

THE TIMELESS MOMENT

LIN
DEN
21

THE TIMELESS MOMENT

SZENISCHES KONZERT VON
Silvia Costa und Alain Franco

Dauer: ca. 1:00 h – keine Pause

URAUFFÜHRUNG 6. Januar 2024
8. 9. 11. 12. 14.* 15.* 17. Januar 2024
ALTER ORCHESTERPROBENSAL

* mit Live-Audiodeskription

LIN
DEN
21

INSZENIERUNG, BÜHNENBILD, KOSTÜM Silvia Costa
MUSIKALISCHES KONZEPT, KLAVIER Alain Franco
SOUNDDESIGN Nicola Ratti
LICHT Marco Giusti
MITARBEIT BÜHNENBILD Michele Taborelli

MIT Fanny Däuper (Performerin) /
Naomi Sanfo-Ansorge (Audiodeskription)

Wir danken Dr. Roland Zimmermann und Cordula Däuper für die gute Zusammenarbeit
im Vorfeld und während der Proben.

AUFFÜHRUNGSRECHTE

Tristan Murail – »Cloches d'adieu et un sourire«

© 1992 Editions Henry Lemoine – 27 boulevard Beaumarchais 75004 PARIS

Used by permission of the Publisher.

Tristan Murail – »Territoires de l'oubli«

Editions Transatlantiques vertreten durch Bosworth Music GmbH/Wise Music Group

PRODUKTION

KÜNSTLERISCHE PRODUKTIONSLEITUNG Xenia Hofmann
REGIEASSISTENZ, ABENDSPIELLEITUNG Max Nattkämper
LEITUNG KOMPARSERIE Natalie Gehrman

TECHNISCHER DIREKTOR Hans Hoffmann
LEITUNG BÜHNENTECHNIK Sebastian Schwericke
TECHNISCHE PRODUKTIONSLEITUNG Simone Oestreicher,
Sophia Kleinmann
VERANSTALTUNGSTECHNIK Marcel Matschke
AUSZUBILDENDE VERANSTALTUNGSTECHNIK Henry Grasse,
Richard Schwabe
LEITUNG BELEUCHTUNG Irene Selka
LEITUNG TONTECHNIK Christoph Koch
TONTECHNIK Malek Schulz
LEITUNG REQUISITE Jonathan Dürr

KOSTÜMDIREKTORIN Birgit Wentsch
KOSTÜMASSISTENZ Jasmin Schönrock
LEITUNG GARDEROBE Kirsten Roof

Anfertigung der Dekorationen durch die Werkstätten
des Bühnenservice der Stiftung Oper in Berlin
Anfertigung des Kostüms in der Repertoirewerkstatt
der Staatsoper Unter den Linden

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



»
IM FALL DES BLINDEN
REICHT DAS HÖREN
WEITER ALS DIE HAND,
DIE IHRERSEITS WEITER ALS
DAS AUGE REICHT. [...]
VON DIESEM
ÜBERMÄSSIGEN SEHEN
IM HERZEN DER
BLINDHEIT SELBST
MÖCHTE ICH SPRECHEN.

«

Jacques Derrida

VON INNEREN UND ÄUSSEREN BILDERN

SILVIA COSTA UND ALAIN FRANCO
IM GESPRÄCH MIT CHRISTOPH LANG

»The Timeless Moment« ist ein Projekt, das sich Gattungsnormen entzieht, am nächsten kommt die Bezeichnung »szenisches Konzert«, da die gespielte Musik im Mittelpunkt steht. Wie würdet ihr es beschreiben?

ALAIN FRANCO Der Ausgangspunkt ist die Reflexion über musikalisches Material. Wir haben viele Gespräche geführt über musikalische Bildwelten, darüber, was Musik repräsentieren kann. In diesem Zuge haben wir die bildhaften Referenzen bei Debussy, der davon ausgeht, dass Musik etwas abbilden kann, und Spektralmusik von Tristan Murail, der mit dem Phänomen des Klangs selbst arbeitet, einander gegenübergestellt.

Die Frage nach dem Verhältnis von Klängen und Bildern eröffnet ein sehr weites Themenfeld, das über Jahrhunderte immer wieder Stoff für ästhetische Diskussionen bot. Wie kam es zum Fokus auf Debussy und Murail?

AF Alles begann mit einem Projekt, das Silvia und ich für Toulouse geplant hatten, und das aufgrund der Pandemie abgesagt wurde.

SILVIA COSTA Wir hatten für eine szenische Produktion Janáčeks Liederzyklus »Tagebuch eines Verschollenen« mit Debussys »La Demoiselle élue« verknüpft. Debussy war in unseren Köpfen sehr präsent.

AF Wir wollten an diese Arbeit anknüpfen und haben begonnen, über die Zusammenhänge zwischen Debussys Musik und Bildern nachzudenken. Debussy war mit vielen Malern befreundet, durch Mallarmé kam später auch die Ebene der Literatur hinzu. Wir haben uns gefragt, welche äußerlichen Bezugspunkte es für Debussys Musik gibt. Aus dieser Überlegung kam Tristan Murail ins Spiel, der ebenfalls einer genuin französischen Ästhetik verpflichtet ist, aber auf eine völlig andere Weise, da Murails Spektralmusik allein aus musikalischen Parametern heraus und nicht aus Bildern entwickelt ist. So entstand zunächst eine Struktur, in der sich Werke Debussys und Murails, insbesondere dessen »Territoires de l'oubli«, gegenüberstehen.

Wie ist diese Struktur genau zustande gekommen?

AF Ich arbeite nun schon seit mehreren Jahren an dem, was ich »Musikdramaturg« nenne. Ich betrachte Partituren als Ausgangsmaterial, um etwas Neues zu generieren. Dabei geht es nicht nur darum, Bestehendes neu zu kombinieren, sondern gezielt ästhetische Bezüge herzustellen, eine Art Dialektik zwischen Kompositionen. In diesem Fall liegt der Struktur die Frage nach musikalischen Bildern in der französischen Klaviermusik zugrunde. Im Grunde ließe sich das bis auf Berlioz zurückführen, der als einer der ersten Klänge als Handlungen betrachtete. Seine Musik ist geprägt von der Vorstellung, Bilder zu generieren, was ihn mit Debussy verbindet. Dieser beschreibt, wie er mit den Fingern auf der Klaviatur nach Bildern sucht – das direkte Gegenteil also zu Bach, der an seinem Schreibtisch auf theoretischer Grund-

lage komponierte. Ich bin das gesamte Klavierwerk Debussys durchgegangen und habe nach Querverbindungen gesucht, nach Momenten, in denen sich eine Dialektik zu Murail aufzeigen lässt.

Tristan Murails Klavierwerk »Territoires de l'oubli« bildet neben einer Collage aus Werken Debussys die Grundlage der Produktion. Welche »territoires« (Landschaften) werden in der Produktion szenisch erschlossen?

sc Wir haben lange überlegt, was der geeignete szenische Zugriff auf die Thematik ist. Wir wollten keine Szenerie im klassischen Sinn generieren. Stattdessen gelangt das Publikum in einen Raum, in dem es sich auf seine Wahrnehmung fokussieren kann. Der Alte Orchesterprobensaal sieht daher völlig anders aus als in einer klassischen Theateraufführung. Wichtige Raumelemente sind Materialien, Formen und natürlich die Tatsache, dass das Publikum nicht auf einer Tribüne sitzt, sondern auf Kissen auf dem Boden. Diese veränderte Körperhaltung beeinflusst die Wahrnehmung. Der Raum ist tatsächlich ein Territorium, ein Archipel aus Wasserbassins, für das es verschiedene Inspirationsquellen gibt. Allen voran impressionistische Gemälde, wie die Seerosenteiche, die hier jedoch ohne ihre Farbigkeit und in stark vereinfachter Form präsent sind. Die schwarzen Wasserflächen fungieren auch als Spiegel, durch die man zu einem inneren Bild gelangen kann. Der Gegensatz von inneren und äußeren Bildern ist wesentlich für die Produktion. Die Wasserbecken bilden symbolisch die Wurzeln des Klaviers. Wasser und Klavier sind miteinander verbunden, sodass Resonanzen der Musik die Wasseroberfläche verändern können. Soweit ist es tatsächlich eher eine Kunstinstallation.

Hinzu kommt eine Darstellerin, ein geburtsblindes Mädchen.

sc Sie ist eine Art blinde Seherin, in jedem Fall eine archetypische Figur, die die Welt noch nie gesehen hat. Wir wissen nicht, welche inneren Bilder sie von der Welt hat, ihr Inneres bleibt ein Geheimnis. Sie stellt für das Publikum eine Verbindung zwischen Klängen und Bildern her. Sie erzählt uns von ihren Bildern und lässt uns somit Dinge wahrnehmen, die uns Sehenden verborgen bleiben. Dieser Vorgang des Generierens von Bildern aus der Dunkelheit ist unglaublich spannend und wird durch Musik in Gang gebracht. Im Grunde ist es also keine Aufführung, sondern eine Erfahrung.

Die Vorgänge auf der Bühne sind also in jeder Vorstellung anders?

sc Wir versuchen, jede Form von Darstellung auf der Bühne zu vermeiden. Das Mädchen auf der Bühne reproduziert nicht primär Einstudiertes, sondern macht live aus der von Alain gespielten Musik heraus Erfahrungen.

AF Die Partitur von »Territoires de l'oubli« bietet sich hierfür an: Die Taktstriche sind etwa nicht fixiert, sondern nur als Orientierungshilfe angegeben. An vielen Stellen überlässt Murail dem Interpreten, wie oft eine Phrase wiederholt wird oder wie oft. Auch die musikalische Struktur ist daher an keinem Abend identisch.

sc Die Musik bestimmt somit das Zeitempfinden des auf der Bühne agierenden Mädchens in jeder Vorstellung aufs Neue. Ganz wichtig in diesem Zusammenhang: Die Einzigartigkeit von Fanny Däuper in ihrem Zugang zur Musik ist nicht ersetzbar. Wir haben daher für den Krankheitsfall – der in dieser Jahreszeit ja schnell eintreten kann – eine zweite

Fassung entwickelt. Bei der Suche nach blinden Spieler:innen haben wir mit Naomi Sanfo-Ansorge eine Künstlerin mit Sehbehinderung kennengelernt, die Audiodeskriptionen von Theateraufführungen für sehbehinderte Menschen erstellt. Sie wird in diesen Fällen dem Publikum die Vorstellung beschreiben, als ob es blind wäre und Fannys Präsenz nicht sehen kann – ein ganz anderes, aber ebenso eindruckliches Erlebnis.

AF Ich muss immer wieder an die Salons des ausgehenden 19. Jahrhunderts denken, an denen Debussy regelmäßig teilgenommen hat: Man saß oder stand um ein Klavier, lauschte dem Spiel, rezitierte Gedichte und diskutierte über das Vorgetragene, wobei nicht selten auch bewusstseins-erweiternde Substanzen konsumiert wurden. Es kam zu einem Dialog über verschiedene Kunstformen durch die Kunst selbst. Vielleicht stellt sich beim Publikum ein ähnliches Erleben ein, dass man nicht nur ein Klavier und eine Performerin sieht, sondern innerlich selbst beteiligt ist. Es geht schließlich auch um individuelle Arten von Wahrnehmung.

Neben dem musikalischen und szenischen Spiel kommt auch Live-Elektronik zum Einsatz.

sc Mit Nicola Ratti arbeite ich schon seit Jahren zusammen. Unsere Idee war es, die Musik zu visualisieren, was durch die Übertragungen von Resonanzen auf Wasser geschieht. Das Ergebnis erinnert ein wenig an das natürliche Spiel des Windes auf der Wasseroberfläche. Es soll in diesem Zusammenhang aber nicht nur ein schöner Effekt sein, sondern die Verdichtung der Musik von Murail verdeutlichen.

AF Auch in der Musik gibt es den dezenten Einsatz von Elektronik, durch die kleine Versatzstücke des Klavierparts,



die wie ein Raumklavier zum live Gespielten hinzutreten. Es ist wie ein metaphysisches Instrument, das nicht aus Holz und Metall, sondern nur aus Klang besteht. Diese Vorstellung von Resonanz ist zentral für die Musikästhetik von Tristan Murail.

Spielen außer Murail und Debussy noch weitere Komponisten eine Rolle?

sc Komponisten nicht, aber zahlreiche Theoretiker und Philosophen, wie etwa Vladimir Jankélévitch. Er beschreibt die abgründige Seite von Debussys Musik, die sich in unserer szenischen Umsetzung unmittelbar widerspiegelt. Aber auch eine gute Portion Spiritualität.

AF Wenn man einen Ton anschlägt, und neben diesem Ton eine Reihe von Obertönen mitschwingt, die einen charakteristischen Klang erzeugt, hat das auch etwas Mystisches.

Die Verknüpfung von Klängen und Bildern scheint zugleich etwas Urmenschliches zu sein.

AF Das stimmt und lässt sich an verschiedenen Beispielen aufzeigen. Mir ist aufgefallen, dass in fast allen Filmszenen, in denen eine Figur ihr Spiegelbild betrachtet, impressionistische Musik erklingt. Die Musik beschreibt, dass es sich um mehr als ein bloßes Abbild handelt.

»DIE MUSIK IST EINE
GEHEIMNISVOLLE MATHEMATIK,
DEREN ELEMENTE AM
UNENDLICHEN TEILHABEN.
SIE LEBT IN DER BEWEGUNG
DER WASSER, IM WELLENSPIEL
WECHSELNDER WINDE;
NICHTS IST MUSIKALISCHER
ALS EIN SONNENUNTERGANG!
FÜR DEN, DER MIT DEM HERZEN
SCHAUT UND LAUSCHT,
IST DAS DIE BESTE
ENTWICKLUNGSLEHRE,
GESCHRIEBEN IN JENES BUCH,
DAS VON DEN MUSIKERN
NUR WENIG GELESEN WIRD:
DAS DER NATUR.
SIE SCHAUEN IN DIE BÜCHER DER
GROSSEN MEISTER UND RÜHREN DORT
MIT FROMMER EHRFURCHT
DEN ALTEN KLANGSTAUB AUF.
GUT SO;
ABER DIE KUNST IST HIER
VIELLEICHT NICHT SO NAH!«

Claude Debussy

KLANGMALEREI UND KLANGANALYSE

ÜBER IMPRESSIONISMUS UND SPEKTRALMUSIK

TEXT VON Christoph Lang

Bei der Beschreibung von Musik bedient man sich beinahe zwangsläufig einer bildhaften Sprache und äußerlichen Assoziationen, um etwas auszudrücken, das sich letztlich doch nur in Tönen sagen lässt. Dieser Vorgang, bei dem unterschiedliche Wahrnehmungsebenen miteinander verknüpft werden, geschieht intuitiv und stellt somit ein höchst individuelles Phänomen dar. Die Frage nach dem Zusammenhang von Klängen und Bildern, um die »The Timeless Moment« kreist, rührt somit an der Grundfrage: Was ist Musik?

Seit der Antike beschäftigten sich zahlreiche Denker mit der Frage nach dem Wesen der Musik. E.T.A. Hoffmann beschreibt 1814 in seinem Aufsatz über Ludwig van Beethovens fünfte Sinfonie die (Instrumental-) Musik als »romantischste aller Künste«, da gerade das Begrifflose (oder, wie Hoffmann schreibt, »die Zauberwelt, die sie eröffnet«) ein Alleinstellungsmerkmal ist, das sie über alle anderen Künste erhebt. Hegel beschreibt sie sogar als ein »Fenster zum Ideellen im Menschen«. Die Frage nach Wesen und Funktion von Musik wurde im 19. Jahrhundert Auslöser eines Parteienstreites, der die Musikwelt in zwei Lager spaltete: Ist Musik »tönend bewegte Form«, wie der Musikkritiker Eduard Hanslick postulierte und damit vor allem formal-syntaktische Elemente der Musik betonte, oder – wie etwa Richard Wagner in seinem

theoretischen Hauptwerk »Oper und Drama« behauptete – eine Gefühlssprache? Diese Frage wirkte sich unmittelbar auf Komponistinnen und Komponisten aus, die sich nicht selten geradezu dogmatisch entweder in den Dienst der absoluten Musik stellten, oder versuchten, mit Tönen zu malen und außermusikalische Dinge und Vorgänge darzustellen, Programmmusik zu komponieren.

Um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert differenzierten sich die ästhetischen Positionen, aber auch die klanglichen Möglichkeiten und musikalischen Gattungen immer weiter aus. Tradierte Formmodelle wurden immer weiter an ihre Grenzen geführt und verschiedene »neue Wege« eingeschlagen. Dabei rückten auch musikalische und außermusikalische Kategorien in den Mittelpunkt, die zuvor eine nachgeordnete Rolle eingenommen hatten: Claude Debussy gilt – auch wenn er diese Bezeichnung später selbst von sich wies – als Vorreiter des Impressionismus, jener musikalischen Stilrichtung, die den individuellen Eindruck eines äußerlichen Bildes in Musik zu fassen suchte.

In seinen Werken, deren Titel nicht selten auf Naturerscheinungen rekurrieren, geht es ihm, wenn auch nicht um unmittelbare Abbildung, so aber doch um ein Spiel mit Farben, mit Licht und Schatten, elementaren Kategorien für Debussys Musikauffassung. Dabei erhebt er die Klanglichkeit zum zentralen Parameter seiner Kompositionen. Anstelle von tradierten Formen geht er in der formalen und melodischen Gestaltung seiner Musik freier vor und zielt in erster Linie darauf ab, Atmosphären beziehungsweise Stimmungen zu erzeugen und Eindrücke in Töne zu fassen.

Einen völlig anderen und doch gleichfalls auf Klanglichkeit fokussierten Zugriff wählten die Vertreter der Spektralmusik um Gérard Grisey und Tristan Murail ab den 1970er Jahren. Wie Debussy und die Impressionisten wandten sie sich gegen akademische Formvorlagen, gingen aber noch einen Schritt weiter und entwickelten einen grundlegend

neuen Kompositionsansatz. Statt das Aufeinanderfolgen von Intervallen als primäre Konstituente von Musik zu betrachten, legten sie das Augenmerk auf natürliche Gegebenheiten: auf den Ton selbst und sein physikalisch messbares, charakteristisches Obertonspektrum. Wie Hermann von Helmholtz 1855 erkannte, versetzt das Erklingen eines Tons auf einem Instrument nicht nur dessen Eigenfrequenz in Schwingung, sondern eine Reihe darüber gelegener Naturtöne. Solche Obertonspektren werden in der Spektralmusik zum Ausgangspunkt von Kompositionen. Häufig kreisen ihre Werke daher über längere Zeit um einen einzigen Ton. Aus dessen Obertönen generieren die »Spektralist« den Tonvorrat und zugleich auch das harmonische Gerüst. Statt einer Schilderung außermusikalischer Bilder oder Vorgänge richten sie den Blick also ganz auf das musikalische Grundmaterial, auf den Klang selbst. Zur Verarbeitung dieses Materials wird mit verschiedenen Spielweisen, aber auch mit elektronischen Verfremdungen gearbeitet, etwa mit Filtern, die nur bestimmte Obertonspektren eines Tons erklingen lassen, mit Addition und Subtraktion von Frequenzwerten oder mit Ringmodulationen, in denen verschiedene Frequenzen miteinander multipliziert werden. Auf diese Weise eröffnen sich neue Räume, um den Klang und seine innere Struktur zu erforschen und auszuleuchten.

»
IM ÜBRIGEN BIN ICH
MEHR UND MEHR ÜBERZEUGT,
DASS DIE MUSIK IHREM
WESEN NACH NICHTS IST,
WAS IN EINE STRENGE UND
TRADITIONELLE FORM
GEGOSSEN WERDEN KÖNNTE.
SIE BESTEHT AUS FARBEN
UND RHYTHMISIERTER ZEIT.
ALLES ANDERE
IST EIN SCHABERNACK,
ERFUNDEN VON KALTEN
DUMMKÖPFEN AUF DEM
RÜCKEN DER MEISTER,
DIE DOCH VORWIEGEND
NUR MUSIK IHRER EPOCHE
GEMACHT HABEN!

«

Claude Debussy
an Jacques Durand, 3. September 1907

DIE REVOLUTION DER KOMPLEXEN KLÄNGE

TEXT VON Tristan Murail

Die neuen Möglichkeiten der Analyse erlauben es, einen anderen Blick auf die Klänge zu werfen, uns innerhalb des Klangs selbst auf die Reise zu begeben und seine innere Struktur zu beobachten. Man sieht dann sofort, dass ein Ton keine stabile und sich selbst identisch bleibende Größe ist, wie die abstrakten Noten einer Partitur es uns glauben lassen, obwohl unsere gesamte Musiktradition auf dieser Assimilierung des realen Phänomens durch sein Symbol beruht, während jeder Klang doch im Wesentlichen variabel ist, sowohl von einem auf das andere Mal als auch innerhalb seines eigenen Verlaufs.

Anstatt den Klang mit Hilfe von »Parametern« zu beschreiben (Klangfarbe, Tonhöhe, Lautstärke, Dauer), ist es realistischer und der physikalischen Realität konformer ihn als ein Kraftfeld zu betrachten, wobei jede der Kräfte ihre eigene Entwicklung durchläuft. Eine solche Analyse der Klänge ermöglicht es, besser auf diese einzuwirken und die Instrumentaltechniken durch das Verständnis der Klangphänomene zu vervollkommen. Sie erlaubt es uns überdies, eine Kompositionsweise zu entwickeln, die sich auf die Analyse der Klänge stützt und die internen Kräfte der Töne als Ausgangspunkt der kompositorischen Arbeit nimmt. Die Revolution der Klangwelt hat sich aber zugleich in uns selbst abgespielt. Man kann in der Tat eine weit verbreitete Infragestellung des traditionellen Hörens beobachten. Ich sehe hier den doppelten Einfluss der Elektroakustik und der



außereuropäischen Musik, die uns andere Zeittypen eröffnet hat, eine andere Art und Weise, sich auf die Dauer einzulassen und dank derer wir gelernt haben, auf Phänomene zu achten, die zuvor als nebensächlich betrachtet wurden: Mikroskopische Fluktuationen jeglicher Art, die Farbe der Klänge, die Artikulation der Töne usw.

Die Art, wie Liebhaber von Rockmusik diese anhören, liefert ein gutes Beispiel für dieses andere Hören. Für uns (die »E-Musiker«) sind all diese Stücke einander furchtbar ähnlich und wirken monoton (Vierertakt, E-Gitarren, pentatonische Melodien, das ewige e-Moll, weil es für die Gitarristen einfacher ist ..., usw.). Rockfans hingegen haben nach ein paar Takten keinen Zweifel mehr bezüglich der Identität der Gruppe und des Titels des Stücks. Sie achten nämlich nicht auf das gleiche wie wir: Sie hören vor allem auf den »sound«, sie nehmen Unterschiede und Subtilitäten wahr, die unseren in Fächer unterteilten und von der Musikerziehung konditionierten Ohren entgehen.



»
ICH VERSUCHE,
›ETWAS ANDERES‹ ZU MACHEN
UND – IN GEWISSER WEISE –
REALITÄTEN ZU ERSCHAFFEN,
WAS DIE DUMMKÖPFE
DANN ›IMPRESSIONISMUS‹
NENNEN, EIN AUSDRUCK,
DER SO UNPASSEND
WIE MÖGLICH ANGEWANDT WIRD,
VOR ALLEM VON DEN
KUNSTKRITIKERN, DIE NICHT
ZÖGERN, TURNER DAMIT
AUSZUSTAFFIEREN,
DEN WUNDERBARSTEN
SCHÖPFER VON MYSTERIEN,
DIE ES IN DER KUNST GIBT.

«

Claude Debussy an Jacques Durand
über ›Images«, Ende März/Anfang April 1908

DIE MUSIK UND DAS UNAUSSPRECHLICHE

TEXT VON Vladimir Jankélévitch

Die Musik, hat Debussy bekannt, ist für das nicht Auszudrückende geschaffen. Bezeichnen wir es jedoch genauer: Das Mysterium, das uns die Musik vermittelt, ist keineswegs die nicht auszudrückende Unfruchtbarkeit des Todes, sondern die nicht auszudrückende Fruchtbarkeit des Lebens, der Freiheit und der Liebe; kürzer formuliert: Das Mysterium der Musik ist nicht das Unsagbare, sondern das Unausprechliche. Denn die schwarze Nacht des Todes ist das Unsagbare, weil sie undurchdringliches Dunkel und trostloses Nichtsein ist und weil uns eine unüberwindliche Mauer von ihrem Mysterium trennt: In diesem Sinne ist unsagbar, worüber es nicht das geringste zu sagen gibt und was den Menschen verstummen lässt, weil es die Vernunft überwältigt und das diskursive Denken lähmt. Das Unausprechliche ist hingegen nicht auszudrücken, weil es hierüber unermesslich, endlos viel zu sagen gibt: So verhält es sich mit dem unergründlichen Geheimnis Gottes, dem unerschöpflichen Geheimnis der Liebe, das der Inbegriff des poetischen Geheimnisses ist; wenn nämlich das Unsagbare, das jede Poesie abtötet, einer hypnotischen Magie gleicht, wirkt das Unausprechliche durch seine anregenden und inspirierenden Eigenschaften eher wie eine Faszination, und es unterscheidet sich vom Unsagbaren ebenso sehr wie die Faszination von der Magie: Gerade die Unschlüssigkeit, die es hervorruft, ist eine fruchtbare Aporie wie die Ratlosigkeit



des Sokrates. »Es fehlt an Worten«, schreibt Janáček: Wo es an Worten fehlt, beginnt die Musik, wo die Worte aufhören, kann der Mensch nur noch singen. Das hat auch Heinrich Heine erklärt. Das Unaussprechliche versetzt den Menschen in einen Zustand schöpferischer Begeisterung. Über das Unaussprechliche kann man bis ans Ende der Zeiten reden und singen ... Wer darf bei einem solchen Thema behaupten, es sei alles gesagt?

»
DEM WAHREN KOMPONISTEN
ENTHÜLLT DIE MUSIK
WILLIG IHRE GEHEIMNISSE;
ER ERGREIFT IHREN TALISMAN
UND BEHERRSCHT DAMIT
DIE PHANTASIE DES ZUHÖRERS,
SO DASS AUF SEINEN RUF
DIESEM EIN BESTIMMTES
BILD AUS DEM LEBEN
VOR DIE AUGEN
DES GEISTES TRITT
UND ER UNWIDERSTEHLICH
HINEINGEZOGEN WIRD
IN DAS BUNTE GEWÜHL
PHANTASTISCHER
ERSCHEINUNGEN.
«

E. T. A. Hoffmann

ÜBERSICHT DES VERWENDETEN
MUSIKALISCHEN MATERIALS
IN ALPHABETISCHER REIHENFOLGE

Claude Debussy (1862–1918)

Canope

Ce qu'a vu le vent d'ouest

Clair de lune

Des pas sur la neige

Epigraphes antiques

Hommage à Rameau

Jardins sous la pluie

La Cathédrale engloutie

La Terrasse des audiences du clair de lune

Nuages (für Klavier arrangiert von Alain Franco)

Pour les accords

Pour les sonorités opposées

Pour un tombeau sans nom

Voiles

Tristan Murail (*1947)

Cloches d'adieu, et un sourire ... in memoriam Olivier Messiaen

Territoires de l'oubli

SILVIA COSTA

Silvia Costa studierte Bildende Kunst und Theater an der der Università IUAV di Venezia. Danach begann sie mit der Entwicklung einer eigenen poetischen Theatersprache, geprägt von einer tiefen Reflexion über die Rolle der Bildlichkeit im Rahmen der Bühnenkunst. Durch ihre vielfältigen Tätigkeiten als Schriftstellerin, Regisseurin, Performerin und Bühnenbildnerin verbindet sie in ihrer Theatersprache verschiedene ästhetische Herangehensweisen.

Sie inszenierte u. a. »La quiescenza del seme«, »A sangue freddo«, »Alla Traccia«, sowie die Theaterprojekte »Figure«, »Stato di Grazia«, die Videoinstallation »Musica da Camera« und die choreografisch-musikalische Installation »Wry Smile Dry Sob«. Von 2006 bis 2019 wirkte sie als Schauspielerin und künstlerische Mitarbeiterin an den meisten Theater- und Opernproduktionen von Romeo Castellucci mit. Verantwortlich für Inszenierung und Bühnenbild war sie bei der Arbeit »Dans le pays d'hiver«, die im Rahmen des Festival d'Automne à Paris 2018 entstand, bei Antonio Vivaldis Oratorium »Juditha Triumphans« 2021 an der Staatsoper Stuttgart sowie bei »Julie« von Philippe Boesmans, das im März 2022 für die Opéra Nationale de Lorraine entstand. Von 2017 bis 2019 war Silvia Costa Associated Artist am Teatro dell'Arte und 2019 am Le Quai – Centre Dramatique National in Angers (Frankreich) tätig. 2023 inszenierte sie Britten's »Noye's Fludde« an der Comédie de Valence und am Théâtre de la Croix-Rousse in Lyon sowie Monteverdis »L'Orfeo« an der Staatsoper Hannover. Seit 2020 ist sie Teil des künstlerischen Ensembles an der Comédie de Valence in Frankreich.

ALAIN FRANCO

Alain Franco wurde in Antwerpen geboren. Er studierte Klavier und Musiktheorie und erwarb einen Post-Master-Abschluss an den Instituten IRCAM und EHESS in Paris. Sein frühes Interesse für zeitgenössische Musik (sowohl als Pianist als auch als Dirigent) führte zur Zusammenarbeit mit zahlreichen renommierten Ensembles und Musiker:innen in Europa. Darüber hinaus – und als künstlerische Erweiterung seines Interesses an zeitgenössischer Kunst – entwickelte er nach und nach eine spezifische Reflexion über Darstellung und Aufführung, insbesondere im Hinblick auf die Musikdramaturgie. Dies führte zu künstlerischen Kollaborationen mit Choreograf:innen, Performer:innen und Theaterregisseur:innen wie Meg Stuart, Romeo Castellucci, Jan Lauwers, Anne Teresa de Keersmaeker, Isabelle Schad, Karim Bel-Kacem, Daniel Linehan, Thomas Vantuycom, Maud Blandel, Pierre Droulers, Deufert/Plischke, Benjamin Vandewalle, Elisabeth Borgermans, Etienne Guilloteau, Mirte Bogaert, Igor Shyshko, Michaël De Kock. Zu den jüngsten Projekten gehören »Forêt« (Louvre, Paris), »L'Alquimista« (TNC, Barcelona), »Goldberg-Variationen« (in Anne Teresa De Keersmaekers »Rosas«), »4 Etudes« (Lucinda Childs) und »Nouveau Monde« (Nicolas Klotz).

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GESCHÄFTSFÜHRENDE RIN Ronny Unganz

REDAKTION Christoph Lang / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
Mitarbeit: Hans Rädler

Das Interview mit Silvia Costa und Alain Franco sowie »Klangmalerei und Klanganalyse« sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

TEXT- UND BILDNACHWEISE Bernd Goetzke (Hg.): Claude Debussy. Briefe an seine Verleger. Hildesheim 2021; Margaret G. Cobb: The Poetic Debussy. Boston 1982; »... um mir das Vergehen der Zeit zu versüßen«. Tristan Murail im Gespräch mit Thomas Hummel. In: MusikTexte 109 hrsg. v. Ulrich Dibelius et al., Köln 2006; Tristan Murail: Die Revolution der komplexen Klänge. In: Klangperspektiven hrsg. v. Lukas Haselböck, Hofheim 2011; Jacques Derrida: Aufzeichnungen eines Blinden. übers. v. Andreas Knop und Michael Wetzl, München 1997; E.T.A. Hoffmann: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Band 9 Schriften zur Musik, Berlin/Weimar 1988.

Die Probenfotos von Gianmarco Bresadola entstanden bei der Bühnenprobe am 16. Dezember 2023.

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

Redaktionsschluss : 22. Dezember 2023

LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München

HERSTELLUNG Katalogdruck Berlin

DRUCK Druckhaus Sportflieger, Berlin



HELIX The
Found
ation.
Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**