jahre in der Geschichte.

Von der Flucht mit dem Goldenen Vlies aus Kolchis bis zur Rückkehr ins griechische Jolkos und die Weiterflucht nach Korinth.

Für mich war das Intermezzo aber auch ein Versuch, mich mit dem ‚Idyll‘ des Streicherklangs auseinander zu setzen. Drumherum ist ja „viel los“, ganz simpel gesagt: es ist laut. So wie die Argonauten in den Strudel all dieser Erfahrungen geraten, gerät auch der Hörer, der zwischen Marching-Band, Saalmusikern und Schlagzeuger usw. sitzt, in einen Strudel oft sehr rauher, gewaltsamer akustischer Ereignisse. Der Klang sollte hier zur Ruhe kommen. Und es ist eigentlich die einzige glückliche Zeit, die Medea und Jason haben, diese zehn Jahre. Auf der Flucht werden die zwei Kinder gezeugt. Ich fand das symptomatisch, dass die Zeit, in der sie zu sich selbst kommen, die Zeit der Flucht ist. Das Orchesterstück beschreibt dieses zu sich selbst Kommen in ständiger Bewegung. Also ein zu sich Kommen, das eben nicht ein Ankommen bedeutet. Die Streicher spielen ständige Glissandi, nicht die Tonhöhen allein, auch die Bogenpositionen bewegen sich laufend, es gibt Übergänge ins Flautando, also in einen hauchigen Klang und zurück. Dazwischen stellen Akkorde als ‚Bojen‘ oder ‚Leuchttürme‘ Orientierungsmomente dar, Akkorde von Medeas großem Schlussgesang der 2. Szene tauchen wie Erinnerungen auf, um sich dann aber woanders hin zu bewegen. Es ist ein Versuch, sich mit der Operntradition des Idylls auseinanderzusetzen, aber eben als Anti-Idyll.

Und auf das Idyll folgt dann die Katastrophe?

Ja, ganz klar. Auch die 3. Szene ist ein Versuch, sich mit verschiedenen Darstellungstypen auseinanderzusetzen. Sie hat eine eindeutige Vorlage, Cherubinis berühmten Monolog der Medea vor dem Kindermord. Ich habe diese Szene – so toll sie ist – in ihrer zur Ikone gewordenen Interpretation durch Maria Callas eigentlich immer als Stereotyp gelesen.

Du meinst damit, wenn ich das richtig sehe: als ein Kompendium emphatischer Affektgesten und ihrer Rhetorik?

Ja, der Operntradition des 19. Jahrhunderts.

*Wobei diese sich tatsächlich auch über Epochen,
nationale Schulen und Genres hinaus verfolgen lassen.*

Richtig – auch noch lebende Kollegen bedienen sich gern aus diesem Fundus. Ich habe diese ausgestellten Pathosgesten immer als eine Art Fremdbestimmung der Medea gelesen. Sie wird in Korinth in eine Selbstdefinition und in eine Selbstdarstellung gezwungen, die eigentlich nicht die ihre ist. Die Perspektive, die ich durch den Text, den du mir zu Medea in Korinth gegeben hattest, gewonnen habe, ...

*Albrecht Dihles Analyse der auf einem Übersetzungsfehler
beruhenden, man darf schon sagen: „abendländischen
Fehlinterpretation“ der Medea des Euripides als ‚Tragödie
der Leidenschaft‘ ...*

... war für mich ganz fundamental in der Anlage dieses Stückes. Eben weil Medea nicht aus Verzweiflung oder Überemotionalisierung handelt, sondern weil sie die Rationalität der Gesellschaft, die sie vorfindet, ins Extrem führt. Der Kindermord ist die radikale Konsequenz einer Fremdbestimmung und Zweckdefinition des anderen. Daher begreife ich den Kindermord, wie er in der Oper stattfindet, im weitesten Sinne auch als Zerstörung einer Kultur. Als Zerstörung einer gesamten musikalischen Sprache durch deren Radikalisierung als zweckrationalisierte Ausstellung von Affektklischees. Die Koloraturen, die am Schluss mechanisch rauf und runter rasen, alle Vielheit von Klang, alle Vielheit von Ausdruck in eine ganz primitive chromatische Kette komprimieren, führen eine Haltung fort, die Medea in der Begegnung mit den Argonauten schon zu Beginn, in der 2. Szene erfährt. Die Katastrophe also nicht als Ausbruch oder Überemotionalität sondern als extreme Mechanik. Ich habe beim Komponieren immer das Bild der Zentrifuge im Kopf gehabt, die sich mechanisch um sich selbst dreht, aber irgendwann auseinanderfliegt. Die Koloraturen am Schluss werden so groß und so weit, dass sie im Grunde alle Formen von Klang mit in ihre mechanischen Ketten aufnehmen, bis hin zu brutalen Geräuschklingen, Clustern, Akkorden aus dem ersten Teil, einzelnen Wörtern und ganz zum Schluss auch Stille.

*Die Kinder – du hast zunächst überlegt, ob sie überhaupt
zu Wort kommen sollen. Im Normalfall einer Medea-
Aufführung sind diese Rollen ja durch Kinderstatisterie
„abgedeckt“.*

Ich hatte das Gefühl: irgendetwas stimmt da nicht. Was macht man mit den Kindern? Für Medea werden sie zum Objekt, zum Racheobjekt oder zu was auch immer: Sie instrumentalisiert sie für die beschriebene Zweckrationalität. In diesem Kontext von ausgestellttem musikalischen Affekt erschien es beinahe zwangsläufig,

dass die Kinder mit eingebunden werden von Medea und zwei richtige „Nummern“ haben, wo sie als Kinderdarsteller mit all der künstlichen Naivität und Unschuld funktionieren sollen, die man so als Klischee mit „Kind“ in der Darstellungsform verbindet. Sie singen zweimal ein Kinderlied, aber ein Kinderlied, das eine Mutter für ihre Kinder singt, das „Hush little Baby“. Und auch da erfolgt eine zunehmende Mechanisierung bestimmter Spiel- und Gesangstechniken, die man gemeinhin als Ausdruck von Authentizität versteht. Am Schluss bleibt das Lullaby auf einer Oktave stehen. Ein Lied, das irgendwie nicht mehr weitergeht.

Noch kurz zur Ebene der Elektronik, der Zuspielbänder, der Lautsprecher und Mikrofone?

In der 2. Szene gibt es eine Aufnahme, die ich in Georgien gemacht habe, dem früheren Kolchis also, an jenem Ufer, wo die Argonauten vielleicht gelandet sind. Dort habe ich in der Natur eine Aufnahme gemacht, Natur im weitesten Sinne, Zivilisationslärm, viele Autos, die dort vorbei fahren usw. Die Aufnahme wird abgespielt und wird für einen Moment zum akustischen Raum, dem die Argonauten gegenüberstehen. Außerdem werden auf der Ebene der Live-Elektronik einige Instrumente und einige der Argonauten mikrofoniert.

Entweder werden sie unnatürlich verstärkt, oder der Klang kommt aus einem Lautsprecher, der nicht an dem Ort ist, wo der Sänger singt, eine Ent-ortung, sozusagen. Ein ganz merkwürdiger Moment von „Ich-Verlust“ durch Technik, also durch einen Apparat, den die Argonauten mit sich bringen. Um es ganz einfach zu beschreiben: diese ganze Technologie, die sie dabei haben, spielt verrückt, läuft gegen ihre Intention und fängt an, ihr Eigenleben zu führen. Ganz ähnlich, wie das Ruder des Herakles in der 1. Szene, das zerbricht. So zerbricht die akustische Technologie in der 2. Szene.

Wie entstand die Idee, einen a-capella-Chorsatz an den Schluss zu stellen?

Die Zerstörung, die stattgefunden hat, reduziert den Protagonisten auf sich selbst und er hat kein Instrumentarium mehr zur Hand, das ihm gehorcht. Also ganz wörtlich genommen: er hat kein Orchester mehr, in das er eingebettet ist. Er ist jetzt stimmlich total nackt – ohne Instrument. Und zugleich hat Individualität eine solche Verletzung erfahren, dass nur kollektiver Klang möglich ist. Kein Darsteller kann mehr für sich sprechen. Die Argonauten können nur alle zusammen ganz langsam wieder zu so etwas wie Ausdruck kommen. Sie müssen bei Null anfangen. „Null“ ist der Testton, der am Ende des dritten Bildes übrig bleibt zwischen den ganzen Trümmern, der Testton, den man vom Fernsehen kennt. Das gibt ihnen die erste Tonhöhe und ganz behutsam schaffen sie durch tastende Verbindungen einzelner Töne wieder so etwas wie Sprache. Auf eine Art eigentlich dann ein positiver Schluss. Es endet nicht mit den Trümmern, sondern die Trümmer werden wieder ganz behutsam verknüpft.