

00:00

(Filmdreh)

Roland Horvath: Aspetti aspetti vieni aqui ...

Patrizia Ciofi: D´aqui?

Roland Horvath: Si. Grazie!

00:12

Carmen Zimmermann: Geht´s bei Dir Roli?

Christian Schmid: Höhe geht? Höhe funktioniert.

Roland Horvath: Geht. Go!

00:18

Interview

Chaya Czernowin(off): The piece is about love, but love is not always roses and pink, and also when you fall in love there are – if it is really serious, if it is really live changing, you really move between euphoria and total craziness of hell. And both of those ends are together.

00:45

Filmdreh

Patrizia Ciofi: It is too hot.

Christian Schmid: Wir können ... können wir?

Roland Horvath: Ok.

00.53

Interview

Chaya Czernowin (off): In the second part of the opera I really took a huge risk and I went with that hell until its full depth. And this means that I come to a place where the text is – when the two lovers begin to feel that they actually don't trust each other, and that mistrust leads them to feel that they really can not be together. For that time.

01:27

Filmdreh

Carmen Zimmermann: Näher?

Roland Horvath: Go!

01:32

Musik

(Instrumental – Bildprojektion Frau in der Badewanne)

02:33 (02:19)

Interview

Chaya Czernowin (off): And what the text is saying then is something like ... it goes from: You look different. And then: You look different ... your eyes recede from me ... and then: I do not trust you ... Each of them is saying that. It is not one saying that. Both of them ... each say it in their own way. (02:57 on) And then they get to: You hurt me. And then: I am alone. ... Because when you are in such a turmoil in falling in love it is either you will be alone or you will be connected. Or you will be alone or connected. There is no middle ground ... or it is just a very strange fatalistic ... So: I am alone. And then: I failed. And even worse: I am nothing. So it goes from one crazy bad situation to the next. And I am nothing is like the ultimate place where you can get. Nothing is there.

03:53 (03:38)

Musik (III Act: Close up VI / The Hurt)

Soprano: you you erase me you erase me

Bariton: But I can't turn away you opened me you opened me

Coir: Deep reds and dark blues love is approaching Deep reds and dark blues love is approaching

Sopran: You consume my space You need so much of me I can't hate waiting for you to

Baritone: You broke into me opened

Choir: The heart of the sun which calls for a reunion I am pulled into you

Soprano: to look for me

Baritone: If you turn away I cut I am not stoic must protect myself

Choir: Calls for a reunion dark blue

04:53 (04:38)

Interview

Chaya Czernowin(off): And after I have written that in music, I realized that when I thought that the piece will be 75 minutes I was wrong. Because I would need much more time to get out of it. (05:08 on) Because when you reach this kind of depth of depression you can not suddenly come up and say, oh no, now we are together. Euphoria fantastic. There need to be a transition, which I had no idea how I will make. Because if you are thinking psychologically of the place where I say: I failed I am alone I am nothing. There is nothing you can do ... in order to come out of it. It is not a willed thing that can get you out, it is not like you are saying, ok! Now I will be out of the situation. You can not do anything. And so I was looking for a way to get out, which has nothing to do with will.

05:56 (05:43)

Musik (III Act: Spoken unspoken):

You sound different
You are different

06:39 (06:26)

Interview

Johannes Kalitzke: Ich persönlich sehe das ein bisschen als eine Nummernoper ... wir haben also ganz verschiedene Stationen zum Thema Beziehung, und zum Thema Liebe als Ganzes, und es gibt eben verschiedene Manifestationen von seelischen Zuständen, die die Musik ausdrückt oder wiedergibt.

Musik

06:59

IV Act ...

07:35 (07:22)

Interview:

Chaya Czernowin: (off) An it was around that time when you know I always looking around in my house, which is very beautiful, and surrounded by trees, (07:45 on) and the windows are always we have a lot of green stuff growing on the house. We are not very good neighbors; it is very wild our house. But it gives very beautiful light. Green light ... And when I opened the window, I can see every day different things. And one morning I opened the window. And I saw the rest of a spider wave just one thread. And it was so fascinating what I saw, that I took my iPhone, ...and I took a small video of it. And what I liked about it was how the light dances on the invisible strung from the spider wave and the spider wave string moves in the

wind and there is light, so there is movement of the wind, there is the light movement because also there are branches that mask the light sometimes, or they open to the light. And the string itself is moving because of the wind of course ... so sometimes we see the light point and sometimes we don't see it. And it really gave me the idea of how to get out of the depression of my character. Because I couldn't bring anything that they wanted. Or that is will. It has to be something that was discovered. Something which is always there but you never notice it. And once you notice it, it can guide you because you start listening to it. And it is new in your field of think and that means that your field of think is growing with your listening. And then you get a prospective. And that is how you can actually get out of a very deep and stuck place. And that is what I am doing musically.

10:07 (09:54)

Carlo am Computer (Experimentalstudio)

10:15 (10:04)

Interview

Chaya Czernowin: So in that sense that image was for me the ... the answer of how to come out and I tried then to create it by taking the electric guitar, and ähm ... and asking from the guitarist Yaron Deutsch from Nickel to go to the highest highest register, where you don't have threads,...

And he is doing on the string, something like the light is doing. And I can show it to you.

You can see that I have here the time going - these are the quarters ... and this is very very high. And he has all this shapes of when something comes and when is it present or not. And it is totally unpredictable ... and this are only this (singt) Ha oh hhha ... I am not doing it so well. It is much better when it is written ... And this is what happens here. Ähm and at the same time there is a recording of a

guitar, doing exactly the same time (things) or a few recordings ... and they are going like and we will treat them to sound like hints of that what he is doing. So that we have the hints and we have the real light. Both going together. And yesterday night Carlo recorded those hints. He really played it on the guitar and we will now take them and make those signals into something that is even more fragile and unpredictable than the guitar sounds.

12:03 (12:30)

Interview

Carlo Laurenzi: There is these triads are these lines are written down like that ... here ... there is more triads which are very expressive like let us say the voice of a baby or there is a sort of a gestural approach and then they become more and more dense and I just recorded single elements and then we all put them together on the sequencer and we will work on the sounds so that they will be less concrete and more ethereal ... and then I can show you a bit of the clickers as far as I have them until now

12:58

(Clicker-Sounds)

Carlo Laurenzi: This is one kind and then this ... or this ... they are impulses with a different resonance given by the shape of the body the metal body ... and then I can just play them ...

13:54 (13:14)

Musik (Act IV: Forward):

still
still
still
my ears
are awake,

Listening

still

I hear You.

I hear You, time,

Your soft tapping

as You speak to me

and

say:

You

Are

Changing

17:20

Malsaal Probe

Claus Guth: Und Action ...

A HOUSE I WALK THROUGH ...

CLAUS GUTH: Ok ... stop ...

Dietrich Henschel: Jetzt ist es natürlich sehr schwierig in die Richtung zu spielen, wenn man darauf angewiesen ist, da drüben

CLAUS GUTH: Wir müssten eigentlich schon hier auf der Probephöhne Monitore haben ...

Eva Abelein: Steht schon auf der Liste ...

CLAUS GUTH: Ab morgen Monitore hier mit Kamera auf Dirigent, damit wir noch mehr Kameras haben. ... können wir ganz kurz, setz' dich auch mal vorne dran. Können wir kurz ... ich muss bei dem Projekt sagen, dass ich mich über die normale Regisseursrolle hinaus in Musikinterpretation einmischen werde. Weil wir sind in einem Rahmen, wo wir nicht sagen, es braucht ein bisschen mehr Vibrato bei dem F ... sondern wir sind bei Dingen, die ganz nah beim Gesprochenen sein sollen. Und das ist dann doch irgendwie auch mein Bereich.

Lass uns daran arbeiten erst einmal sachlich ... dass wir gar nicht in ein Raunen oder so ... Waoh ... sondern es ist ein Haus, ich gehe ... und als ich durch das Haus gehe ... a tree begins to break ... ist ja eigenartig? Ich weiß, es ist anders extremer geschrieben, aber versuchen dahin zu kommen.... Können wir das nur mal musikalisch kurz probieren?

19:37

Musik

A HOUSE I WALK

CLAUS GUTH: Kannst du noch das A House mit weniger Fragezeichen ... sondern Ausrufezeichen ... ein Haus!

Dietrich Henschel: Ja, ein Haus!

CLAUS GUTH: Machst du täglich ... 100 Stück davon. Nochmals ...

Repetitor: Gleiche Stelle ...

20:16

A HOUSE I WALK THROUGH IT AS A TREE BEGINS TO BREAK THROUGH IT

CLAUS GUTH: Ok. Soweit mal ... Phänomen ... A tree begins to break ... ALSO es ist ja ein Unterschied, ob ich sage: Au Scheiße, da kommt ja ein Baum reingewachsen! ... oder ob ich sage: Hm ... habe ich übersehen, da wächst ja ein Baum rein. Der Zement war scheinbar ein bisschen weich. Versuchen wir es erstmal mit Situation, in der Richtung.

Repetitor: Gleiche Stelle oder

CLAUS GUTH: Ohne Drehung ... gleiche Stelle ...

22:00

Musik

A HOUSE I WALK THROUGH IT A TREE BEGINS TO BREAK THROUGH THE WALL...

CLAUS GUTH: Chaya, da hast du scheinbar was geschrieben, wo man extrem viel Dirigentenkontakt braucht, gel? Das Thema wird uns bleiben ...

Dietrich Henschel: Das wird nicht mehr so schlimm werden, wenn man unabhängig von den Einsätzen geworden ist, und den Klick für sich selbst durchzieht. Dann kriegt man das schon ...

CLAUS GUTH: Weil sonst müssten ..., weil ich bin mit dem Thema dann natürlich immer ein bisschen, wenn ich so eine Realismusinsel mache, bin ich natürlich pedantisch oder ist das ein Thema, was man konfrontieren muss, wo ich auch nichts dagegen habe ...

Dietrich Henschel: Dass man immer nach dem Dirigenten guckt? – Aber das wird – versprochen! – irgendwann unwichtig!

CLAUS GUTH: Ich sage es nur gleich ... weil das ist ... ich weiß auch nicht, warum, aber dass ich jetzt bei dem Stück so allergisch reagiere, aber das hat bei der Art, was man hier macht, ist es besonders heikel.

Terry Wey: Ja. Aber es auch bei der Musik, dadurch, dass es in der Begleitung, oder in der restlichen Musik keinerlei rhythmische Anhaltspunkte gibt, und wenn ich jetzt auf die 3 UND von einem Takt einsetzen soll, dann brauch ich dieses eins zwei drei, weil sonst kann ich ... ich kann keine innere Viertel durch diese Musik durchlaufen lassen. Weißt du, was ich meine?

24:33 (14:19)

Interview

Chaya Czernowin: So, meine Gedanken und meine Art zu denken, und meine Art zu komponieren, und in Musik zu denken, und in Drama zu denken, ist sehr sehr abstrakt. Und das Abstraktisierung heißt nicht nur, dass es ist Kopf – es heißt überhaupt nicht, dass es ist kopfig, oder dass es ist intellektuell, nein es ist einfach, bevor das konkret gelandet ist, gibt es einen Platz, wo es gibt nur Energien, Intentionen, Ahnungen, Gefühle, alle diese ganze Bereich, wo die

Bewusstsein definiert noch nicht die Sachen so klar. Dort befinde ich mich. Und dann kommt Claus, und bringt darüber hinaus und darauf hinaus eine Konkretisierung von diese Intentionen, und von diese unbewusste Feld, das ich öffene.

Uli Aumüller: Also von deiner Seite her ist die Oper sozusagen so angelegt, dass sie eine Art Material ist, mit dem ein Regisseur, ein Theater viele verschiedene Geschichten erzählen könnte.

Chaya Czernowin: Ja, das ist so. Obwohl, wann man sagt, es ist Material, und jeder kann damit etwas machen, man könnte denken, dass diese Material ist undefinierbar, es ist so flexibel, dass es ist beliebig. So ist das aber nicht. Diese Material ist sehr sehr spezifisch. Aber es ist so spezifisch, dass es kann ein Teil sein von eine große Gedanke. Es ist wie ein klares Wand, und jeder kann sich auf dieses Wand anderes stoßen. Und diese Wand, weil es ist klar, und es ist so gebaut, dass es immer antwortet, es ist eine Wand mit einem Loch in die Mitte, aber sehr starke Kanten. Nur für diese Beispiel. Jeder, der stoßt, bekommt eine Antwort. Jeder, der richtig stoßt ... das ist nicht so einfach, zu stoßen. Aber der Claus, der stoßt diese Wand sehr gut. Und da bekommt er eine sehr gute Antwort.

27:12

Musik

II First Dream (formal sinkhole)/ man

A HOUSE I WALK THROUGH IT AS I WALK THROUGH IT A
TREE BEGINS TO BREAK THROUGH THE FLOOR WIDER
STILL WIDER AS IT BRANCHES SUFFOCATE THE AIR NOW
THE FLOOR BECOMES TRANSPARENT AND I SEE
THOUSANDS OF ANTS UNDERNEATH THE ANTS OF A
MOVING VISTA A NET OF TUNNELS HANGING PALACES A
CITY OF THOUSANDS OF SMALL ROOMS ENDLESS BEHIVES
FAMILIES FAMILIES ...

30:54 (15:29)

Malsaal Probe

Repetitor: I think the scenerie could get mikroports even in the rehearsals ... that would help because obviously it changes so much when they have the microphone ... so these things would come quite clearly ...

CLAUS GUTH: Quite hightechy rehearsal stage – I would prefer for now to ... we all know the recording from our earphones to put it really low now ... even lower than now ...

Repetitor: I think we do one thing musically just without for coordination? Ok, so we have – ok, here is one bar before: Hey pick up the phone, ok?

Patrizia Ciofi: Yes ...

31.41

Musik ohne Tonbandzuspielung a capella (es ist sehr wichtig, dass die Text komplett untertitelt sind – auch im Englischen – es geht genau darum, dass zu viel gleichzeitig gesungen wird)

Sopran: Hey pick up the phone! Are you home? I thought I can ask. Maybe we can have a walk walk yes yes, I must take a break not long not long a sliver of time a sliver of time a sliver maybe maybe

Alto: Like walking on a tightrope tightrope of my confidence ... it's wavering it's wavering it's wavering but why am I curious why am I curious about you, curious? Maybe

Baritone: A Walk? A Walk! But where? Yes! I know a place ...

Counter: Yes Yes Yes I will come Yes I

Repetitor: That is a five bar widget ... it was good up to there ...

33.:17 (17:49)

Interview

Terry Wey: Das war auch bei der letzten Oper, die ich von Chaya gesungen habe, bei Infinite Now, das war eigentlich noch extremer in der Beziehung, dass es eigentlich 6 Sänger gab, die gar nicht so richtig Individuen oder Solisten in dem Sinn waren, wie man das aus Opern kennt, dass man eine Rolle spielt und der Solist ist, sondern es gab 6 Sänger, und die haben sich aufgeteilt auf 2 Dreierensembles, und es gab eigentlich nur ganz wenige Momente, wo man wirklich allein einen Satz gesungen hat. Sondern es war eigentlich meistens in der Gruppe. Und hier sind es halt diese 4 Solisten, da finde ich schon, dass es mehr Individualismus gibt, sowohl natürlich, was die beiden Hauptfiguren betrifft, Mann und Frau, aber auch, was das jeweilige Unterbewusstsein betrifft. Also oft ist es ja so in Szenen, dass der reale Mann etwas sagt, und ich als Unterbewusstes sag eigentlich das Gegenteil. Das ist ja auch etwas, was jeder kennt, dass man für sich selber oder nach außen hin eine Haltung vertritt, und man hat in sich drinnen aber auch die gegenteilige Haltung. So.

...

Aber natürlich gibt es sehr viele Passagen, wo das schon sehr daran erinnert. Also es gibt sehr madrigalistische Passagen, wo wir alle vier nur noch auf einem Vokal uns mit einzelnen Tönen bewegen und ineinander verschmelzen sozusagen, wo man jetzt auch nicht sagen könnte, die Stimme ist jetzt am wichtigsten oder die hat jetzt irgendwie den Text, deswegen muss man die hören, sondern das ist alles eigentlich Polyphonie, ja ...

34:55 (19:27)

Malsaal Probe

CLAUS GUTH: Let us talk about a few things. With this piece it is very complicate and it is very simple at the same time – it is Thomas Bernhard einfach kompliziert. Because it is inside world and sounds,

but on the other hand the structure is very simple in the sense of: alone ... accidental meeting ... phone call. It is like very everybody understands ... very easy simple structures. Which is good because then we can concentrate on listening what is inside, that the outside structure is very simple. So that is why I try to make this very simple and clear: two worlds, then staircase meeting, then back in your place, phonecall, if somebody thinks very realistic he could say: how did they get numbers? But maybe the video gives an answer ... how they exchanged numbers?

36:20 (20:17)

Interview

Claus Guth: Es war auch bei szenischen Proben am Anfang nie so, dass ich ... was man sonst so hat, wenn man aus einer Probe geht, dass man sagt, poh, das war jetzt eine starke Szene, die sind ja emotional ganz weit gegangen, und das wird sicher eine kraftvolle Szene, oder ... so ein Gefühl hatte ich gar nicht. Sondern es war immer so: Ok, ich habe jetzt was gemacht, was eine Ebene ist. Die alleine ist noch nicht kraftvoll. Wenn ich aber dann dazu rechne, dass es noch diese gibt und diese und diese da gibt, dann ist es wahrscheinlich eine funktionierende Szene. Das heißt, es brauchte permanent einen ziemlichen Abstraktionsgrad und gleichzeitig musste ich mich ziemlich dazu zwingen zu sagen, ruhig bleiben, ruhig bleiben, ich kann nur sozusagen ein Puzzlestück mal schön machen, und präzise machen, und dann gucken, was daraus wird.

37:24 (21:21)

Malsaal Probe

Claus Guth: People freshly in love I think this moment doesn't change or this excitement it should be like teenager's excitement: Hey, pick up the phone ... it is a positive nervous thing. Also here: never never tragic unless we say: tragic ... always under the contract

try to think light, try to think real ... not: It is a modern opera we have to be tragic! Ähm ... pick up pick up ... are you home? Maybe this first ... may be it is not even ringing ... and you are already ... like you are doing obviously you are doing the first step. Calling ...

38:26 (22:02)

Interview

Patrizia Ciofi: Tout ça m'a changé et je sens que moi je dis que en faite quand je me vois travailler répéter pendant ces répétitions pendant ces jours ici à Berlin je me vois plus comme d'avant. Je ne suis plus la Patrizia d'avant. Je ne me sens pas une chanteuse d'opéra pas du tout. Je me sens quelque chose d'autre. Je ne sais pas quoi encore, mais je me sens comme un expériment artistique ... je me sens je fais partie de quelque chose qui fait partie du monde artistique de l'art contemporaine. Je me sens un instrument de quelque chose. Et c'est pas ma voix qui est importante, pas du tout. Je ne pense pas que c'est la voix qui est importante dans ce dans cette composition, c'est plutôt la façon de la montrer. Ou de ne la pas montrer. De parler pour soi-même ... C'est l'intimité qui est important. C'est d'essayer de hhhhh (respiration) ... au lieu de jeter le son aux autres, de le faire rentrer dans soi-même ... mais c'est pas pour égoïsme ... c'est pour attirer les autres dans soi-même.

40:00 (23:36)

Malsaal Probe

CLAUS GUTH: ... it should be extremely unsecure this: I thought I babababa ... your heart falls into your pocket. It is wavering is the rope, so the rope of confidence is, that it is shivering?

Noa Frenkel: The rope of confidence ...

CLAUS GUTH: It is waving, it is weak, right?

Noa Frenkel: This is what I understand ...

CLAUS GUTH: Actually, you are expressing the inside emotion, she is going forward ... and is trying to make this phonecall, and you say you are a little bit like observing ... you are saying: Oh oh ...

Noa Frenkel: I complaint about the tempo to Chaya in the summer and I said it is too fast and she said the character should be hysterical ... I don't know if she still thinks that ...

CLAUS GUTH: In general or here?

Noa Frenkel: So if I don't need to be hysterical you need to tell me

CLAUS GUTH: But did she say it in general or for this moment?

Noa Frenkel: Only here ... but I don't think she is hysterical but I think just maybe agitated.

CLAUS GUTH: You have the much longer notes you have the more ...

Noa Frenkel: da dadad asdsdd (hoch tief)

CLAUS GUTH: Ah ok ja ... at the beginning. It is wavering ... and then he is answering - quite a silence until he finally says: A walk? ... would be nice if the first one is quite fassungslos so ... what?

Dietrich Henschel: A walk?

CLAUS GUTH: The second walk is a bit more with confidence ... a walk ja why not.

42:12 (24:21)

Interview

Dietrich Henschel: Ja ... es ist eine Frau-Trifft-Mann-Begegnung ... als Handlungsgrundlage dieser Oper angelegt, aber das geht viel weiter, das geht viel tiefer. Diese Figuren, die Frau und der Mann, haben als ihnen an die Seite gestellte Partner ihre Unterbewußtseine – ihr jeweiliges Unterbewusstsein - und letztlich könnte man fast sagen, dass diese Figuren, diese aufgespaltenen Figuren für sich stehend auch schon wieder in viele weitere kleinere Figuren gesplittet werden

können, die sind dann im Orchester manifestiert, oder da ist dann noch eine Stimme im Orchester, die widerspricht auch, genauso kann man aber sagen, dass sich diese vier Personen letztlich auch innerhalb eines Gesamtorganismus befinden und vielleicht diesen Organismus selbst bilden. Dann mit dem Mantel des Orchesters und der Elektronik und des Chores wieder auch zu einem Gesamtgebilde formieren. Das Ganze ist ein großes lebendiges Gewusel. Und dieses lebendige Gewusel lebt in jedem seiner Details so, dass es ein Gesamtbild abgibt. Jedes der Details bildet das Ganze auch ab. Es ist ein bisschen wie die Fraktale in der Physik oder in der Mathematik, dass in jedem kleinen Detail doch der ganze Kosmos wieder verankert ist.

44:01 (26:09)

Malsaal Probe

CLAUS GUTH: Could we try it again and we think about the teenage anxiety and curiosity

44:18

Musik

HEY PICK UP THE PHONE PICK UP PICK

CLAUS GUTH: Ok ... ja ... it is more like if you are saying this pick up no - it is too loud for me - you are not saying it to him - it is more like: komm heb jetzt ab verdammt!

Patrizia Ciofi: Yes ... to the telephone ... pick pick up the phone

CLAUS GUTH: To the telephone ... And then pick up ... I know it is ... but your expression should be not dramatic ... it is probably of the voice thing, but it should be ...

Patrizia Ciofi: Pick pick up the phone (leise)

CLAUS GUTH: Yes! ... good. Because we have Noa to say, hu, it is shaky ... so you can go for ... think of it like a teenager ...

45:55

Musik

PICK UP THE PHONE ARE YOU AT HOME ETC.

CLAUS GUTH: Ja, ok. I would think the term is not hysteric but more like: the floor beneath the feet is taken away ... it is more like a oh ... it is completely, you organized your life, everything works since years, you have rituals, and something you are doing is uncharacteristic ... and you feel that it could make everything like an earthquake ...

47:34 (27:38)

Interview

Dietmar Schwarz: Also kommen wir zu Chaya Czernowin, und da fand ich das Interessante dabei, dass bevor sie ihre dritte Oper überhaupt angefangen hat zu schreiben, **Infinite Now**, also nach **Front** von Luc Parzeval, haben wir hier gesessen und wir haben über eine Koproduktion mit Antwerpen nachgedacht, und sie hat dann von ihrem Streichquartett, das gerade uraufgeführt wurde, in Paris im IRCAM gesprochen. Für vier Musiker, ganz leise, dass das ein Ausgangspunkt wäre für eine nächste Oper von ihr. Da habe ich gesagt: Streichquartett so leise, du kennst doch unser Haus, das ist eine riesengroße Oper, großer Chor, Bofff ... immer. Das ... Ja! Genau! Deshalb schlage ich das vor. Es geht mir um was ganz Innerliches. Um was ganz Innerliches, das man dann theatral und akustisch und mit meiner Musik vergrößert, und ohne das in dem Moment bei dem ersten Gespräch verstanden zu haben, fand ich das sehr reizvoll und habe auch immer darüber nachgedacht, und mit dem Team gesprochen, und Chaya hat dann natürlich immer mehr neue Ideen zu diesem Ausgangspunkt herangebracht, und ich fand das so faszinierend, weil das habe ich noch nie erlebt, dass man von einer ganz klaren musikalischen Idee ausgeht, und die dann auch noch so etwas feines Feines ist, und von der ausgehend dann weiter zu denken, wie da eine neue Oper entstehen könnte.

49:16 (29:20)

Malsaal Probe

Musik in Probe:

Sopran: Pick up the phone! Are you home? I thought I can ask.
Maybe we can have a walk walk yes yes, I must take a break not long
not long a sliver of time a sliver of time a sliver maybe maybe

Alto: Like walking on a tightrope tightrope of my confidence ... it's
wavering it's wavering wavering but why am I curious why am I
curious about you, curious? Maybe

Baritone: A Walk? A Walk!

Counter: Yes Yes Yes I will come Yes I

50:41

CLAUS GUTH: Ok, ja ... gut gut nice ... it was good now the first
part ... when he is answering the first time: a walk – it is like the first
thing he says, I need to see it – not over there but a reaction of ... so I
really have to see the sentence of the other ones, so it is a big reaction
of a walk because you have a ... he is saying it twice .. the first time
you have time to react, because you don't sing ... then he is repeating
a walk ... yes, I must ... break ... tatatta ... **und dann kannst du ja
eigentlich auch zuhören ... und bleibst dann in diesem ... sie
verstottert sich ... und du gehst dann ... but where ... du musst
eigentlich es ist fast ein bisschen mehr als ob es dann die Noa ist, also
sie ist dann fast die Realere ... sie driftet weg. Du musst es weiter
spielen, als ob sie konkrete Sachen sagt. Also das eigentlich
ignorieren, dass das so abdreht. Also das ist so wie ein bisschen
verstehen ... aber wo denn?**

Repetitor: Die ganze Stelle?

CLAUS GUTH: Wir könnten jetzt kurz bevor die Männer dazu
kommen, ...

Repetitor: ... so the tempo goes in half ... it is the measure 425 ... so
here is 425 ...

52:45

Sopran: yes yes, I must take a break not long not long a sliver of time
a sliver of time a sliver maybe maybe

Alto: ... it's wavering it's wavering wavering but why am I curious
why am I curious about you, curious? Maybe

Baritone: A Walk? A Walk!

Counter: Yes Yes Yes I will come Yes I

54:28

CLAUS GUTH: Gut ... ok. Danke ... so ... immediate reaction
Patricia to his first A WALK ... und du müsstest vom Ausdruck das
ist jetzt sehr ... klar du bist jetzt erst mal positioniert ... aber vom
Ausdruck her muss es total lebendig sein. Also nicht verwechseln, alte
Gefahr: Wenn man ein formales Setting hat, heißt das nicht, formal im
Ausdruck. Sondern es ist YES ... also ganz lebendig. Ganz alive ...
but und dann: you are the teenager ... but why ... also at first this
uuuuuuuaargh and then suddenly: But why am I curious ... but what
happens with Patrizia then ... I have no idea! A sliver of time ...
maybe ... she is drifting away ...

CLAUS GUTH: Like a walker?

Patrizia Ciofi: Like a slow motion – I am walking away ...

CLAUS GUTH: Yes ... it is like a slow motion ... it is like suddenly
you are in a - it is not a realistic part of the phone call anymore ...

56:24 (32:57)

Interview

Claus Guth: Es ist meine dritte Oper mit der Chaya Czernowin, und
es ist ... es hat sich da auch so ein bisschen ein System entwickelt,
dass ich weiß, sie denkt eigentlich ... das ist alles nur ein schwarzer
Raum und da flirrts ... also sie beschreibt etwas völlig Abstraktes.

Und das ist ein Innen, das kann man nicht genauer beschreiben, und sie würde sich in sehr ... aber sie hat sehr viel schönere Beschreibungen als ich jetzt, aber in sehr abstrakten Begriffen.

56:54 (33:27)

Bühnenprobe

Philine Tiezel: Kann losgehen oder? Claus ...

CLAUS GUTH: Yes please ...

Philine: Bitte schön ... 408

Eva Abelein: Achtung ... Video ...

Johannes Kalitzke: Stop stop ... vorhin waren wir bei 400, jetzt ist 408 ...

Philine: Ja, 408 habe ich gerade gesagt, sorry.

Eva: Nochmal zurück.

57:27 (34:00)

Interview

Claus Guth: Dann sage ich mir als Theatermann, das würde, wenn ich das so umsetze, mir zu sehr in der kompletten Performance oder zu sehr im l'Art pour l'Art oder im Nirvana landen. Deswegen, das kennt die Chaya auch schon, bin ich erst mal jemand, der dann radikal gegensteuert, und dann erst mal ihre Sachen konkretisiert, das kann man vielleicht sogar banalisiert nennen, und dann ist wiederum der nächste Schritt, dass ich das dann wieder kaputt mache.

58:05 (34:39)

Bühnenprobe

Claus Guth: Du müsstest das Videozeichen ein bisschen früher geben.

Eva: Das ist gerade ein bissl schwierig ohne Dirigent ohne irgendwas ... Achtung für das Video ... Wieso geht der nicht mit? ... Video bitte ... ach, sorry, es geht einfach net ...

Claus Guth: Aber die Idee ist, dass es da ist, wenn sie singt. Weil die haben eine Einblendzeit ...

58:37 (35:11)

Interview

Claus Guth: Insofern baue ich das schon dann ein bisschen wie ich einen Ibsen bauen würde. Und zwar hier auch auf eine Art, dass ich auch visuell so arbeite, dass ich sagen würde, auch ein Zuschauer, der keinen einzigen Text da mitliest oder hören würde, würde allein durch die Anordnung der Figuren die Geschichte, wie wenn ich so ein Comic blättere, verstehen können. Auseinander zusammen wieder auseinander, Kontakt suchend, also ganz simple Figurationen und dann ist es eigentlich im nächsten Schritt genauso wie das Bühnenbild ja teilweise sehr konkret ist, dann mit anderen Elementen, Licht Video, sozusagen das Konkrete wieder zu zerstören, und mit anderen Informationen eine andere Schicht drüber zu legen, und dann ist es auch wieder die Arbeit, dieses: Wie viel? ... es ist immer ein Balanceakt ... die reine Abstraktion funktioniert nicht. Und die totale Konkretion funktioniert nicht. Und es geht permanent um diese beiden Begriffe, Realismus Surrealismus wie immer man dieses Gegensatzpaar nennen will. Die in eine irisierende Mischform zu bringen.

1:00:07 (36:40)

Musik (Letzte Malsaal-Probe)

Curious ... Sliver of time maybe maybe

1:01:24 (37:57)

Bühnenprobe

Philine: Das ist eine technische Sache ...

Eva: Was ist denn hier das nächste, weil jetzt fangen meine Löcher an ...

Bühnenbildner: Das ist super schön geworden, die Sequenz ...

Roland Horvath: Die Idee ist, das merkst du ja, das ist nicht ganz klar. Die Idee ist, dass sie wartet, das Spiel beginnt, ...

Bühnenbildner: Ich finde das schon wichtig, dass er zu ihr kommt. Weil im Moment, sie hintern Vorhang ist fast zu lang ... finde ich, in der ganzen Sequenz ...

Carmen Zimmermann: Das Warten vor dem Vorhang, das finde ich gut.

Roland Horvath: Dann geht er weg, weil er das Spiel net mag, sie geht ihm nach, holt ihn nochmal zurück, sie spielen es nochmal und er wird aggressiv, das ist die ganze Sache. Und sie flüchtet ... das ist von der Idee her ...

Carmen Zimmermann: Wir sind da noch viel zu lang ...

Roland Horvath: Wir können kürzen ...

Carmen Zimmermann: ... in den Szenen, die a bissl zu lang sind ...

1:02:36 (38:57)

Interview

Johannes Kalitzke: Der musikalische Apparat dieses Stückes ist enorm groß ... es gibt verschiedene Gruppen und Ebenen, die man akustisch zusammenführen muss. Insofern ist einerseits natürlich Aufgabe des Dirigenten alles gut zu koordinieren, andererseits aber auch die Aufgabe des Tonmeisters, alles so zu verstärken, dass eine gute Balance dabei zustande kommt – und ich werde jetzt bei der nächsten Probe auch gar nicht mehr am Dirigentenpult stehen, sondern

zwischen durch eine Probe aus dem Innenraum des Theaters erleben, damit ich selber als musikalischer Leiter mal eine Idee habe von dem Resultat, das man als solches ja nur im Zuschauerraum richtig erkennen kann und nicht im Orchestergraben, wo man immer ganz falsch steht als Dirigent.

1:03:15 (39:35)

Orchesterprobe

Johannes Kalitzke: Ja, da warst du schwer hinterher. Frage zu den Tomtoms. Haben die jetzt die richtige Lage, da wollten wir ein höheres nehmen, nicht?

Musiker: Es sind die gleichen Tonhöhen ...

Johannes Kalitzke: Gleich Tonhöhe? Klingt bei mir jetzt beides zwei Oktaven tiefer. Ok.

Musiker: Das ist das D ...

Johannes Kalitzke: Ein D? Also wie gesagt, das mischt sich ja so seltsam, ich werde das jetzt nicht lösen. Ich habe das große Problem, dass ich hier außer dem Orchester nichts höre. Das einzige, was ich beurteilen kann, ist Terry, wenn du die Glissandi machst, bitte mach die Akzente genauso eckig wie der Dietrich, das hatten wir ja mal geprobt, dass die fast perkussiv kommen, das war sehr schön.

1:04:12 (40:32)

Interview

Noa Frenkel: We don't have – we singers – normally you have some kind of a sense of what you do and what comes out there. And in here of course it is an opera with a lot of electronic music and with lot of things that are amplified, but here you don't even get any feedback and you are supposed to trust that if you whisper it is heard. And if you do hhhhh it is sometimes too dramatic because the amplification is so big and sometimes you have to give more. So you have to surrender

somehow and trust your collaborators. In my case the SWR Experimentalstudio they are like my family I work with them a lot, so the moment they were sitting in there middle of the hall I relaxed.

1:04:59 (41:04)

Bühnenprobe

Claus Guth: Hallo, welcome to Berlin ...

Joachim Haas: Hallo Grüß dich ...

Lukas: Hallo hi ...

Joachim Haas: Wie läuft es ...?

CLAUS GUTH: Ihr seid jetzt schon so voll equiped dabei ...

Joachim Haas: Wir haben im Prinzip gestern alles im Prinzip also fast alles aufgebaut, was es benötigt ... auch die Raumlautsprecher und so, alles installiert.

CLAUS GUTH: Echt?

Joachim Haas: Ja. ... ja da oben ist an den Brüstungen hier ... an den Rängen oben...

CLAUS GUTH: Ja, cool! Wir hatten neulich die erste Probe hier drinnen, die war ganz deprimierend. Das klang ganz schlimm, weil die hatten nur einen Lautsprecher da auf der Bühne an... es klang auf dem Proberaum besser als hier ... insofern freue ich mich, wenn es wieder bergauf geht ...

Joachim Haas: Also ich denke, wir haben gestern ein paar Sachen gehört, so vom Raumklang her funktioniert es sehr gut, eine gute Mischung aus nicht zu trocken, aber offen, transparent ... die Mischung ist natürlich die Frage, also die ports sind immer problematisch, denke ich mal ... vor allem mit dem Orchester zusammen, wie das dann funktioniert, ...

CLAUS GUTH: Wie meinst du die ports sind immer problematisch... die von den Sängern?

Joachim Haas: Weil die immer eine ganz eigenen Klangebene geben

1:06:18 (41:55)

Interview

Johannes Kalitzke: Das changiert zwischen einer sehr starken Ödnis, auch einer großen Leere, auch der Ausdruck, wie man Gefühl und Zeit verliert, drückt sich manchmal auch in dieser geräuschhaften Palette der Musik aus, andererseits gibt es dann aber auch wieder das Neuentstehen von Klang und das Neuentstehen von Harmonik, so dass die Dinge, die verloren geglaubt wurden, als neu Zusammengesetzte wieder erscheinen. Das ganze Stück besteht ja im Endeffekt aus Fragmenten von Bewusstseinsgrenzen. Und davon ist das dann ein Bestandteil von vielen.

1:06:59 (42:23)

Musik (Euphoria):

Slow and light soft cascade sweet slow sweet sweat slow shadows a narrow path above your eyelid

1:08:40 (43:12)

Interview

Joachim Haas: Durch diese intimen Klänge, durch diese menschnahen Klänge, die sehr nahe gehen, sei das jetzt: streiche ich auf irgendwas, jetzt raschle ich im Laub, also Dinge wo man wirklich sehr nahe rangehen muss, um die zu hören, überhaupt zu erfahren, die tatsächlich im intimen Bereich eines Menschen stattfinden, also im nahen Bereich, die bestimmen natürlich inhaltlich oder unterstützen im Prinzip diese Darstellung der Gefühle, die die Komponistin einfach den Protagonisten quasi auch zuspricht. Also da gibt es ja ... beziehungsweise vielleicht auch dem Hörer, der in irgendeinen Zustand oder an irgendwas erinnert wird, vielleicht nicht augenscheinlich, weil die Klänge sind natürlich nicht so: AHA, da ist

jetzt Laubrascheln aus dem Wald, sondern das ist ja schon dann ein bisschen eingearbeitet und auch mit dem Orchester kombiniert, und dann sind die teilweise verdeckt diese Klänge. Aber das ist bestimmt eine wichtige Ebene ... die zweite Ebene ist natürlich durch Mikrophonierung der Musiker, kommt man viel näher an die Klangquelle als solche heran. Das ist ein Perspektivwechsel, der damit erzeugt werden kann. Also man ist eben nicht vom Orchester je nachdem weit weg, als Hörer, sondern man ist schon näher dran, man ist auch näher dran an den Solisten, durch die Verstärkung, also durch die mikroskopische Verstärkung, die eben hoffentlich dann musikalisch gut funktioniert.

1:10:26 (44:57)

Bühnenprobe

Urs Schönebaum: Ok, jetzt probier mal bitte aus dem hintersten Tönen den zweier und fünfer von der Seite 46 52 55 47 ... weniger ... a bissl mehr ... ok.

1:11:11 (45:42)

Interview

Claus Guth: Das hatte ich auch so extrem noch nie, dass man immer so ein bisschen in Anführungsstrichen sagt: Wer führt die Szene? Machst das du mit dem Film oder machst das du mit dem Licht, oder mache das ich, mit den Sängern? Wer gibt die Richtung? Weil da müssen die anderen ein Schritt zurücktreten, und das ist so ein im Grunde ist es ein verrückter Balanceakt, wo ich eigentlich auch dabei war, die Sänger permanent nur wieder zurück zu kastrieren. Dauernd zu sagen, zu viel zu viel zu viel ... weil da ist ja parallel die Nahaufnahme und wenn du das alles spielst, und du es in der Filmaufnahme schon alles gespielt hast, dann sind wir bei einem totalen Overload. Insofern war das eine sehr ungewöhnliche Reise, wo es aber nicht schadet, dass ich den Job schon eine Weile mache. Dass

man da so dieses weiß, dass dann am Schluss man letztlich diese acht Tage hat, wo man das Ganze zusammenpappt, dass das zu schaffen ist.

1:12:33 (47:04)

Musik:

(Schlusszene -instrumental)

Your gaze

1:13:59 (47:57)

Interview

Uli Aumüller: Und wie kamt ihr auf die Stare?

Roland Horvath: Vögel ... das war eine Idee

Carmen Zimmermann: Ja, ums Loslassen würde ich mal sagen... es ist eine innere Befreiung, die zum Ende hingeht, wie es ja auch in der Inszenierung ist, ich will jetzt dem Ende nicht vorgreifen, aber am Ende sind sie ja doch alle wieder gelöst, die ganze Oper an sich hat ja doch irgendwie eine emotionale Schwere, und es entwickelt sich ein Zusammenspiel zwischen Mann und Frau, und es entstehen Emotionen, und sie sind durch Vorgeschichten beeinflusst, und können so ... also so wird quasi die Liebe zueinander unterbrochen durch die Vorgeschichten, die jeder einzelne vielleicht erlebt hat. Und zum Schluss kommt es dann zu dieser Erlösung und für mich sind diese Vögel ... also Erlösung in dem Sinn, dass sie dann alle in einer zerstörten Wohnung sitzen, aber doch lächelnd den Abend verlassen. Oder uns als Publikum verlassen.

Roland Horvath: Die Vögel stehen für eine Art ... warte ... die Vögel sind schon ein Sinnbild für eine Befreiung für ein Loslassen für ein Lockerwerden, es sind sehr viele sehr dichte Momente in dieser Oper musikalisch, aber auch szenisch verbaut, und diese Vögel bringen dann eine Auflösung, eine gewisse Leichtigkeit. Ich denke,

dass sie, was du gesagt hast, dass es ein Gehenlassen ist, dass es ein ...sowohl eine innere Aufruhr, aber auch in diesen Formationsflügen eine Art von Harmonie gibt, die bedeutet, dass man nicht nur loslässt, sondern auch gleich schwingt. Es ist ein schöner Ausdruck für Energie.

Carmen Zimmermann: Dass zuvor die Ameisen, die ja eher aufgeregt und durcheinander hin und her fliegen, dann zu einer Formation in der Masse umfunktioniert wird.

Roland Horvath: Finde ich eigentlich schön, dass man sich das so denkt, dass die Ameisen ... genau ...

Carmen Zimmermann: Und das wird durch andere Tiere wiederum dargestellt.

1:16:01 (49:41)

Interview

Chaya Czernowin: This is a picture I took in Oregon. When we went for our yearly vacation. And in Oregon you have this huge - we sleep in a place which is on the beach. And in Oregon you have these huge rocks ... it is called Face Rock where we are. And many mornings it is totally foggy. I love this picture because it looks endless, it looks like a very dystopian landscape. And you see two people very far away like they are the last survivors of some dangerous of some fatalistic disaster. And at the same time there is such a powerful beauty to that kind of breads of prospective. Like when you look and when you think about the dystopian situation you immediately think about the whole history of humankind inside it.

Uli Aumüller: Did you translate it somehow or did it enter into a musical structure ...

Chaya Czernowin: Ja well ... I was far away and I could look at this huge place and when you look at this photograph actually the photograph you have the fog and you have the people but then you have the rocks but very far away, so there are layers like Schleiers ...

like ... like screens of airs there is this air and another air and behind it another air and every air has its own object. And in the end of Heart Chamber, there is a very very long place where layer play a huge roll ... so you have Nickel and Nickel is like the sun on the fog in this picture. It is something that could be much stronger blinding. It is the light that is blinding. It is a blinding light. And it is a very very slow melody played unisono by all this very strong instruments. So tremolo guitar tremolo mokusho which a very intense Japanese percussion tremolo, trill timpani trill, so the same pitch by the saxophone, tremolo by the piano, all of them unisono so we have a very powerful sound. All in tremolo, but the melody is over ten minutes only four pitches going back and forth until they go up ... and that is the blind light. And behind it we have the singer singing something which is something like a madrigal ... and that is behind the big light. And it should not be above it. These are two of layers that are happening in the end. It is really come from the spark lit by this vision of the fog in the morning.

1:19:46 (53:24)

Experimentalstudio

Noa Frenkel: It is without rehearsals Chaya, I don't know how my intonation will be. **I did not rehearse to say I love you.** Ok.

I LOVE YOU

Do want me to record several versions of just to improvise I LOVE YOU several times?

Chaya Czernowin: You know I am just thinking ... I wonder ... let me just think what I was writing here. Ja, so here I will demonstrate what I was thinking, was something like ... I ... LOVE ... YOU ... so that you are actually discovering it as you are saying it.

Noa: Ah ... ok. Yes.

I ... LOVE ... YOU

Ok. For now I mean ...

Chaya Czernowin: It is beautiful ...

Noa: It is an internal recording

Chaya Czernowin: For now ...

Noa: It is not the Shakespeare

Carlo: So if you got really astonished that I LOVE

Chaya Czernowin: I think that Carlo wants to sing this part

Carlo: No, I don't want.

(Lachen)

1:21:30 (55:08)

Musik (Schlussszene)

Your gaze

I LOVE YOU

1:23:45

(Applaus)

Schlusstitel