

G: Nochmal Anfang 492 – das ist der burlesque sound ...
Dietrich und Patrizia, suddenly when you hear the new
sound there is something you have to go

... wenn wir diesen Übergang üben könnten, wäre es
sogar schön, wenn wir

K: Möchte auch noch eine Korrektur machen ... 486 ...
Chorstimmen so ist es gut ...

18.57.54

G: Stopp – Dietrich könntest du probieren, was bei dieser
Szene schön wäre – ich versuche es dir dann auch noch
reinzusagen, wenn du dich orientieren könntest an ihr
vom Gehen ... dass das noch synchroner ist, weil dann
wirkt es mit den shadows hinten wirklich wie shadows.
Wenn wir das noch parallel kriegen²⁸. Und das cold
tonight – kannst du das cold schon direkt zu ihr sagen ...

*Als einen gewissen
Zeitpunkt geht es
nur noch um
Koordinierte
Choreographie ...*

K: Man hört diese Solistenstimmen viel lauter als der
Chor, bei mir ist das anders ...

J: Nein, cold tonight war viel zu laut.

K: Die Damen weiter auseinander ... das ist pizzicato ...
509 bitte ...

G: Das ist das Atmen vor dem Cold tonight ...

G: Kannst du dich genau auf das cold erst drehen ... und
dieses cold muss man muss einen Schreck kriegen da ...

K: Selbe Stelle ... I didn't

G: Dietrich weitergehen ...

G: Super ...

(Bienenszene ...)

Übergang zur Pärchenszene:

²⁸ Vielleicht das als Beispiel der nicht psychologisierenden Inszenierung – eher graphisch,
choreographisch, und nicht psychologisch ...

19.07.45

G: Kriegt ihr das hin, dass ihr da rechtzeitig da seid, könnt ihr das nochmal üben ... wir drehen wieder zurück ...

D: Drifting away von Patrizia wäre das Stichwort ...

K: 590 ...

19.09.30

(Wiederholung der Bühnendrehung von den Bienen zu den Pärchen)

G: Alex ohne Baseball Kappe

19.14.30

G: Not too close to the wall Kurz stop bitte ... der Auftritt von Aron ohne Baseball Kappe – kappenfreie Szene ... darf ich nochmal die Lichtposition sehen für das Kind. Ein bisschen zu nah am Fenster ... kannst du ein tick höher gucken, das wäre gut, wenn du so schauen kannst. Bleib nochmal stehen ... wir machen den Auftritt nochmal ... könnte Aron den Pulli ausziehen ... ist da ein T-shirt. Ja, ist besser ... auch Auftritt unten ... da bleiben wir so ... können wir einsteigen bei please don't go 639 ...

19.24.07

(Hier die Badewannenszene ...) *Nach Bienen und Pärchen...*

G: Kannst du auch noch mal kommen Noa wir machen nochmal den Auftritt Paul ... und wir machen dann auch noch mal den Auftritt Kind ... Paul we are looking for a different appearance ... could you come on this level ... it is a new version... could you open your jacket please ... can you go one more step in front ... can we take away the sunglasses and the die Weste unter dem Jacket ...

Papierflieger wegwerfen oder mitnehmen ... mitnehmen
... Patrizia soll Paul nicht bemerken, der hinter ihr läuft
... try to get it fluid the movements ... it is all slow
motion ... slow mood .. wir probieren es noch mit Musik
... 689 wäre der Vorschlag zum Einstieg ...

19.30.55

Badenwannenszene ...

19.33.30

So weit gehen wir jetzt in die Pause ... wir machen eine
Pause bis fünf nach acht ... und bitte noch die Drehung
...

20.07.03

Ganz schöne Bilder backstage ... viele nervöse
Menschen, die herumlaufen ... das hat eine gewisse
Poesie ...

*Nervöses Gerausel auf
der Bühne - multi-
purpose*

G: Wir fangen an 670 ... 673 ...

Noa an der Wand – näher haben wir sie glaube ich sie
nicht ...

20.14.30 Badewannenvideo

20.18.00

Die Will you take care of me Szene mit Inspizientin im
Anschnitt ...

20.55.30

G: Wir machen nochmal die Treppenszene ...

2019.11.06 Interview Noa Frenkel 15.39.48

U: Could you say something ...? Blabla

N: Blabla ... Hi I am sorry that I am five to seven minutes late ... but it happened ... and here we are ...

U: Just imagine, that I don't know nothing, I have seen nothing, maybe ... because my first question is a silly question ...

N: Go ...

U: What is the opera about and what is your part in it?

15.40.33

N: So this opera is called: An inquiry about love – Heart Chamber – and to me it doesn't define a very concrete story beginning end ... of course it is created by meeting between two people that fall in love relationship longtermrelationship with all the complications with all the ... yeah ... so it is a lovestory. But it tends to be quite open for me in how it is built ... my part and Terry Wey part is a bit special. We are the inner voice of ... I am the inner voice of the soprano so if she is saying let's go for it it looks like a wonderful man and I wanna try, the inner voice might say: Do you remember that we got hurt the last time. It is a conversation we all have. I think we have many characters in each of us but definitely the one that is the guardian and sometimes the call of the soul ... so I would say we are joking Patrizia and I now, and we call each other corpo et anima. So the physical body of course with its thoughts or whatever and the voice of the soul. That is my part.

Bestimmt man das zu einem Steccato zusammen von ihr und Terry?

Das heißt Patrizia definiert sich als Körper...

15.41.58

U: You are a part of somebody and this somebody is a part of a lovestory ... I followed the creation or the creational process the process of mise en scene ... the

Der abstrakte Idee "Sede" einen Biblen Charakter geben?
Unmöglich!!!

staging ... we came to the solo rehearsal, only the singers with one instrument.

N: With the contrabass ...

U: The next step was with tape ... and each rehearsal another layer come additional to the layers we knew already ... So at the beginning the director Claus Guth was looking for a character so a traditional person and now by now step by step you don't look anymore, or is my observation false?

N: You mean about my part? Ja, in a way, ok. I think that what happens is for sure the two protagonists so the parts of Patrizia and Dietrich are real people - so how much

do you try to make a voice of the soul which is actually physically on stage. And moving around and saying things and participating so how act with this abstract idea and make it concrete? So I think for me it feels like half a dance in terms of choreographed and the emotions are real the reactions are real but I don't try now to justify my existence on stage in terms of: Oh god! Who am I? Because there a lot of moments of reactions to Patrizia, or when Patrizia suddenly goes away, she goes away from him and ... but I her part of the soul actually want to say: Please ... there is even a moment: Please don't listen. I need your calm I need your warmth. So is ... I feel very much real in my part. But in the same time you are right, I am not. So I ... I find more the emotional states ... there is a moment now that I am just sitting there in the kitchen it is quite in the beginning, and my hair is completely covering my face actually became one of my favorite moments I do nothing I don't sing. I just play with my hands, I think I like it is something I like that something is unexplained. And I think in her music so much is not a traditional mostly is not a traditional thing. So I think it is good to have a bit of a wired picture

more like visual arts ... or a photography moment ... so I don't really try to be it is not two characters it is one. And split into two ... and what would people get from me is a good question, but I think they would understand. I think they would understand there is a shadow or a voice that is there going around.

15.45.50

U: Wo in simple words my question was, what is the special challenge of the opera ... it is more a situation than a ... my first impression, when I read the libretto was not ... I did not discover a story but I discovered a situation. A moment of a love story with backwards and forwards doors so to say or aspects.

N: I like this description a lot ... I think it is a close up of like memories often are we don't remember everything, we don't remember it in a line ... suddenly there is a ... you remember the day that you met, you remember a fight, you remember a love scene ... you remember something very trivial when people when love once die we remember something so trivial and it is so important for us ... and I think what it does that it is going also back in forth in time or it is not trying to be linear I am quite amazed by how Claus who is making quite a coherent story out of it because I think it is very open ... it is more about the essence of like a collection of things that happen in love.

Das ist keine ordentliche Beschreibung der Handlung der Oper...

Das ist glaube ich die Kritik die Claus fürchtet

15.47.11

U: So everything is in a flow which is another challenge for you as a singer because there are no edges in a sense there is no pattern no rhythms – it has a rhythm but ...

N: You mean the music or the staging ...

Mann muss die Oper zählen, es gibt keine
Orientierung...

U: The staging yes, the staging has definite points ... but the music ... how you remember ... it is a question of orientation when you have to sing what?

N: This is my I sang all of her operas ... and I sing quite a lot of contemporary music ... Chaya is quite extreme ... because there is sometimes no pitch to rely on no ... it is definitely not what people think of music as an ... the normal sense. It is much more what is composed is time what is composed is sound and soundscapes ... I think that is Chaya's – I don't know how to call it – gift. She is an architect of time and an architect of sound ... nothing here is traditional in any sense ... we have sometimes very few notes and want to place them ... so you have to bodily learn it, you have to mathematical learn it to sometimes ... count ... you have to make little signs you have to tell you little stories ... anyway possible is legal ... you know ... whatever it takes to learn it ... it is definitely not here is an aria in a Händel opera or whatever and it starts here and the orchestra is playing and ... yeah, that is not it ...

15.49.00

U: And you don't hear what happens in the audience ... this problem has even the conductor ... what he listens is maybe the stage and his orchestra, but this is maybe the half or even less what happens acoustically in the audience ...

N: That is really not easy for us ... I think it is exceptionally in this one also because until now the choice was to work without acoustic monitor for the singers ... so we don't get the accompaniment so much. We do get Ensemble Nikel we do get Frauke the singer, that is sitting in the box and the contrabass player we do get some cues but we definitely don't hear to the max however it sounds. And even more important, we don't

have – we singers – normally you have some kind of a sense what you do and what come out there. And in here of course it is an opera with a lot of electronic music and are 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 to 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 Experimental Studio 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. Because I know that they will tell me and I know that they are poets of sound, they are doing their job greatly, so ...

15.50.55

U: So you never have the result of what happens on the stage. You have no chance to go where Joachim is sitting and listen the overall acoustic events

N: This time not and this time because we are all the time on stage – in the last opera Infinite Now I did. I went several times in moments I was not there I went to hear how it is in the hall. Maybe I will get a chance in one rehearsal but so far we are just starting with the orchestra now, no – I didn't have the chance yet to do that.

15.51.33

U: This is one question I put Chaya as well ... why do you think it is so dark. When I remember when I met my wife seven years ago we decided to marry after ten days. Because we knew that's it! We just have to say YES, definitely and a definite YES. And this opened a door for both of us ... now we have two childs and well ... we did not spent a night not together very rare ... this is what I

Warum ist es so dunkel geworden?

remember the last ... but there were other stories that were just the opposite ...

N: It is a good question.

U: What do you think ... why?

N: My question is ... and I didn't speak to her enough about it, but my question is to myself is Chaya thinking is she thinking that it is so dark. I am not sure she thinks it is so dark. I think that it happened also by the interpretation of Claus and yes it happens by the music, that is another question I have because we had heavy sounds of trombones for Infinite Now that was dealing with First World War death this existence things ... and now before the dream scene ok. It is a night mare but there are very strong trombones creating in our programmed mind and our minds are programmed think of any film that you know I mean we can't escape it. So you have this strong sounds of trombones ... and you think it is dark. And I agree with you I think it will come out as dark. And also when you feel all the fears of the characters and all the sounds I think she meant to make it lighter but it happened to her I am not sure. I am not the composer. Definitely now we are trying to lighten it up. But when you spent like she does on stage when the music and all kind of sounds it is not light even it you try to make it so ... and I think we didn't even try, I think we went to where it took us. Maybe somebody else will take it into another direction so ... it is a very complicated question for me. But whatever you call love it does not have to be dark, of course not!

15.54.32

I think fears ... yeah ...

U: At the end there is ... something happens ... so what Chaya told me was the story of spider net – I don't know

whether she talked about that to you ... so the opera has its darkest scene quite at the end, it gets darker and darker and darker and then ... so the moment was that the sunlight on a spider net where the reflection of the light dances on the strings on the spider strings ... and this depends on wind on the light on the sun, so it depends on so many different influences so it is a chance dance ... but it tells us that life goes on ... so to say ...

N: Yeah ... you see ... but I think the way Chaya thinks is also very special. She always talks about leaves branches trees spider nets, she thinks in nature in elemental materials in nature in abstract things and then for her it comes with the words and create and with the music and with what we do and creates a scene. Again I think that it happened to her, so that it kind of that is what the form did by itself and I think she got into this choir that sings I FAILED. But I also think is today I saw there is a Thom Yorke radio head short film called Anima with some modern dance ... and I thought: Why does he always go to love stories or lovesongs. He always goes to the place I mean he is the perfect pop composer since John Dowland in my opinion of depression songs for the wide public. A genius. Why does his soul take him always to that side and there are so many popsongs if you think about it that are so much on the light side ... we get so much commercial for love. In a very up way. I think it is a tendency of a soul and I think it is a tendency of hers of how she sees things. And the other side is the moment it is not so much with Patrizia and Dietrich but so much with Terry and myself, when you give a voice an equal voice to an inner voice of hope and fear and all that this and you go with a mikroskop, for me she is a microscopic composer her ... some people want to zoom out, and create big structures, for me with Chaya you either go with her with the

microscope and look at the smallest particles or you lost.
So in the microscopical view on the shadow or the soul
voice compared with the main character it has to be dark
because we say: Haaaa we met and it was so nice but I
was struggling, I had my history before and insecurities
we all have that doesn't have to be very dramatic here it
became like that. I think ... I think that is the
combination of things ... that make it dark.

15.58.31

U: Ok, Thank you ... I did I put a question that you want so answer, but I did not put.

N: I was actually thinking you ask me about because what I am busy with is context. Why are we here with this piece? I am busy with that.

U: Why are we here ...

N: Yeah, why are we in Deutsche Oper ... why we are in a normal opera house with a piece which is electronic contemporary so different to any opera I mean maybe because the dancer were asking me that ... I don't know it that is interesting for you ...

15.59.06 *Eigentlich sagt sie, daß die Oper eine Fehlbesetzung für das "traditionelle" Opernhaus ist. Es bräuhle andere Räume."*

U: Yes, well that is obvious that this architecture is not build for an opera like that. It was build in a time where contemporary opera definitely left this house ... this house is too old so to say.

N: But every house is ... ok. I will tell you in another way. With Infinite Now we were going first we were in Opera Flandern so Antwerpen Gent, and then we went to Mannheim. And in Mannheim there was a performance and before the performance the day before, there was Madame Butterfly. And me and some of the actors we went to see it. And I remember thinking: What is the

connection to an audience that comes to a normal opera house and listen to Madame Butterfly ... and watches Madame Butterfly which is by now entertainment of something that is known to them. What is the connection between that and what we are going to do tomorrow? For me there is very little connection. That interests me, because I am standing on stage. And I that it is great to get a chance to do this opera in a normal opera house. I think it is important that we do that. But I think it is quite a challenge also for the audience. Because if you come thinking that you are going to get yet another opera it is not what you are going to get. I did a Stockhausen Opera in a huge hall that was not for opera in Köln, that makes much more sense to me, when you come you are ready in a situation that is not normal. So you are in a total thing. I think it is a beautiful struggle. This meeting of something so new, so different with something so ... and I say it very lovingly preserving tradition in a beautiful way oeuvres of all these amazing operas of the past. I think that it is a courageous decision that they did to do this opera here.

16.01.40

U: I think it is quite impossible to stage it once again somewhere else. You have to install a new time these electronics ...

N: I think it is possible to stage it somewhere else ...

U: Yes it is possible but with that ... always means install loudspeakers, these are not standard equipment for opera houses

N: But I think that is possible. But I think in any case I think it is beautiful that there is a challenge also for the the normal opera audience that comes to hear belcanto singing. Which doesn't exist in this opera at all. I am curious to see the reaction. You know ...

U: So do I ... So Johannes is already there ...

N: Great ... I going to get up ...

2019.11.06 Interview Johannes Kalitzke 16.05.36

U: Ich fange so ein Gespräch immer gerne an, und sozusagen alles von ihnen erfahren müsste. Wie wenn ~~ie~~ wir uns im Flugzeug treffen würden und sie mir erzählen, ich dirigiere da eine Oper ... und dann sage ich: Ja, um was geht es denn in dieser Oper?

K: Ich denke, so die inhaltlichen Hintergründe haben sie ja längst ... da würde ich mich eher auf die musikalischen Aspekte konzentrieren, als auf die inhaltlichen ... falls ich mal nicht druckreif spreche, das schneiden sie dann alles ... ja gut ..

U: Wir nehmen nur die Passagen, in den ^{en} sie stottern ...

K: Ich kann auch mal zurückgehen und so ... ok. Manchmal verhaspelt man sich ja, da werden wir den Satz neu anfangen ... ja ja, das mache ich ...

Der musikalische Apparat dieses Stückes ist enorm groß, und es gibt ganz verschiedene klangliche und Noch einmal ... der musikalische Apparat dieses Stückes ist enorm groß ... es gibt verschiedene Gruppen und Ebenen, die man akustisch zusammenführen muss, also es gibt wie eine Pyramide von oben herunter betrachtet sind das Solisten, da drunter ein Vokalensemble, da drunter noch mal ein Instrumentalensemble, und da drunter nochmal das Orchester, und diese verschiedenen Ebenen muss man natürlich auch so anordnen, dass sie da im Raum zum Tragen kommen. So dass man nicht Verdeckungseffekte hat, wo das eine hinter dem anderen verschwindet, sondern das muss alles so verstärkt und auch im Raum aufgestellt werden, dass es möglichst transparent auch beim Hörer unterscheidbar ankommt. 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

Muss es das nicht voraussetzen...

jetzt bei der nächsten Probe gar nicht mehr am Dirigentenpult stehen sondern zwischendurch eine Probe aus dem Innenraum des Theaters erleben, damit ich selbst mal als musikalischer Leiter mal eine Idee habe von dem Resultat, das man als solches ja nur als Zuhörer im Raum erkennen kann und nicht im Orchestergraben, wo man immer ganz falsch steht Dirigent. Das ist die eine Sache, die einen sehr beschäftigt, wenn man die Partitur sieht, und die andere ist, dass die Musiker sehr viel zu tun haben, was sie sonst nicht tun. Sie arbeiten sich sehr viel an Grenzbereichen der Klangproduktion ab, mit Geräuscherzeugung, mit einer auch sehr differenzierten Geräuscherzeugung, und das ist sehr schwer, unterschiedliche Geräusche erst mal erkennen zu können, zweitens mal wirklich auch in dieser erkennbaren Unterschiedlichkeit auch einsetzen zu können, das bedarf einer großen Hilfsbereitschaft der Musiker sich auch außerhalb ihrer gewohnten Spielpraxis in so etwas einzuarbeiten und da haben wir natürlich Gott sei Dank mit dem hiesigen Orchester und auch allen anderen, die dazu gekommen sind als Gäste, ein großes Glück, weil das ist die Kooperationsbereitschaft sehr hoch, andererseits aber auch die Voraussetzung, dass man das überhaupt machen kann.

16.09.15

U: Das Gespräch, das haben sie vielleicht gerade mitbekommen, mit Noa endete damit, ob nicht ein solches Opernhaus für diese Art Musiktheater falsch ist.

K: Nein. Finde ich überhaupt nicht. Ganz im Gegenteil. Ich finde das erweitert einfach die Möglichkeiten solch eines Hauses, und ist im Spektrum dessen, was eben an musikalischer Praxis zum heutigen Repertoire gehört, das ist dem sehr dienlich. Ich denke, dass man dieses

Spektrum auch ausfüllen muss. Wenn man jetzt dazu übergehen würde und zu sagen, bestimmte Opernhäusern haben bestimmte Segmente abzudecken, dann würde man möglicher Weise deren Potential unterschätzen. Und ich finde, man sollte das Potential immer ausnützen, und so wie ich jetzt hier arbeiten darf, muss ich sagen, ist es gut, dass wir das Potential ausnützen, weil es ist ja da.

16.10.16

U: Ja gut, es war wohl eher daran gedacht, dass man für diese Oper eigens das Experimentalstudio mit ihrem Equipment, weil das nicht zu dem Instrumentarium eines Opernhauses gehört ...

K: Das gibt es nirgends, es gibt kein Opernhaus, das so eine wirklich spezialisierte Raumbeschallung ... nochmal .. ich glaube, das gilt für jedes Opernhaus, ich kenne jedenfalls keines, wo eine so komplizierte und auch differenzierte Raumbeschallung als Eigenleistung vorstellbar ist. Sie müssen da immer Spezialisten holen, das ist also so Verräumlichung und Klangbalance im Raum, zumal bei liveelektronischen Prozeduren ist eine Sache, für die man meistens Gäste holt.

16.11.05

U: Auf die Gefahr hin, dass wir uns ein bisschen wiederholen, aber ein bisschen Partitur lesen kann ich auch, natürlich längst nicht so wie ein Musiker, und so viel Partituren schon geschnitten und so weiter. Jetzt bei der, wenn ich die sehe, dann höre ich das meiste, was dann am Ende zum Klingen kommt, nicht. Nämlich all dies, was auf den elektronisch produzierten Sounds basiert. Wie es für einen Dirigenten sich vorzubereiten auf etwas, wo große Teile des Gesamtklangergebnisses erst zu einem Zeitpunkt hinzukommen, wo sie eigentlich schon längst vorbereitet sein müssen, um so etwas zu dirigieren. Wie geht das rein praktisch vor sich?

Ich glaube, das ist damals gar nicht gefragt heute ...
Ein Dirigent, der auf seine eigenen Tropfen antwortet...

K: Wenn eine Komponistin oder ein Komponist so eine Art von Klangvorstellung notiert, dann ist das eigentlich erst einmal ein hypothetisches Unterfangen. Es gibt nämlich ganz verschiedene Möglichkeiten, so etwas aufzuschreiben, eine richtige etablierte Art, wie man so etwas notiert, gibt es eigentlich nicht, weil jeder findet da seine eigene Optik und jeder seine eigene Schrift, um das umzusetzen, was er da hören möchte, insofern ist es auch eine Aktionsschrift und keine Resultatschrift, also man muss dann immer irgendwie wissen, jetzt gibt es hier eine bestimmte Stelle auf einem Instrument, da muss gestrichen werden und die andere Hand muss dazu noch eine Bewegung machen, man kann also in der Partitur erkennen, was der Musiker tut. Wie es dann klingt, kann man an der Partitur nicht erkennen, ist ja kein C-Dur Akkord von drei Trompeten, und man weiß, ok, da habe ich jetzt schon mal eine Klangvorstellung, das ist etabliert. Das, was da an Klängen vorkommt, ist nicht etabliert, und insofern kann man nur den Weg dorthin notieren und nicht das Resultat. Das ist aber auf der anderen Seite für einen Dirigenten, wenn er es öfter macht, zu erwarten. Ich kann mir schon vorstellen, was man nicht hört, wenn man das liest, was da steht, man kann sich aber auch ein Bild davon machen, was man sich als Ziel setzen muss. Und für mich ist das Ziel an der ganzen Geschichte, aus diesem ganz großen riesen Muster von verschiedenen Geräuschflächen möglichst viel an Farben herauszuarbeiten, denn Geräusche sind etwas, was sich ... denn ... Geräuscherzeugung in der Musik ist etwas, was sich am schnellsten abnutzt. Und deswegen muss man aufpassen, dass man in diesem Kanal der Geräuscherzeugung eine möglichst große auch hörbare Variationsbreite zustande bringt, damit letztendlich der Hörer zum Zuhören aufgefordert wird. ... den letzten Satz nochmal: Damit man dafür sorgt, dass der Hörer aufmerksam bleibt.

Da geht es um ein
Moment der
Kontrabass-Prise
wo genau das passiert
der Dirigent an der
Romantisch Luftiger!

Diese spezifischen Geräusche
gegenüber kann es
nicht nachvollziehen!

16.14.00

U: Ganz am Anfang als ich den Text, das Libretto das erste Mal gelesen habe, habe ich Chaya gefragt, sag mal, ist das wie bei Gesualdo, was du da komponiert hast. Also ich kenne Gesualdo so, dass er Texte vertont, die da heißen: Ich leide, ich möchte mich umbringen, ich habe keine Lust mehr zu leben, aber das singen fünf Sänger gleichzeitig. Und alle singen: ICH ... also alle sind zusammen als Quintett eine Person sozusagen. Wie würden sie die musikalische Struktur dieser Oper beschreiben. Hat sie dieses Madrigalhafte allein schon dadurch, dass die Hauptdarsteller aufgeteilt sind, in zwei Personen und dann noch weitere Schichten, die sich musikalisch abspielen?

K: Das Madrigalhafte ist ja, wenn sie so wollen, als ein Stilzitat mit eingebaut. Der ganze Schluss der Oper spielt ja auf die Disziplin des Madrigalischen an. Das ist natürlich auch im Zusammenhang mit der inhaltlichen Entwicklung ... zu sehen. Aber man muss es eher so sehen, dass man nicht ein Madrigal hat, sondern es geht ein Fenster, sondern es geht ein Fenster auf, und dahinter steht in Gänsefüßchen: Es war einmal ein Madrigal. Es gibt ... wir müssen das kurz abbrechen, das ist unerträglich ...

U: Sebastian versucht das schon ...

K: Ich weiß auch nicht ...

U: Ich glaube, die sind da mit ihrer Ballettprobe am Ende ...

K: Ja, aber das tun sie jetzt seit 5 Minuten ... so scheint geregelt ... aber ... das mit dem Fenster, das da gerade aufgegangen ist, habe ich gerade gesagt ...

U: Fangen wir vielleicht nochmal von vorne an ...
Stichwort Madrigal und Struktur der Oper. Es gibt

glaube ich viel Madrigalhafteres in dieser Oper ... das wäre das Stichwort ...

K: Also 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. Und das changiert eben changiert ... nochmal changiert ... 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. Insofern ist damit auch das Madrigal als eine Traditionsform ... damit ist dann auch das Madrigal als eine Form der Tradition am Schluss auch etwas, das das Wiederfinden und letztendlich wieder Zusammensetzen des Verlorenen vielleicht abbilden kann. Und wie ich eben sagte, es geht da manchmal am Schluss ein Fenster auf, und man hört plötzlich einen vierstimmigen Satz, auch durchaus in einer tonalen harmonischen Struktur, wo man erkennt, das sind jetzt Restbestände unserer Erinnerung, unseres Bewusstseins von Vergangenheit, unseres Bewusstseins von Harmonie, man kann das so lesen. Aber das ganze Stück bewegt sich ja gewissermaßen ... das ganze Stück besteht ja im Endeffekt aus Fragmenten von Bewusstseinsgrenzen. Und davon ist das dann ein Bestandteil von vielen ...

16.18.22

U: Ein Bestandteil von vielen, die in einem beständigen Fluss und eine beständige Abwechslung eingebaut sind ...

K: Genau ...

U: Ich glaube Precht war es, der sagte, wie viele Ichs habe ich ... nein, wer bin ich und wenn ja wie viele?
Kurze Zusammenfassung der Oper?

K: Ja ... das ist aber das Thema der Oper. Also wie ... welche persönlichen Verwandlungen spiegeln sich im Bild der Zweisamkeit. Und insofern ist es, wenn sie so wollen vielleicht auch eine Biographie in Kurzfassung. Weil so viele Höhen und Tiefen man vielleicht über Jahre hinweg erlebt, jetzt in einer ganz starken Kompression plötzlich gegenwärtig und auch hintereinander liegen. Es ist ja auch immer so, dass dieses eine Paar gedoubelt wird durch ein anderes. Da gibt es dann wenn man so will eine triebhafte Kommentarebene ... die das Ganze eigentlich noch mal verdoppelt. Und kommentiert gewisser Weise, und das ganze dient auch der dialektischen Darstellung von Beziehung. Man kann ja nie sagen, jemand ist unglücklich oder glücklich. Es ist immer in einem auch von dem anderen etwas drin. Wie das Ying und Yang Symbol immer das eine im anderen enthält. Und das ist eigentlich wenn man so will auch das Strukturprinzip des Stücks.

Das Korrespondent mit einem Selbstkommentar von Chaya ...

16.19.52

U: Ja, ich hatte Chaya gefragt, warum ist es so dunkel. Es hat ja wahnsinnig viel Negatives,

K: Ja, die wollen ja jetzt was ändern, es heißt, die haben ja gemerkt, dass die zwei im Film am Anfang viel zu mürrisch dreinschauen, und das wird neu gedreht.

U: Ah, wusste ich gar nicht.

K: Ja, das haben sie sich gestern Abend erst mal vorgenommen, dass sie den Dreh nochmal neu machen müssen, weil es eben einfach zu negativ war. Und man will jetzt eben doch versuchen, jetzt doch eine gewisse Ausgeglichenheit zwischen innerer Erfülltheit und innerer Leere herzustellen. Im Moment war eben alles sehr öde. Also, das ist jetzt noch in der Mache.

16.20.35

U: Chaya sagte mir dann, ja das ist der dunkle Hintergrund, um das Licht am Ende deutlicher leuchten zu lassen.

K: Das ist mir bisher nicht so aufgegangen. Aber jetzt warten wir mal, was noch kommt. Es stimmt schon, auf mich wirkt das Stück schon auch eher düster. Und nur am Schluss hat man das Gefühl, es gibt ein Licht am Ende des Tunnels. Auch in der Mentalität der Protagonisten, das am Anfang eben noch nicht da war – und wie gesagt, da traue ich mich jetzt noch nicht zu sagen, weil das wird nochmal umgebaut.

U: Sowas passiert dann eben auch, dass im Zuge einer Inszenierung man erstaunt ist, was dabei heraus kommt.

16.21.17

K: Ich kenne das ja auch von meinen eigenen Uraufführungen man ist immer froh, wenn man noch die Chance hat, in den letzten Proben, wenn alles zusammen kommt, Hand anzulegen auf das, was einem selber missglückt ist, oder wo man sagt, da ist etwas zu viel, oder etwas zu wenig, ich muss einfach noch was weglassen, hier kommt eine Fermate dazu, man kann beim Komponieren oder beim Konzipieren allein noch nicht hundertprozentiges Gefühl für den Ablauf eines Ganzen haben. Sondern es gibt da immer eine Menge an Details die das Ganze aber massiv beeinflussen. Ich

würde sagen, wenn man einen Übergang wirklich schlecht gesetzt hat in einer Oper, dann kann das die ganze Form verderben. Und insofern gibt es sowohl im Optischen wie im Akustischen durchaus jetzt noch kleine Details, die geändert werden, was aber wahrscheinlich nachher fürs Ganze eine große Konsequenz hat. ... den letzten Satz: was aber wahrscheinlich für das Ganze eine große Wirkung dann hat.

16.22.17

U: Ein große Auswirkung, weil gerade bei dieser Oper, die aus so vielen Detailgewerken besteht, wovon der eine nicht wusste, was der andere macht, wie das zusammenwirkt, der Film meine ich mit dem Sound, und Design, da ist man vor Überraschungen nicht gefeit.

K: Nun ist es ja hier in diesem Fall wo wir hier mit Claus Guth zusammenarbeiten, immer zu erwarten gewesen, dass die Musik und die Regie eine kongeniale Einheit ergeben. Das hat in dem Team auch immer wunderbar funktioniert. Oft ist es aber auch so, dass der Komponist sein Stück schreibt, dann kommt der Regisseur, schaut es sich an, kann es natürlich nicht hören, weil es noch nicht aufgenommen ist. Und dann gibt es zwei parallele Entwürfe, und man kann nachher nicht garantieren, dass diese zwei parallelen Entwürfe wirklich nachher ineinandergreifen. Ich habe beides schon erlebt. Aber ich komme immer mehr dazu, dass es wirklich vonnöten ist, dass ein Regisseur und ein Komponist während des Entstehungsprozess sich einander abgleichen und sich vor allem die Bebilderung gleichermaßen vor Augen haben, sonst arbeiten sie aneinander vorbei. Und wie gesagt, hier ist das ein wunderbarer Ausnahmezustand, von Ineinandergreifen von Ideen und ergänzender Ideen, so dass ich ziemlich sicher bin, dass das Verhältnis von

Musik und Bild immer hundertprozentig stimmig und
auch verständlich sein wird.

U: Gut, ich danke ihnen ...

K: Ich danke auch ...

U: Sie müssen ja jetzt unten aufbauen ...

K: Jetzt müssen wir unten aufbauen ...

JETZT IST ES DOCH THEATER
GEWORDEN ...

2019.11.12 Interview Claus Guth 16.13.10

G: Ach, man sieht, dass eigentlich schöner Himmel draußen ist. ... brauchst du noch mehr Text, alles gut so ... ja?

U: Also was ich jetzt hier so sehe ... die läuft ... die das was ich machen will, tatsächlich zu beschreiben, welche besonderen Herausforderungen an den Handwerker in erster Linie und dann an den Künstler Claus Guth gestellt hat und noch stellt. Trotzdem ist die erste Frage erst einmal eine nach der Gattung. Ich habe mich gefragt, was ist das für eine Art von Oper, mit der wir es hier zu tun haben. Eine Komödie ist es nicht, dazu gibt es zu wenig zu lachen. Und eine Tragödie ist es eigentlich auch nicht, weil so die Notwendigkeit der Handlungen, in die sich die Protagonisten verstricken, könnte auch immer so oder so sein. Also das ist immer so ein Möglichkeitsraum, in dem sich die bewegen. Und das deutest du ja auch einmal in einer Szene an, wo ein Moment, also diese Honigglas-Geschichte, wiederholst und zeigst, es hätte auch anders verlaufen können. Also in welchem Genre bewegen wir uns da? Mit dieser Oper ...

16.15.11

G: Ja das ist eigentlich generell, wenn man es mit Chaya Czernowins Stücken zu tun hat, dass der erste Gedanke ^{ist}, was ist das überhaupt. Was kann das überhaupt sein, ist das Theater? Oder es gab bei diesem Stück durchaus Überlegungen, dass ich gesagt habe, die Sänger gibt es gar nicht, und ich drehe nur ein Film und zeige ein Film, in dem ich Studien von zwei Menschen mache, ist es ... ist es eine Performance, wo man eigentlich in einer choreographischen Art Variationen eines Themas durchspielt, also diese ganzen Optionen gab es am Anfang, und jetzt ist es doch Theater geworden. Am

Unschönheit bei den Proben!

Schluss. Ich finde jetzt in dem Stadium, in dem es jetzt kurz vor der Premiere ist, ist es doch irgendwie, wie es Chaya auch mal beschrieben hat, ist es wie ein Organismus, es ist wie etwas, das durch die Summe der Einzelfaktoren ... und die sind bei dem Stück wirklich unfassbar in ihrer vielschichtigen Schachtelung ... und in diesem Räderwerk entsteht doch so ein Wunder, dass da sich etwas sehr Menschliches, wenn all diese kleinen Rädchen, wenn die sich alle genau in Perfektion drehen. Das habe ich so noch nie erlebt. Wenn nur ein Faktor herausfällt, purzelt das Ganze zusammen wie ein Kartenhaus. Es war auch bei szenischen Proben am Anfang nie so, dass ich ... was man sonst 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 dann aber 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 ein Puzzlestück mal schön machen, und präzise machen, und dann gucken, was daraus wird. *Nennen wir das DAS MADRIGALISCHKE*

16.18.28

U: D.h. dir geht es ein bisschen so ähnlich wie es den Sängern auf der Bühne geht, die gar nicht hören, was am Ende dabei herauskommt, aber wissen, dass sie ein Zahnradchen sind in einem Gefüge, das sich erst am Platz des Zuschauers wirklich zusammensetzt.

16.19.17

Es gibt keine zentrale Regie - die Regie ist an das
ES des Teams verschieben

G: Ja, ich bin sozusagen auch ... Teil dieses Räderwerks,
was das Ganze nur erahnen kann, natürlich ist es so, dass
ich für über die anderen Faktoren, Video, Licht, ^{ich}
Mitkontrolle habe, über Mitarbeiter, und mit denen halt
im permanenten Austausch bin, und dann immer so sagt,
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 nur dabei
war, die Sänger eigentlich nur wieder zurück zu
kastrieren. Dauern zu sagen, 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 da am Schluss
man letztlich diese acht Tage hat, wo man das ganze
zusammenpappt, dass das zu schaffen ist.

Diese Momente gibt es,
wo in Proben die Gegenwart
des Films anheißert wird ...

Also das Regiearbeit
am Ende: Zusammen-Pappt

16.21.22

U: Wie bereitet man sich denn auf so etwas vor, oder
hast du das in dem Umfang gar nicht gewusst. Ich kann
mich nur an eine Szene erinnern, die wir gefilmt haben,
wo du in gewisser Weise - ich sage jetzt mal -
verzweifelt nach einem kohärenten Zusammenhang
gesucht hast dieser Textfragmente der Schauspieler. So
dass man das sozusagen psychologisch auflöst. Also
warum sagt jemand jetzt so etwas. Das war dieser Tag,
wo ich am Ende zu dir kam und sagte, ich glaube, sie hat
das gar nicht so geschrieben, nach allem, was ich bisher
weiß. Hattest du dich so vorbereitet wie bei einem Ibsen
Stück, sage ich jetzt mal, wo man diese Psychologie hat,

Eine sehr solide Struktur eines Arbeitswagens

oder was war da der Weg. Und ab wann stellte sich für dich ein, das was du gerade beschrieben hast, dass es ein Zusammenwirken der vielen Gewerke ist, und es gar nicht so eine zentrale Regiefunktion gibt, wenn ich das jetzt richtig verstehe.

16.22.31

G: Naja, es ist ein bisschen ... 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 flirrt ... also sie beschreibt etwas völlig Abstraktes. Und das ist ein Innen, das kann man nicht genauer beschreiben, aber sie würde sich in sehr ... sie hat sehr viel schönere Beschreibungen als ich jetzt, aber in sehr abstrakten Begriffen. Dann sage ich mir als Theatermann, das würde, wenn ich das so umsetze, mir zu sehr sozusagen in einer kompletten Performance oder zu sehr im l'Art pour l'Art oder zu sehr 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. Nachdem ich es erst einmal psychologisiert habe, oder mir Situationen und Biographien erfunden habe, um dann überhaupt einem Schauspieler einen Hauch von Rollenidentifikation zu geben oder innere Logik eines Handelns. Insofern baue ich das schon erst Mal wie ich einen Ibsen bauen würde. Und zwar hier auch auf eine Art, dass ich auch visuell so arbeite, dass 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 wieder 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. Dass es sozusagen da, wo es konkret wird, es hilft sich zu identifizieren, und dann aber wieder rechtzeitig abbiegt, um die Perspektive aufs Allgemeine zu kriegen. Oder aufs Größere oder auch aufs in diesem Fall sich Treibenlassen, das Soghafte, das Nichtverstehen, und sich Berauschenlassen, dass das auch funktioniert. Und dass der Kopf sich wegschalten kann.

16.26.39

U: Spielt denn das Video eine riesen große Rolle, wo von den Schauspielern sozusagen das Gegenteil von dem erwartet wurde, was sie sonst auf der Bühne tun. Also hier sind auf der Bühne ist die Entfernung zum Zuschauer mindestens 20 Meter, über den Bühnengraben hinweg, wenn nicht gar hundert bis zu den letzten Reihen, und da wird mit Naheinstellungen und Closeup gearbeitet, und jede kleinste Bewegung der Augenwimpern erzeugt schon Bedeutung. War das ein Problem, da herunter zu schalten, dass die Schauspieler so weit herunterschalten und nicht in die gewohnte große Geste der Opernbühne verfallen....

G: Das war interessanter Weise beim ersten Filmdreh wir in so einem Apartment gemacht haben, musste man das

gegen die Musik inszenieren!

nur einmal nur so pegeln, also dem Darsteller ein Gefühl geben und das haben sie dann eigentlich wie – das sind ja auch extrem erfahrene Leute sozusagen wie eine Kameraeinstellung eine innere oder eine Lichtstimmung behalten. Und das musste man dann auch gar nicht oft wiederholen. Es gab manchmal mussten wir Sachen nochmal drehen, es gibt manchmal ein Klischee, wo moderne Klänge manchmal hinführen, von so einer selbstgefälligen Tristesse und das war dann eigentlich richtig Arbeit immer wieder zu sagen, nein, eigentlich ist noch gar nichts schlimm. Die Musik suggeriert zwar schon sehr oft Abgründe, das ist aber etwas, das ist viel spannender, wenn das Gesicht neutral bleibt, oder fast eher ins Helle geht, und ich höre als Kontrast dazu, dass es im Inneren eigentlich tobt. Das ist viel spannender, als dass ich das außen auch noch sehe. Und das ist auch eines dieser verrückten Dinge, die man hier erst noch so herausfinden muss, nachdem ich ja permanent ein wahnsinnig reiches Innenleben höre, ist ganz schnell ein Zu-Viel an Innenleben Zeigen eine Doppelung. Und das ist das Verrückte, dass einem eigentlich die Musik von Chaya beim ersten Mal hören oder wenn man da nur so oberflächlich drauf schaut, ja das ist sehr abstrakt und das sind sehr sehr abgefahrene Klänge, wenn man dann aber plötzlich eine Person dazu sieht, und ein bisschen dem folgt, wie es strukturiert ist, dann ist es fast schon überreich an Interpretationen einer Persönlichkeit oder eines Menschen. Das ist ganz erstaunlich, wie schnell eine Musik, die gerade noch abstrakt war, und ich sehe nur ein Gesicht dazu, wird sie sofort ganz konkret. Und das ist sehr faszinierend, insofern war meine Hauptarbeit eigentlich dauernd zu sagen, ne reicht, weniger, die Musik erzählt so wahnsinnig viel, ich sehe meinen Job eigentlich hauptsächlich darin das Innere hörbar zu machen, als jetzt viele Geschichten zu erzählen.

16.31.06

U: Das hatte ich auch bei den Interviews auch immer wieder angesprochen, eine rein persönliche Geschichte. Als ich mich vor 7 Jahren erneut verliebt hatte, habe ich dieser Frau nach 10 Tagen einen Heiratsantrag gestellt, und wir haben eine Familie gegründet. Alles läuft gut. Toi toi ... und ich kann mich nicht erinnern, dass da so viel Angst hochgeklappt sind. Was in dieser Oper ja erzählt wird. Zwei Menschen begegnen sich, verlieben sich, und es folgt eigentlich eine Phase Schmetterlinge im Bauch, eigentlich wäre rosa die dominierende Farbe, aber das ist in diesem Fall nicht so. wie bist du damit umgegangen. Ist das ein Sonderfall oder ist das nur ein Moment ... ich habe mit Chaya darüber gesprochen ... es könnte ja auch sein, dass es nur so etwas wie eine Grundfarbe ist, auf der dann die helleren, die Lichtpunkte erst noch wachsen und sich ausbreiten können.

G: Naja ich würde schon davon ausgehen, dass es hier eher eine Geschichte von zwei Menschen ist, die eigentlich sich schon sehr stark im Leben positioniert haben. Die haben vielleicht eine Familie, die haben sozusagen schon eine ganze Biographie im Rucksack, und ich finde das schon sehr nachvollziehbar, dass sich jemand, der sich dann verliebt, sozusagen permanent aber auch die Stimmen im Kopf hat, oder die Bedenken, oder die verdeutlichen, dass es das Schönste ist, aber auch, dass man weiß, dass es könnte auch extremst kompliziert werden, und man springt ins totale Nichts, und diese Ängste vor dem sozusagen Null, die kennt glaube ich schon jeder ganz gut, das ist glaube ich nicht die Geschichte von zwei jungen Menschen, die sich das erste mal verlieben, das wäre jetzt eine merkwürdig angstbesetzte erste Begegnung. Aber so wie das hier so mit den Hauptsängern besetzt ist, strahlen die das für

mich auch total aus, das sind keine Leute, die jetzt losspringen würden und sagen: Komm egal, wir fliegen nach Amerika und lassen hier zurück, was unser Leben hier bisher bestimmt hat. Insofern ist das eine Geschichte mit viel biographischem Ballast, was nicht heißt dass aus so etwas sozusagen sich in so einer Tiefe sich abtastet, sich vielleicht etwas sehr viel tieferes ergeben kann. Das heißt nur, es ist so ein bisschen wie so ein Weg, an dem man so ans Licht schwimmt, der erst mal an so Hindernissen vorbei oder an so ... ja, diese eine Szene bringt es eigentlich sehr auf den Punkt: diese tief gestellte Frage, kann ich dir vertrauen. Da tasten sich so zwei Menschen ab. Das finde ich eigentlich doch sehr einleuchtend.

16.35.59

U: Das ist vielleicht doch ein Tabu, der Mythos ist vielleicht eher die Geschichte, die ich erzählt habe, man trifft sich und entscheidet spontan, eine Entscheidung für das Leben. Das wäre der Mythos. Und das wäre vielleicht sogar realistischer auf eine Art. Also ich hatte mich 10 Jahre davor ich weiß nicht mit wie vielen Partnerinnen abgemüht, wo die Bedenken überwogen. Aber darüber spricht man nicht so gerne, und vergisst es auch dann wieder. Das sind jetzt private Geschichten.

G: Ja, aber ich finde es schon ... ich würde es ungern wieder so verengen auf so ... das funktioniert nur für ein Paar, das so viel erlebt hat, und das wäre jetzt auch ein bisschen sehr eng. Ich glaube Chaya interessiert letztlich auch ... sicher rutscht da Persönliches mit rein, und es gibt Färbungen von mir und von allen, die da irgendwie ihren input geben, und wir sind alles Leute, die schon über 50 sind oder so, die zu dem Thema anders stehen als wenn es jetzt Zwanzigjährige gemacht hätten.

Trotzdem interessiert Chaya das Phänomen glaube ich

auch dieses ganz archaische ... ich bin ein Kosmos der andere ist ein Kosmos und jetzt verschieben die zwei in sich. Und was passiert. Und in diesem Zusammenhang finde ich es sehr nachvollziehbar, dass es sozusagen manche dieser Verlinkungen geben Explosionen und geben Bereicherungen und erzeugen Glückshormone, und es gibt andere Sachen, die vielleicht dann irgendwas in Themen sich verhaken, die an diesen Biographien irgendwie sich auch sperren oder ... und das bleibt für so eine Beziehung dann vielleicht auch immer ein Thema, und insofern ist an sich schon das Phänomen wie in so einem chemischen Experiment dieser ... dieses Zusammenpralls und dieser Mischung und des Beobachtens, was passiert eigentlich. Ich glaube, das sollte man nie vergessen, dass das auch dem Zuschauer hier wie so eine Chance ist, zu erleben, aus einer riesigen Distanz.

U: Dankeschön ...

G: Gerne gerne ...

2019.11.12 Interview RocaFilm 16.40.53

U: Das ist jetzt eher ein Film, der die handwerkliche Geschichte dieser Oper erzählen will, weniger ästhetische oder musikwissenschaftliche sondern einfach was die besondere Herausforderung für Euch in dem Fall war, diese Oper zu realisieren. Was waren die ersten Ansagen, mit denen ihr umgehen musstest, bevor ihr angefangen habt zu filmen ...

16.42.00

R: Ich mache es mit Denken ok.

U: Jaja, mit Denken.

R: Vom Beginn an des Projektes wussten wir, dass es in diesem Fall ein Szenario gab vom Regisseur, das er vorausgedacht hat, aber da keiner von uns die Musik komplett kannte, wussten wir, dass wir vor Ort sehr viel improvisieren werden, und sehr viele neue Ideen einfließen werden in das Projekt, währenddessen wir dran arbeiten. Claus und Chaya sprachen am Anfang von Puzzlestücken, die wir akribisch zusammenfügen werden, während dieser Zeit, d.h. wir haben begonnen mit sehr viel Materialsammlung, wir wussten, dass wir viel drehen werden, dass viel Videos eingeblendet werden, dass Video eine eigene Rolle bekommt, wir wussten halt nicht, welche Rolle das ganz genau sein wird, wir hatten nur ein paar Anhaltspunkte, aber wir wussten, dass wir flexibel bleiben mussten und dass es in viele Richtungen gehen kann, das heißt auch bei den Dreharbeiten haben wir schon in viele Richtungen gedacht, dass wir verschiedene Situationen, verschiedene Emotionen verschiedene Geschichten einfangen können, die wir dann entlang der Entstehung des Gesamtprojektes dann in die Richtung basteln können, wie es gebraucht wird.

16.43.41

U: Das heißt, es gab kein Plot, keine Ansage,

R: Das ist sehr spannend ...

U: ... sondern es war immer so gedacht, Puzzlesteine zu bauen, die polyvalent sind, also Puzzlesteine von Möglichkeitsräumen werden können ...

R: Genau. Zu Beginn gab es ein gut verfasstes Szenario, wo wir wussten, wir wollen konkrete Situationen aus dem Leben der zwei Protagonisten einfangen, d.h. wir wussten dass wir in zwei verschiedenen Wohnungen drehen, dass wir mit welchen Charakteren wir es zu tun haben, es gibt oder es gab so etwas wie eine Vorgeschichte für jeden Charakter, wie ihr Leben verlaufen ist bis dahin, wie sein Leben verlaufen ist bis dahin, also wussten wir anhand dieser Informationen ein bisschen wohin es gehen kann. Danach sind wir eigentlich von Dreh zu Dreh vorangeschritten, und haben gesehen, aha, am ersten Tag war es vielleicht etwas zu traurig, was wir gedreht haben und etwas zu ruhig, wir wollen auch Emotionen einfangen, die etwas aufgeregter sind oder die auch freudiger sind, damit wir das dann auch im Nachhinein lenken können ... wir sind ähm Punkt ... als Rolle im Video ... ähm Punkt ... Dem Video ist dann im Laufe des Projektes die Rolle zugefallen, dass wir eigentlich die Emotionen im Laufe des Abends relativ gut steuern können. Dadurch, dass wir so große Bilder bringen und auch die Gesichter in so großen Ausmaßen in die Bühne reinprojizieren, bedeutet das, wenn wir ein kleines Lachen drinnen haben in einem Video, dass die komplette Szene ein viel freudigeres Ereignis wäre, ansonsten, wie wenn da jetzt jemand traurig schaut oder angestrengt schaut. Das heißt, wir haben alle diese Emotionen eingefangen, um über den

Vorbild von Chayas Videos für Operas Videos

Abend verteilt dann alle Emotionen so zu schlichten, wie wir sie gebrauchen können.

16.45.42

U: Ich habe ein Gespräch mit Chaya geführt, wo heraus kam, dass bei der Entstehung dieser Oper Videos eine große Rolle spielen, und zwar die Videos, die sie auch *in* ihrem Arbeitszimmer oder bei ihren Spaziergängen gedreht hat. Haben diese Videos bei dem Dreh eurer Videos eine Rolle gespielt.

R: Na, eindeutig ...

(blabla)

R: Chaya hat uns anfangs des Projekts ein paar ihrer eigenen Videos gezeigt, um uns Anregungen zu geben, wie sie visuelle Informationen versteht, wie sie ihre Umwelt wahrnimmt, im Zusammenhang mit diesem Projekt. Was sehr spannend war, dass wir in den Bildern auch ihre musikalische Handschrift gefunden haben. Das hat uns sehr inspiriert, da wir dann auch sofort losgegangen sind und es gibt Szenen ... es gibt in ihrer Musik ... Punkt ... in Chayas Musik gibt es ... wie sagt man das jetzt sag mal ... in Chayas Musik hört man auch mal ein Glitzern ein Funkeln, viele Stellen sind so, als ob man in ein Licht schauen würde, als ob man viel Bewegung wahrnehmen würde, es ist oft sehr vielschichtig gedacht. Und als wir ihre Bilder sahen, die sie uns als Videos geschickt hat, da sahen wir auch diese selbe Sprache in genau diesen Bildern. Das heißt, das was wir am Anfang mal gemacht haben, dass meine Kollegin Carmen Zimmermann und ich hinaus sind, um Berlin herum, um zu sehen, ob wir solche Bilder auch einfangen können. Und dann haben wir eigentlich einen ganzen Tag damit verbracht, Reflexionen im Wasser zu filmen, Bewegungen von Pflanzen, wo wir genau diese Art von visueller Information finden, und diese Musik in

der Natur finden auch. D.h. die Bilder, die wir teilweise projizieren, reflektieren auch ihre visuelle Einstellung im Zusammenhang mit ihre Musik.

16.48.24

U: Ich habe ja auch einen Tag eingeplant, wo ich mit ihr in die Natur gehen wollte, ich habe es mir dann anders überlegt und sie gefilmt an einem Tisch sitzend, wo sie uns ihre Videos zeigt. Das ist doch ein interessantes Phänomen, dass die Wahrnehmung von Wirklichkeit so offensichtlich durch das Medium einer Kamera läuft. Es geht ja jetzt sozusagen bis in die Oper weiter, oder?

R: Das hat direkt Eingang gefunden, auf jeden Fall. Die Wahrnehmung, dass sie sie mit mir geteilt hat, meinst du.

U: Ich habe jetzt keine Frage gestellt, sondern ich habe nur ein Erlebnis geschildert. Die Frage dahinter ist schon, letztendlich hast du das schon erzählt, dass eine Komponistin zur Erfindung ihrer musikalischen Strukturen mit Kameras festgehaltene Strukturen ...

16.49.48

R: Ich finde es spannend, wie Chaya in ihrer Musik ...

ich finde es spannend, wie Chaya ^{mit} Bildern in ihrer musikalischen Ebene umgeht, wenn es zum Beispiel
Einspielungen gibt wie Bienen oder Insekten, Schwärme, hat man sofort ein Bild dazu, und auch in anderen Momenten, wo man ein Glitzern wahrnimmt oder ein Flimmern wahrnimmt, kommt einem auch sofort eine visuelle Ebene in den Sinn, und wenn Chaya einem mal ihre Bilder gezeigt hat, die sie dreht, während sie an so einer Oper komponiert, haben wir sofort verstanden, dass da ein direkter Zusammenhang zwischen der Musik und den Bildern entsteht. Oft ist es dann auf der Bühne gar nicht so einfach zu sagen, wir lassen jetzt mal der Musik den Vortritt, und sagt, ihr stellt in der Musik die Bienen

Das Doppelungsproblem - Bienenbilder zu Bienenmusik

oder den Insektenschwarm dar, oder unterstützen wir das dann auch visuell. Ob es dann nicht zu viel ist, oder ob es dann auch genau das ist, was es dann auch braucht und um mit dieser visuellen Ebene das Ganze noch mal ein Stück weiter zu bringen. Ich glaube, es war immer sehr spannend zu sehen ... wo sind wir ... na, des kann man net sagen, wo sind wir zu viel, wo sind wir zu wenig.

16.51.08

U: Ne, das ist ganz allgemein auch das Problem von musique concrète, also von Bienen, wenn man Bienen hört, es klappen sofort abertausend Geschichten hoch, an die man sich erinnert, wenn man Bienen hört. Die aber nicht unbedingt etwas mit der Musik zu tun haben. Oder etwas mit dieser Oper zu tun haben.

R: Wir haben diese Ebene der musique ... wie sagst du da dazu ..

U: Musique concrète ...

R: Musique concrète ... wir haben die Ebene der musique concrète zum Beispiel bei den Insektenschwärmen aufgenommen auch um eine Emotion der Schauspieler der Sänger darzustellen. Zu Beginn der ganzen ... oder im zweiten Teil der Oper gibt es ... relativ am Beginn der Oper gibt es eine Stelle wo wir sehen und in den Wohnungen gedreht haben, wo auf einmal Ameisen in der Küche erscheinen, und in seinem Architekturmodell erscheinen, und diese Ameisen, die stehen für die Aufregung, was geschehen ist, was in ihr Leben kommt, also für die Familien ... diese Ameisen stehen auch für ... na, des komma ned sagen i muas des abbrechn ...

Carmen sagt etwas ...

16.53.48

Da geht es viel um die Ameisen - aber die brande ich wohl eher nicht...

C: Prinzipiell ist glaube ich schwierig im Video, wenn man in einer Musik, die ausdrucksstark ist, und die eigentlich die Bilder schon vorgibt, dass man da, wenn man Ameisen hört, dass man dann Ameisen im Film zeigt, ich glaube das ist eher immer schwierig, weil es eine Verdoppelung ist des Inhaltes, den man schon gehört hat. D.h. man muss da sehr subtil und vorsichtig den Videoeinsatz überhaupt forcieren und auf der anderen Seite ist es aber wieder auch eine Verstärkung des Gehörten, und ein Mikroskop ...

R: Ja, wir haben die Ameisen schon der Emotion der beiden zugeschrieben, die Ameisen stellen eine Veränderung dar, die stellen eine Aufregung dar, und die kommen an zwei Stellen der Oper dann wieder, und es ist immer schön, wenn wir dann im Video solche Klammern schaffen können, und sagen können, es wird im ersten Video mal ein Thema aufgemacht, wo man nicht ganz weiß, wo das hinführt, und dann kommt das später viel verstärkter zurück. Und diese Szene haben wir seit heute drinnen, dass wir auch, wenn sie sich begegnen, die Ameisen quasi stärker werden und quasi dieses Feld übernehmen und die Aufregung zu forcieren und diese innere Einstellung kurz bevor sie sich dann auch wirklich näher kommen, nochmal einen Punkt dahinter zu geben.

C: Und da ist dann die Rechtfertigung eigentlich gut, dass man da die Ameisen nochmal bringt in der Wiederholung weil ja da die Energie von den beiden nochmal aufeinander trifft. Und das ja wieder eine chemische Reaktion des Inneren zeigt und stattfindet, und das ist dann wiederum die Möglichkeit durch das Video das ganze zu verstärken.

16.55.16

U: Und wie kamt ihr auf die Stare ...

VÖGEL

R: Vögel ...

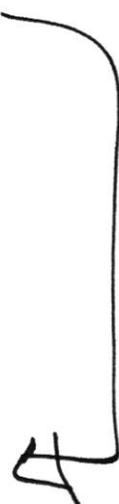
*Das ist die Idee, dass die Vögel, das
Bildern die eigenen Bedeutungen zu zeichnen... das ist*

C: Ja, wir haben sie losgelassen würde ich mal sagen... es ist eine innere Befreiung wie es 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 hat ja doch irgendwie eine emotionale Schwere und es entwickelt sich ein Zusammenspiel zwischen Mann und Frau, und es entstehen Emotionen, und sind durch Vorgeschichten beeinflusst, und können so ... 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 die 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.

*für das und das für das...
Ameisen können aber
als Stamm angesehen
werden... oder als
daran fortgeschritten
aggregat Zustand...*

16.56.23

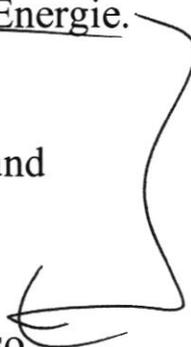
R: Die Vögel sind schon ein Sinnbild für die Befreiung für ein Loslassen für ein Lockerwerden, es sind sehr viele sehr dichte Momente in dieser Oper, sie sind musikalisch aber auch szenisch verbaut, und diese Vögel bringen dann eine Auflösung eine gewisse Leichtigkeit. Ich denke, was du gesagt hast, dass es ein Gehenlassen, dass es ein sowohl eine innere Aufricht aber auch mit den Formationsflügen eine Art von Harmonie gibt, die bedeutet, dass man nicht nur loslässt, sondern auch gleich schwingt. Es ist ein schöner Ausdruck für Energie.



16.57.01

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

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



C: Und die Ameisen wiederum durch andere Tiere dargestellt.

U: Das war in meinem letzten Film, den ich gemacht habe, Miroslav Srnka, Südpol, da hat der Komponist akribisch in seiner Musik nachgebildet, wie in seiner Musik ein Entscheidungsprozess bei Starenschwärmen eigentlich entsteht. Also es ist ein Vogel, der dem andern Vogel folgt, und dann noch und dann noch einer, und genauso hat er die gesamte musikalische Struktur seiner Musik gestaltet. Das war irre. Aber das ist jetzt ... gibt es noch ein Beispiel, das ihr erzählen könnt, jetzt haben wir über die Ameisen geredet, über die Vögel geredet, wo es eine längere Geschichte vielleicht gibt, also Bilder, die ihr gefunden habt, die wieder verändert wurden, bis sie jetzt zu ihrer endgültigen Form gelangt sind.

R: Ich glaube, was gut wäre, wenn man durch die emotionale Verstärkung der Bilder geht, und dass man alles was diese Zornmomente sind, und da rein geht. Ich glaube, das ist das längste, was mir gemacht haben, diese Filme vorne, die normales Leben bringen und hinten dann diese Innenwelten, wo man so dann wirklich reinhauen, und ihre Ängste und Zustände rausbringen.

U: Es gibt also mehrere Ebenen von Videos – vorne und hinten. Erzählt das doch mal ...

16.58.55

R: Eindeutig ... muss ich nachdenken, wie viele Ebenen haben wir: Vorne hinten konkret und hinten symbolisch. Wir unsere Videoarbeit haben wir mehr oder weniger drei Ebenen gewählt, die uns durch den Abend führen. Und das sind auf der großen Leinwand vorne mal konkrete Situationen aus dem Leben der beiden Protagonisten. D.h. das sind relativ ...

C: ... geradlinige Abläufe, die den Alltag zeigen, die gestaltet sind durch einen Splitscreen, und die sehr geradlinig sind in ihrer Erzählung. Und sobald sich die Bühne beginnt zu drehen, tauchen wir eigentlich auch in eine emotionale auch teilweise mehr buntere Welt ein, die wiederum mehr die Emotion und die Innenwelten zum Ausdruck bringen. Und dort ist es im Laufe des Projektes dann so entstanden, dass wir an diesen Stellen, wenn die Bühne quasi gedreht ist, und wir auf diese Bühnenarchitektur schauen, dass wir viel größere Emotionen einblenden und der Effekt der Vergrößerung des Videos auch in seinem Rhythmus und auch in seiner Ausdruckstärke noch mal viel größer ziehen als vorne auf der Leinwand. Das bedeutet, dass wir eigentlich im Laufe der Produktion darauf gekommen sind, dass diese konkreten Filme schön sind, um den zwei Protagonisten näher zu sein, aber auch Chaya sagt, von Anfang, ich möchte manchmal viel zu nah dabei sein, ich möchte diesen zwei viel zu nahe kommen, ich möchte, dass es unangenehm nahe ist, und auf dieser Ebene, auf dieser Bühnenarchitektur laufen dann manchmal Videos ab, die dann ganz starke Emotionen zeigen, da geht es um Zorn, da geht es um Verbitterung, es geht um Verzweiflung, und das wird dann mit einer ganz anderen Ästhetik eingefangen, d.h. alles, was vorne Ruhe ausdrückt, um auch dem Bühnenspiel nicht im Wege zu stehen, wird dann hinten zu etwas, was die Bühne komplett übernimmt, und was die Szene komplett übernimmt. D.h. da ist man dann wirklich ganz nah beim Protagonisten und wird glaube ich als Zuschauer sehr stark in diese Welt hineingezogen, aber auch visuell gefordert.

Das ist wohl was auch Claus meinte... dass das Video übernimmt...

17.01.23

U: Das sind dann die Momente, wo man nur noch Augen sieht, oder Hände oder Lippen,

Manderson Wootton: Es wird eine Bildsequenz geben im Do? Film
wo es um die Rolle des Bildes geht und im Besonderen...

C: Genau, da ist man halt an der Emotion des einzelnen direkt dran, die in so Art flashes immer wieder eingeblendet werden, im Rhythmus der Musik, angepasst, um natürlich die Emotion noch mehr hervorzuheben in dem Moment.

R: Das war eine tolle Zusammenarbeit mit den zwei Sängern, weil die das auch vertragen haben, dass wir mit der Kamera wirklich nahe dran gehen, d.h. diese Bilder zu bewerkstelligen, war es ja auch so, dass wir mit der Kamera da waren (macht es vor) oder da waren, und das gibt ja Szenen, wo wir ja in den Badezimmern gedreht haben, in der Badewanne, mit Wasser – und da hat sich die Patrizia auch bereit erklärt das zu tun, und das ist natürlich auch ein sehr intensiver Moment, und auch ein intimer Moment, aber es ist sehr gut gelaufen. Was daran spannend gefunden habe an dem Dreh, war dass jeder danach auch wirklich fertig war, weil man sich tatsächlich in diese Emotion da hineinbegeben musste, damit es authentisch wird, und auch die Emotion des Zorns, was man bei Dietrich sehr gut sieht, ... also die beiden waren dann auch gut fertig nach den Drehs ... und wir auch. Weil das sehr viel Emotion rüber gekommen ist und die uns sehr viel gegeben haben, was wir jetzt in dieser Weise direkt an das Publikum weitergeben können. Sehr schön geworden.

Daran habe
ich die Bilder –
die gar nicht wäre
hier erzählt!

17.02.33

U: Wann habt ihr, das ist jetzt in Anschluss an das, was Claus erzählt hat, wann habt ihr das erste Mal gemerkt, von welchem Ganzen ihr ein Teil seid. Ich nehme an, eine gewisse Zeit habt ihr erst einmal für Euch alleine gewurschtelt, also schon in Rücksprache mit Claus und in Rücksprache mit Chaya, aber letztendlich ohne zu wissen, wie sich das, was ihr macht, in ein Ganzes fügt.

Wann zum ersten Mal gesehen, ja, da wird ... das passt alles zusammen?

C: Da bei uns ja auch die technische Seite ein wichtiges Thema spielt, weil wir ja die Bühne mit unserem Video mitdrehen lassen und das natürlich, das ist ein 3-D-Modell und Medienserver, der programmiert werden muss, ist das auch ein wichtiger Punkt, den darf man nicht ganz vergessen, und den muss ich einfach mit reinnehmen jetzt. Weil – um auf die Frage zurückzukommen, wann der Moment des Zusammenfügens für mich gekommen ist, das war eigentlich der Moment, wo alles halbwegs funktioniert hat. Das heißt, man hat die Bühne gesehen, man hat die Requisite, man hat das Video, man hat den Gesang, man hat die Musik, es war das Ganze dirigiert, und das hat funktioniert, und das war der Moment, wo es für mich auch funktioniert hat, und das war vor der KHB, wenn man es genau vom Datum her sagen will.

17.04.14

R: Ich finde, wir hatten sehr viele Freiheiten von Claus, anfänglich, d.h. er hat uns mal gut arbeiten lassen, hat mit uns Material gesucht, hat immer wieder Stellen während der Proben erwähnt, wo er sagte, ja, hier könnte auch nochmal Video sein und da könnte auch noch mal was passieren, und das sind dann aber Stellen gewesen, die dann teilweise auch noch Spielraum waren und wir sagen, da könnten wir uns vorstellen, dass es in diese Richtung gehen könnte, da könnte man einen dramaturgischen Hinweis liefern, da könnte man einen emotionalen Hinweis liefern, d.h. anfänglich war das schon so, dass wir viel freie Hand hatten, und natürlich ist es dann im kompletten Zusammenkommen, wenn dann in dem Moment, wo dann Musik, Licht, Ausstattung, Bühne, auf einmal zusammen kommt,

merkt man dann auch, ist man dann quasi mit dem Teil, das man dafür sich gedacht hat, ganz daneben, muss man es ein bisschen angleichen, muss man etwas erzählen, das heißt, das geht halbwegs erst, wenn alles da ist, was auch später da sein wird. Man kann sich sonst alles vorstellen, dass man denkt, da macht man ein sehr dunkles und dramatisches Video, und da sieht man, dass das Licht zuvor einfach sehr hell ist, und das Bühnengeschehen auf einmal viel heller ist, als man es sich dachte, und dann muss man das auch anpassen.

C: No besser gsagt ..

R: No besser gesagt ... jo dange ...

(Lachen)

U: Danke euch für eure Zeit, die ihr euch genommen habt. ...

2019.11.12 Hauptprobe 18.05.00

Schöne Bilder von Dietrich und Patrizia, wie sie sich in die Startlöcher begeben

Gelegentlich schöne Bilder von Sebastians Kamera ... die aber schon in die Operschnittfassung eingegangen sind.

GH3 Fusenegger

GH4 Totale mit Bühnenraum (einschließlich Tonmischpult)

GH5 Sebastian Bühne seitlich rechts

GH5 Uli Bühne seitlich links

2019.11.13 Interview Dietmar Schwarz 15.05.30

U: Vielen Dank, dass sie sich die Zeit nehmen, d.h. wir reden nicht über Politik, warum es wichtig ist, zeitgenössische Oper in das Programm aufzunehmen, sondern eher über das Handwerk, also: Was muss man tun, damit so eine Oper entsteht. Und dazu gehört der Entschluss ... genau diese Komponistin mit diesem Stoff zu suchen, und zu finden und sich für sie zu entscheiden. Also würde ich bitten, da sie sicher maßgeblich an dieser Entscheidung beteiligt waren, der Suche, dem Finden beteiligt waren, zu erzählen, sage ich jetzt mal etwas salopp, wie sie Chaya Czernowin ins Geschäft kamen.

D: Ich verstehe an der Frage den Eingang nicht. Weil – wenn sie das nicht, diese Geschichte des Kennenlernens von dem Werk von Chaya Czernowin als politisch wissen wollen, dann kann ich keine Antwort darauf geben.

U: Ich meinte mit „politisch“ was ich in diesem Nebensatz angedeutet hatte, die Entscheidung, das Für und Wider, soll man zeitgenössische Oper in ein Programm aufnehmen oder nicht, das ist für diesen Film nicht das Thema. So sehe ich das. Die nackte Tatsache, dass wir einen Film über eine zeitgenössische Oper an der Deutschen Oper machen, beantwortet diese Frage schon. Für meine Begriffe ... wir können gerne darüber reden, wenn sie mögen ...

D: Ich finde das entscheidend. Wir sind ein Haus, das die meisten Uraufführungen ich glaube weltweit in der Abfolge macht, und das kann man dann natürlich jetzt nicht unbedingt als einen politischen Prozess betrachten, ist aber ein wie soll ich sagen, im künstlerischen Wollen schon eine Strategie auch, mit der Funktion von Kunst durch die wir ja auch subventioniert werden, und das ist ein politischer Prozess und das finde ich auch sehr

wichtig, und ich finde das auch unsere Aufgabe, dass man dem auch in einer Form nachkommt. Und ich finde mit zeitgenössischer Musik und das auch mit neuen Werken, die wirklich neu entstehen in unserer Zeit, kann man den Auftrag nicht besser ausfüllen. Das finde ich schon ... ist ja auch wie sie sehen, jetzt bei uns ... gerade jetzt bei dem Werk von Chaya Czernowin, ein ziemlicher Aufwand, und das finde ich auch ... der Aufwand, der ist auch das künstlerische Wollen, weil die Kunst, von Chaya Czernowin hier an der Deutschen Oper in diesem großen Raum, geht gar nicht unaufwendiger. Das ist der Prozess schon der ersten Gespräche, die wir hatten. Das fand ich so interessant, als wir so ganz am Anfang geredet haben, das war noch vor ihrer dritten Oper, also vor Front ... jetzt ist der Titel weg ... schneiden sie ...

U: Ja, klar ...

D: Schon vor Indefinite Now ...

U: Infinite Now ...

D: Infinite Now ... so ...

U: Vielleicht fangen wir einfach noch mal von vorn, da wir uns jetzt darüber verständigt haben, was ich als Handwerk bezeichnen würde und was sie als Politik bezeichnen, das unterscheidet sich für sie, weil für sie Politik ihr Handwerk ist. Fangen wir nochmal da an: Die Entscheidung, zeitgenössische Oper zu machen und diese zeitgenössische Oper zu machen, wie kam die zustande.

15.09.41

D: Ich muss es trotzdem noch mal sagen, die Entscheidung zeitgenössische Oper zu machen, gibt es für mich nicht. Ich mache das, seit ich in der Oper arbeite und ich arbeite nur in der Oper, ich habe nie etwas anderes gemacht, arbeite ich mit zeitgenössischer Musik. Also für ist das überhaupt keine Frage. Also kommen wir

Am Anfang stand ein Streichquartett

zu Chaya Czernowin, und da fand ich das Interessante dabei, dass bevor sie 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, 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. 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 besprochen, 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 ist, und von der ausgehend dann weiter zu denken, wie da eine neue Oper entstehen könnte. Chaya Czernowin kenne ich schon seit über 10 Jahren, wir haben damals, als ich in Basel war, die Produktion Zaide Adama – also Mozart Czernowin – mit den Salzburger Festspielen für Basel gemacht, da habe ich sie von der Musik her eigentlich erst richtig kennengelernt, und dann eben auch von der praktischen Arbeit, wie man damit umgeht auch. Das war ein mit zwei Orchestern – einem Mozartorchester, und einem Orchester, das Czernowins Klangwelten in den Mozart integriert hat, was ich bisher in der Form noch nicht gehört und gekannt habe. Und was ich auch von dem Prozess, Entstehungsprozess in einem Haus ganz

außergewöhnlich fand, was da passiert, auch mit den Menschen, die in dem Mozartorchester spielen, und den Menschen, die die Czernowin'schen Klangwelten entstehen lassen. Das waren in dem Fall in Basel zwei unterschiedliche Orchester auch noch, die beide in der Stadt ansässig waren und glaube ich noch nie zusammen im Graben saßen. Auch so etwas ist dann künstlerisch ein spannender Prozess. Und so sind wir immer in Kontakt geblieben. Ich finde, sie ist die am weitest gehend denkende Komponistin. Was mich immer was für mich immer sehr wichtig ist, oder was mich immer umtreibt, ist, gerade, wenn man neues Musiktheater macht, oder visioniert, andenkt, das Genre Oper oder Musiktheater noch mal radikal neu zu denken. Das macht man ja auch in dem Genre seit 400 450 Jahren, seit Monteverdi, allein die räumliche Aufstellung ... das ist ja hier auch bei Chaya Czernowin jetzt bei der neuen Oper HeartChamber ganz extrem anders. Das Gesamtkunstwerk Oper dennoch behauptend, aber völlig neu erzählend, und das finde ich nicht das ausschließliche Kriterium, aber wirklich ein Kriterium, das man auch das Genre Musiktheater in der Struktur neu denkt.

15.14.11

Die Zweifel von Nora sind sozusagen für Schwarz eine Antriebsfeder...

U: Sie haben gerade erwähnt, das ursprüngliche Projekt, über das sie sich mit Chaya Czernowin unterhalten haben, war ein Streichquatett, das auf die Opernbühne sollte, sozusagen? Habe ich das richtig verstanden? Und daraus hat sich jetzt das entwickelt, was wir ...

D: Das musikalische Material des Streichquartetts, ich habe jetzt leider den Titel vergessen, von dem Streichquartett, das sie uraufgeführt hatte vor 4 oder 5 Jahren, also die musikalische Idee, eines Streichquartetts einer Klangwelt, mit der sie schon das



ausdrücken wollte, was sie jetzt in der großen Oper ausdrückt. Nämlich die Konfrontation dieser zwei Pole, die da zusammen kommen um nicht zu sagen, dieser beiden Menschen, und dieses Hineinhören in etwas anderes, in einen anderen Menschen, das haben die Musiker des Streichquartettes auf ihre Art kammermusikalisch schon gemacht, und normaler Weise, das ist ja das Faszinierende, normaler Weise haben sie heutzutage einen Stoff, den sie gerne mal vertonen wollten, als Komponistin oder als Komponist. Und sie hat die Musik, diesen einen Klang oder diese vier Klänge als Ausgangspunkt genommen, dass sie da draus eine Oper entwickeln will.

Claus macht glaube ich auch so etwas wie das normale Weise abläuft, das eben eine Vertonung zu einem Text geschieht wird - und hier ist es ein Text, der zu einer bestimmten musikalische Idee geschieht wurde!

15.15.59

U: Wie muss man sich das vorstellen, wenn ^{am} man Anfang eine musikalische Idee steht einer Entwicklung, die in einem Streichquartett realisiert ist, bis jetzt zu dieser Form der Oper, das sind ja viele Schritte, gibt es da dann eine ständige Korrespondenz zwischen ihr und ihnen, oder geben sie der Komponistin carte blanche, und sagen: Denk dir was aus und das wird dann schon gut sein!

D: Ja, das würde man sich als Intendant manchmal wünschen. Wenn man das machen würde. Das heißt jetzt nicht, dass ich kein Vertrauen habe, in die Künstler, mit denen wir reden und denen wir Projekte geben, aber das Spannende ist ja dann wirklich auch, dass man dann nicht nur aber auch mühsam ringt um den richtigen Stoff. Und da ist meine Haltung als Nichtkünstler als Kunstermöglicher natürlich auf der anderen Seite eine pragmatische, was habe ich, was habe ich als Künstler zur Verfügung, Orchester, Chor oder Nicht-Chor, und so weiter, aber immer verbunden mit den Inhalten, und die Inhalte bei einer Komponistin wie Chaya Czernowin sind

natürlich auch einem Prozess unterlegen, der sehr sehr spannend ist. Und den Austausch über die Jahre möchte ich um Gottes willen nicht missen, das fand ich sehr sehr interessant. Es gab dann immer wieder so schriftlichen Austausch, natürlich auch durch die Entfernung nach Amerika, logischer Weise. Mit mir, aber auch der Dramaturgin Dorothea Hartmann, auch dann immer wieder mit Claus Guth, weil das war dann schon relativ früh auch klar, wer wird der Regisseur sein, und dann so jemand zu finden ... oder was heißt zu finden, ich kenne Klaus Guth länger als Chaya Czernowin, aber dass er die Zeit hatte, hier als Regisseur zur Verfügung zu stehen, war natürlich auch ein sehr großer Gewinn, insofern er ja ein ganz langjähriger Mitarbeiter von Chaya Czernowin ist, der weit darüber hinaus geht, ein Interpret zu sein, sondern er ist ein Mitcreateur des Ganzen, und diese Rahmenbedingungen oder diese Pfeiler hatte man an schon relativ früh, und dann kamen die inhaltlichen Prozesse gingen dann eben noch weiter, um da noch mal auf ihre Frage zu kommen, wie macht man das, sicher erst noch mal gesagt, schriftlich, aber dann waren ein nächster großer Schritt nach ihrer Uraufführung in Antwerpen, von infinite now, wo wir am nächsten Tag nach dem großen Erfolg dann zu dritt mit Dorothea Hartmann zusammen saßen, und sie uns ihr Konzept geschildert hat, da hatte ich das erste mal den Eindruck, da kam etwas aus ihr so heraus, also ich meine, sie hatte sich das vielleicht schon vorher überlegt, aber das Gefühl bei uns war so, also jetzt schnell mitschreiben, da ist ja so viel Inhalt, und so viel Spannendes, dass man da weitergeht und da hat man wirklich so einen richtigen Brocken künstlerisches Material an dem wir dann wieder als Pragmatiker arbeiten, mussten und sagen können, also das, was du da uns vorgeschlagen hast, ist dem Chor, also unserem Hauschor, der so viele andere Dinge ständig zu singen hat, wahrscheinlich schwieriger,

deshalb ist da jetzt entstanden, dass wir einen zusätzlichen, ein zusätzliches Vokalensemble hier haben, die sich wirklich ganz auf die Musik von Chaya Czernowin konzentrieren können und nicht abends dann noch Aida und Butterfly und was wir sonst auf dem Spielplan haben, singen mussten, und diese Prozesse sind dann auf einmal etwas, wo man etwas hat, wo man dann schon in den Details weiter gehen kann. Also wir gehen hier von einem Zeitpunkt von vor 2 ½ Jahren, wo erste Ideen von ihr skizziert waren, aber die Oper noch nicht geschrieben war. Und dann gingen die weiteren Sachen, die man so braucht, neben einem Vokalensemble – da ist Chaya Czernowin, wenn sie die Musik kennen, die Frage unglaublich wichtig, wer interpretiert das musikalisch, welche Sänger, man da dafür hat. Und da war das jetzt auch so, dass sie nicht einfach gesagt hat, ich habe die ... und das so notiert, also vergleiche das mal mit irgendeiner Aida, und dann gibt mir mal Vorschläge, nein das war dann wirklich in einem Arbeitsprozess mit der Komponistin hier am Haus entstanden, und dass wir dann so eine Starbesetzung mit Patrizia Ciofi und Dietrich Henschel hinbekommen haben, das ist natürlich auch der Wunsch der Komponistin, dem wir dann nachgegangen sind. Das wirklich ein ganz hochkarätige Besetzung zu kriegen.

15.21.35

U: Patrizia Ciofi hat erzählt, dass sie persönlich sie angerufen haben und sie gefragt haben: Du hast zwar noch nie zeitgenössische Musik gesungen, aber ich bin der Meinung, du kannst das ...

D: Ich würde gerne sagen, dass ich das gemacht habe, aber ich habe das nicht gemacht, das war der Operndirektor, das war Christoph Seufferle, das möchte ich hier auch noch mal betonen. Wir haben einen regen

die Ciofi?

Austausch und reden da natürlich auch darüber, also ich rufe auch Sänger an, Patrizia Ciofi kannte ich zu dem Zeitpunkt noch nicht so gut, wie ich andere Sängerinnen und Sänger kenne und wie Christoph Seufferle Patrizia Ciofi, die ja hier La Traviata und in den Hugenotten und viele Partien gesungen hat, deshalb möchte ich mich da nicht mit falschen Federn schmücken, aber wir machen das schon tatsächlich so gemeinsam, in dem Fall war es aber Christoph, der angerufen hat, und gesagt hat: Du hast noch nie zeitgenössische Musik gemacht, hättest du nicht Lust. Und ich finde, das sind auch Dinge, die kann man nicht über eine Agentur regeln. Das muss man persönlich machen. Das ist ganz entscheidend, gerade bei so einer Künstlerin wie Patrizia Ciofi, die so viel Unterschiedliches gemacht hat, aber eben noch nicht so zeitgenössische Musik, und das war dann auch der Auslöser dafür, dass sie hierher kam und mit Chaya Czernowin gearbeitet hat und schließlich dann auch gesagt hat, ich mache das. Und jetzt ein so unglaubliche Energie und also nicht nur die Interpretation sondern ... die tolle ... sondern die Energie, die sie da entwickelt, das überträgt sich da ja wirklich auf die ganze Oper.

15.22.55

U: Ein Oper wie diese ähnlich wie eine andere Oper, mit der ich einmal zu tun hatte, wunderzeichen von Mark Andre, die gehen an Grenzen dessen, was die Architektur eines Opernhauses, die ja aus dem 19. Jahrhundert stammt, leisten kann. Sprich, es müssen wahnsinnig viele Lautsprecher aufgebaut werden, und der gleichen. Meinen sie, dass diese Ästhetik, die ein Mark Andre verfolgt oder auch eine Chaya Czernowin, die Guckkastenbühne an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit treibt?

D: Hoffentlich, ja ... so dass man für die neuen Opernbauten dann auch noch mal weiterdenkt. Das ist ja auch eine Entwicklung. Unser Haus ist ja nicht in den Strukturen ... nicht so in den Strukturen des 19. Jahrhunderts verhaftet, das ursprüngliche Haus von 1912 war Bayreuth orientiert, und Richard Wagner ist ja ganz, da brauchen wir ja nicht reden, ist ganz klar an die Grenzen gestoßen. Und das Vorbild für den Bau von der Deutschen Oper Berlin 1912 und auch der Wunsch der Bürger, die das finanziert haben, war zeitgenössisches Musiktheater im Sinne von Bayreuth zu bekommen, in dieser Stadt, wo man basisdemokratisch sehr nah am Geschehen ist, und nicht wie im 19. Jahrhundert, wo man halb Bühne und halb König oder Kaiser oder Herrscher in der Loge auch sehen kann. Und von daher sind die Künstler immer schon diejenigen gewesen, die diese Grenzen der Opernhäuser in der klassischen Hör- und Sehstruktur hinterfragt haben und damit auch an die Grenzen gestoßen sind. Das ist auch mit eine Arbeit von uns heute, sie würden jetzt vielleicht wieder sagen, das wäre politisch, ich sehe es künstlerisch, dass man immer auch bei den Werken zum Beispiel des 19. Jahrhunderts, wie bei uns bei der Aida, hinterfragt, braucht man wirklich für diese neue Interpretation der Aida die klassische Aufstellung Orchester im Chor und Chor ... nein: Orchester im Graben, Chor und Solisten auf der Bühne, Zuschauer im Zuschauerraum. Braucht man das, ist das Klangerlebnis nicht auch anders zu schaffen, so ist es ja so, dass wir eine Aida hier haben, wo das Orchester auf der Bühne ist, der Chor im Zuschauerraum, und die Solisten verteilt im ganzen Raum, also das finde ich immer das Spannende, dass man da weiterdenkt, und dass man in der Zukunft hoffentlich Architekten, die einen Auftrag bekommen, mal ein neues Opernhaus zu bauen, die Strukturen, die Chaya Czernowin in ihrer Uraufführung Heart Chamber

Die Architekten der Opernhäuser hinterfragen im Hinblick auf neu zu bauende Opernhäuser...

an der Deutschen Oper geschaffen hat, aufnehmen und die vielleicht dann in der Räumlichkeit umsetzen. Da wäre ich natürlich sehr gespannt drauf.

15.26.25

U: Also wäre es ein Schritt, wie Mark Andre es sagt, das Opernhaus aufzulösen, so wie es jetzt ist hin zu anderen Vorstellungen ...

D: Auflösen, weiß ich nicht, ob das für mich die Vision wäre, aber Verändern. Es ist ja, das Spannende daran, dass wir Werke wirklich der gesamten Operngeschichte spielen können und wollen, und sie brauchen dann wirklich teilweise wahrscheinlich wieder für die Werke aus einer bestimmten Zeit eine Guckkastenbühne uns so ... ist der Saal modifiable, natürlich ist die Pierre Boulez Vision natürlich noch das, woran wir alle noch denken, und den Raum gibt es ja immer noch nicht. Also Luzern hätte ja vielleicht mal das Geld gehabt, den zu schaffen, wo Boulez die Vision auch formuliert hat, aber das ist ja das Spannende daran.

15.27.19

U: Letzte Frage, sozusagen ihr persönlicher Eindruck, sie haben es ja gestern gesehen, in der letzten Probe, Hauptprobe, was gefällt ihnen daran, was ist das Besondere ... was ist das, was sie da entstanden ist, am meisten begeistert?

D: Sie haben ja recht mit der Frage, dass gestern die entscheidende Probe war, um wirklich das mal erlebt zu haben, was man so gehört hat, oder was Chaya vorher beschrieben hat, wie sie es haben will, und wie es werden wird. Weil da das erste Mal jetzt auch alles zusammenkam. IN den vorigen Proben, in denen man auch Klänge gehört hat, Bühnen- Orchesterproben, war das im einzelnen der Fall, aber das Zusammenkommen

Die Körperlichkeit des Raumklanges & die

Eintrag in die
Geschichte des
Musiktheaters...

fand ich schon sehr außergewöhnlich. Und ich fand das unglaublich das Erlebnis, dass man zwar weiß, das sind jetzt Klänge, die von irgendwoher kommen, und auf einmal ist da was, neben einem, obwohl niemand dort sitzt, und man hat das Gefühl, da redet ja jemand, also das gibt auch ein emotionales körperliches Erleben, wie ich das bei einer Oper in der Form eigentlich selber, und ich sitze fast jeden Abend in einer, noch nicht erlebt habe. Das ist wirklich ganz ganz außergewöhnlich, das kommt natürlich durch die neue Technik, aber das kommt auch durch die Kunst von Chaya Czernowin, da ist auf einmal der Klang nur für einen da, für den Moment, und dann ist er wieder bei dem Nachbarn, oder so. Das ist schon etwas ganz ganz Außergewöhnliches. Ich glaube, dass das nach Lachenmann Mädchen mit den Schwefelhölzern, die Uraufführung war vor 20 Jahren, ein nächster großer Schritt einer Musiktheaterproduktion werden wird, der ... aber ich bin abergläubisch ... aber es könnte sein, dass das in die Geschichte des Musiktheaters eingeht.

U: Danke schön ...

D: Sie streichen ja dann ...

Referent: Hidden hieß das Streichquartett ...

D: Ja, Hidden ...

2019.11.13 Generalprobe 18.04.16

GH3 Nikel

GH4 Orchester

GH5 Sebastian Bühnentotale

GH5 Uli Bühne Tele