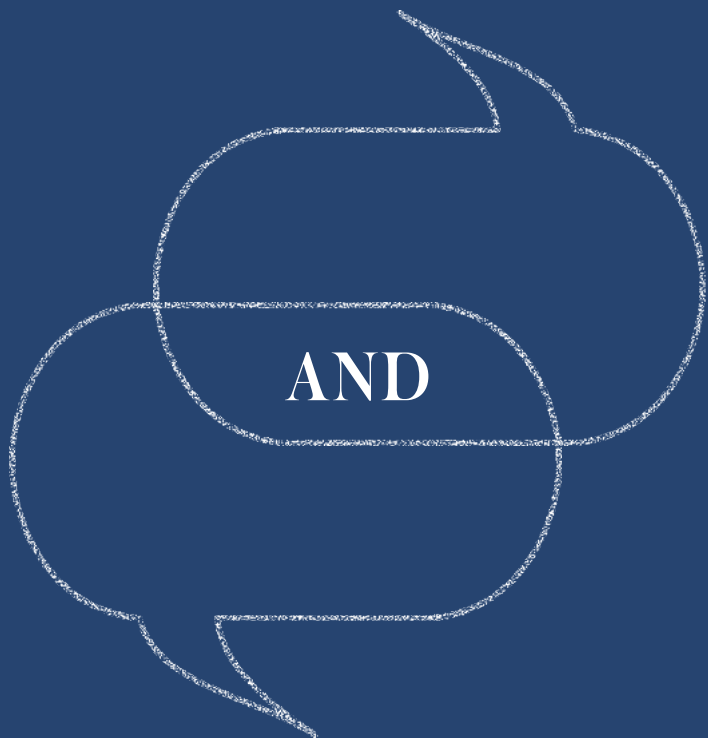


WORDS



MUSIC

LIN
DEN
21

WORDS AND MUSIC

CRAS LUCEBIT
FÜR FAGOTT UND ELEKTRONIK (2010)
MUSIK VON Pedro Garcia-Velasquez

WORDS AND MUSIC
HÖRSPIEL FÜR ZWEI SPRECHER UND KAMMERENSEMBLE
(1987)
MUSIK VON Morton Feldman
TEXT VON Samuel Beckett
Deutsche Übertragung von Elmar Tophoven

In deutscher Sprache
Dauer ca. 0:50 h ohne Pause

PREMIERE 23. April 2019
24. 27. April 2019
APOLLOSAAL

LIN
DEN
21

MUSIKALISCHE LEITUNG Maxime Pascal
KLANGPROJEKTION Florent Derex
COMPUTER SOUND DESIGN Augustin Muller

BESETZUNG

KRAK. Klaus Christian Schreiber
WORTE (JOE) Christian Brückner
MUSIK (BOB) Mitglieder der Orchesterakademie
bei der Staatskapelle Berlin

MITGLIEDER DER ORCHESTERAKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN

FAGOTT (CRAS LUCEBIT) Jamie Louise White
FLÖTEN Veronika Blachuta, Mais Hriesh (Gast)
VIBRAPHON Moisés Santos Bueno
KLAVIER Markus Appelt
VIOLINE Philipp Alexander Schell
BRATSCH Martha Windhagauer
VIOLONCELLO Minji Kang

Die Orchesterakademie bei der Staatskapelle wird gefördert durch
die Britta Lohan Gedächtnisstiftung und die Freunde und Förderer
der Staatsoper Unter den Linden.

PRODUKTION

KÜNSTLERISCHE PRODUKTIONSLEITUNG Kaja Wiedamann
ABENDSPIELLEITUNG Sophia Binder
INSPIZIENZ Harald Lüders, Felix Rühle

TECHNISCHER DIREKTOR Hans Hoffmann
LEITUNG BÜHNENTECHNIK Sebastian Schwericke
VERANSTALTUNGSTECHNIK Simone Oestreicher, Marcel Matschke
AUSZUBILDENDE VERANSTALTUNGSTECHNIK
Tim Louis Deistler, Sophia Kleinmann, Kristian Zepplin
LEITUNG BELEUCHTUNG Olaf Freese
LEITUNG TONTECHNIK Christoph Koch
TONTECHNIK Sébastien Alazet
LEITUNG REQUISITE Christian Jacobi

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

AUS DER STILLE

ZU PEDRO GARCIA-VELASQUEZ' »CRAS LUCEBIT«

TEXT VON Benjamin Wäntig

Dem Widerstreit der beiden künstlerischen Ausdrucksformen Sprache und Musik in Becketts und Feldmans Hörspiel wird am heutigen Abend ein rein instrumentales Werk vorgeschaltet: Pedro Garcia-Velasquez' »Cras Lucebit« (»Morgen wird es hell sein«) für Solo-Fagott und Elektronik. Der lateinische Titel weist die Richtung, der das Stück seine Inspiration verdankt. Es spürt den Ausdrucksformen archaischer sakraler Musik nach, unter anderem durch das fast ausschließlich verwendete hohe Register des Fagotts, das auf den Klang alter, historischer Holzblasinstrumente nachempfunden. Dem Komponisten zufolge ist das Timbre des Instruments so reich, dass man es sich wie die Überlagerung von Klängen von gläsernen Handglocken vorstellen könne. Der Elektronikpart nutzt unter anderem Klänge von Glocken, die auf eine ländliche Atmosphäre mit dem Geläut von Kirchenglocken aus der Ferne verweisen. Auf der Verschmelzung von Fagott und Glockenklängen durch die Elektronik liegt ein Schwerpunkt des Stücks.

Das Verhältnis zwischen Elektronik und Fagott bestimmt schließlich auch den Fortgang des Stücks. Am Anfang entwickelt sich aus der Stille eine Elektronik-Textur, in die das Fagott mit langen, wabernden Haltetönen eingewoben ist. Erst nach und nach befreit sich das Fagott aus dieser Unterordnung und blüht auf: Immer längere, rhythmisch komplexere und den Ambitus erweiternde Melodielinien treten auf, gespickt mit Vierteltönen und Multiphonics. Davon zeigt sich auch die elektronische Schicht nicht unberührt; ihre Zeitgestaltung

und musikalische Gestik gleicht sich der des Fagotts an und wird immer »instrumentaler«. Das Ende führt schrittweise wieder in die Sphäre, mit der das Stück begann: in die Stille.

»Cras Lucebit« erlebte seine Uraufführung 2010 durch den Fagottisten Julien Abbes im Rahmen des Musikfestivals im südfranzösischen Cordes-sur-Ciel.

Der kolumbianisch-französische Komponist Pedro Garcia-Velasquez begann seine musikalische Ausbildung an der Violine, ehe er ein Kompositionsstudium an der Pontificia Universidad Javeriana in Bogotá aufnahm, das er bei Jean-Luc Hervé am CRR von Boulogne-Billancourt sowie bei Frédéric Durieux am Conservatoire de Paris fortsetzte. Noch während seiner Studienzeit begründete Garcia-Velasquez 2008 gemeinsam mit Alphonse Cemin, Maxime Pascal, Juan-Pablo Carreño und Florent Derex das Ensemble »Le Balcon«.

Zu seinen Werken zählen »Scratched Shadows« für Video und Ensemble, das in Zusammenarbeit mit dem Videokünstler Nieto entstand (2012), »Ruines« für einen Tänzer und Kammerensemble, mit Choreographin Tatiana Julien (2013), das Konzertstück »Moro de Venecia« für Solo-Cello und Kammerorchester (2014), »Lieux Perdus : Théâtre acoustique I« für vier Sänger, Kammerorchester und 3D-Soundsystem, gemeinsam mit Benjamin Lazar (2014) und »Fête dans le vide : Théâtre acoustique II« für Sopran, Kammerorchester und 3D-Soundsystem (2015). 2016 entstanden gemeinsam mit Arthur Lavandier und Frédéric Blondy »C'est déjà le matin« für die Pariser Philharmonie sowie die »opéra chorégraphique« »Initio« mit Tatiana Julien und Maxime Pascal für das Théâtre National de Chaillot.

Zu seinen Interessensgebieten zählt die Erschaffung von immersiven Klangwelten mittels 3D-Soundtechniken. Etwa in »Lieux perdus« sorgt die binaurale Technik (3D-Klang über Kopfhörer) beim Zuschauer für eine intime

und immersive Klangerfahrung am Rand der Realität. Eines der künstlerischen Ziele dieses Werks ist das Spiel an der Grenze zwischen evokativen Landschaften und purer Musik. Pedro Garcia-Velasquez war Artist-in-residence am Pariser IRCAM und am Karlsruher ZKM, um diese Aspekte seines Schaffens weiterzuentwickeln. 2016 wurde er mit dem Prix Pierre Cardin der Académie des Beaux-Arts des Institut de France ausgezeichnet.

MANN DES WORTS TRIFFT AUF MANN DER NOTEN

TEXT VON Benjamin Wäntig

In Samuel Becketts dramatischem Œuvre findet sich eine Reihe von Stücken, die nicht für die Theaterbühne, sondern – zu Hochzeiten des Hörspielbooms – für das Medium Radio entstanden: »All That Fall« (1957), »Embers« (1959), »Cascando« (1963) und »Rough for Radio I und II« (jeweils 1961 auf Französisch geschrieben und 1976 auf Englisch übersetzt). In all diesen ganz aufs Auditive konzentrierten Stücken spielt Musik eine wichtige Rolle; für »All That Fall« etwa hat Beckett Ausschnitte aus Schuberts Streichquartett »Der Tod und das Mädchen« ausgewählt. In »Words and Music« dagegen wird die Musik selbst Teil des stückimmanenten Diskurses, anstatt sich – wie sonst für das Genre Hörspiel üblich – mit der Funktion einer stimmungsvollen Begleitung zu begnügen.

Gesendet wurde das Stück zum ersten Mal 1962 auf dem Third Programme der BBC, gefolgt von einer französischen Produktion (unter dem Titel »Paroles et musique«), für die der irische, aber lange in Paris ansässige Literat seinen Text selbst übersetzt hatte. Die Musik für diese Fassungen stammte von einem Familienmitglied, nämlich Becketts Cousin John S. Beckett, seines Zeichens Komponist und Dirigent, der bereits 1956 eine Schauspielmusik für Samuels erste Pantomime »Acte sans paroles I« konzipiert hatte. Mit der Musik zu »Words and Music« zeigten sich beide Becketts jedoch derart unzufrieden, dass John sie zurückzog und damit ein erneutes Senden des Stücks untersagte.

THE EXPRESSION
THAT THERE IS NOTHING
TO EXPRESS,
NOTHING WITH WHICH
TO EXPRESS,
NOTHING FROM WHICH
TO EXPRESS,
NO POWER TO EXPRESS,
NO DESIRE TO EXPRESS,
TOGETHER WITH
THE OBLIGATION
TO EXPRESS.

Samuel Beckett,
»Three Dialogues with Georges Duthuit«

1973 machte sich Katharine Worth, die an der 1962er BBC-Aufnahme mitgewirkt hatte und damals einen Lehrauftrag, später eine Professur für Theaterwissenschaft an der University of London innehatte, daran, den Umstand der Unaufführbarkeit des immerhin im Druck vorliegenden Stücks zu ändern – wenigstens für ihre eigenen Lehrzwecke. Sie leitete eine neue Aufnahme am Audio-Visual Centre der Universität mit Musik des Briten Humphrey Searle, den Beckett selbst vorgeschlagen hatte. Für das Resultat interessierte er sich freilich weniger; den Universitätskontext hat diese Version offenbar nie verlassen.

Mitte der 1980er Jahre wurde Beckett erneut an sein unspielbares Hörstück erinnert, als sich zwei amerikanische Produktionsfirmen anschickten, zur Feier seines 80. Geburtstages sämtliche seiner Hörspiele neu herauszubringen. Dabei wurde deutlich, welch wichtigen Stellenwert das Stück für Beckett innehatte, denn er konnte es 25 Jahre nach seiner Entstehung noch auswendig rezitieren. Zwar hielt Beckett die kompositorischen Probleme einer neuen Vertonung für vielleicht unüberwindbar, erklärte sich aber bereit, einen neuen Anlauf zu wagen: mit Morton Feldman. Beide hatten sich bereits 1976 in Berlin kennengelernt und im Anschluss daran das Opernprojekt »Neither« realisiert. Obwohl Beckett mit »Neither« äußerst zufrieden war, hatte er 1985 das Verfassen eines zweiten Operntextes für Feldman abgelehnt.

Ein Jahr später jedoch kam Feldman im Zusammenhang mit »Words and Music« erneut ins Spiel – ein Auftrag, den der Komponist als »Tribut an Beckett« dankend annahm. Im März 1987 wurde das Stück als Koproduktion von Voices International und dem Kölner WDR in New York aufgenommen. Tragischerweise wurde »Words and Music« Feldmans drittletzte Komposition: Auch für »Cascando« wollte Feldman eine neue Musik schreiben, wäre ihm nicht der Tod zuvorgekommen.

WORDS VS. MUSIC

In »Words and Music« treffen drei Charaktere aufeinander: Krak (im Original Croak), Worte (von Krak Joe genannt) und Musik (von Krak als Bob angesprochen), wobei die tatsächliche physikalische Erscheinungsform der beiden letzteren offenbleibt. Zu den Besonderheiten des Stücks zählt, dass der Charakter Musik in seinem zugehörigen Medium wie eine »sprechende« Figur agiert, sich also nur in eher kurzen Repliken äußert, also keineswegs in Form einer der Sprache untergeordneten Hintergrundmusik. In typisch Beckett'scher Manier scheinen die drei sich in einem ewig wiederholenden Kreislauf zu befinden. Die einzig erwähnte Ortsangabe im Text lautet »Turm«, vorstellbar wäre also ein fiktives Schlossambiente, das als Gedankenkonstrukt auch kerkerhafte Züge trägt. Die Haupt- und vielleicht auch alleinige Aufgabe von Worte und Musik besteht offenbar darin, vom kommandierenden Krak, den Worte stets devot als »My Lord« anspricht, genannte Stichworte in ihrem jeweiligen Medium zu illustrieren, worüber sie sich in die Haare zu kriegen pflegen und stets aufgefordert werden müssen, sich zu vertragen (»Be friends!«). So wird hier nebenbei eine der Grundfragen des Musiktheaters verhandelt, nämlich ob es »Prima la musica, dopo le parole« oder umgekehrt heißen müsse – freilich von einer ziemlich abstrakten Metaebene aus betrachtet.

Am Anfang hört man Worte und Musik allein, während sie auf Krak warten. Musik vertreibt sich die Zeit mit dem Stimmen der Instrumente, unterdessen wärmt sich Worte mit einem Monolog über das Thema Trägheit auf. Schließlich erscheint Krak, entschuldigt sich andeutungsweise für seine Verspätung und gibt nacheinander die Themen Liebe, Alter und Gesicht vor, wobei sich letzte als Variationen des ersteren herausstellen. Über das Stichwort Liebe hält Worte dieselbe schon eingangs erklungene Rede – bis auf das Wort Trägheit,

das schlicht durch Liebe ersetzt wird, womit die pompöse Rede als leere Rhetorik entlarvt wird. Krak fordert Musik zu einer Gegenäußerung auf, die auf das Missfallen von Worte stößt. Den Zwist kann Krak nur dadurch beenden, indem er das zweite Stichwort – Alter – vorgibt und die beiden Parteien zur Zusammenarbeit zwingt. Musik gibt Melodiefragmente vor (in Becketts Regieanweisungen als »Anregungen« bezeichnet), die Worte nachsingt und die sich nach und nach zu einem kompletten Lied zusammenfügen – ein Lied, das sich nicht nur ums Altern, sondern auch den Verlust von Liebe dreht. Becketts Zeilen »Alter ist, wenn zu einem Mann / ... sie kommt, in der Asche« weisen überdies intertextuelle Bezüge auf das 1926 entstandene Gedicht »The Tower« des irischen Dichters William Butler Yeats auf, das wiederum das Turm-Setting von »Words and Music« beeinflussen haben könnte.

Krak benennt schließlich das nächste Thema: Gesicht. Wieder entzweien sich Worte und Musik, denn während Musik sich in einem sanften Tutti mit der Vortragsanweisung »gefühlvoll« ergehen soll, spricht Worte »kalt« eine Schilderung, die sich als Beschreibung einer Frau beim Geschlechtsverkehr aus den Augen ihres Liebhabers entpuppt. Ein zweites gemeinsam gestaltetes Lied schließt sich an, das den Blick des Manns den Körper der Frau entlang bis hinunter zu »jenem Quellpunkt« beschreibt. Für Krak ist das zu viel: Nachdem ihm während alldem der Frauenname Lily entwichen ist, werden bei ihm offenbar Erinnerungen an lange zurückliegende sexuelle Abenteuer wach. Schließlich entgleitet ihm sein Stock und er verlässt wortlos die Versammlung. Worte und Musik scheinen dagegen versöhnt: Worte bittet Musik »flehend«, weiterzuspielen, und beendet das Hörspiel mit einem tiefen Seufzer – »Music always wins«, soll Beckett zu diesem Schluss gesagt haben.

MUSIC VS. WORDS

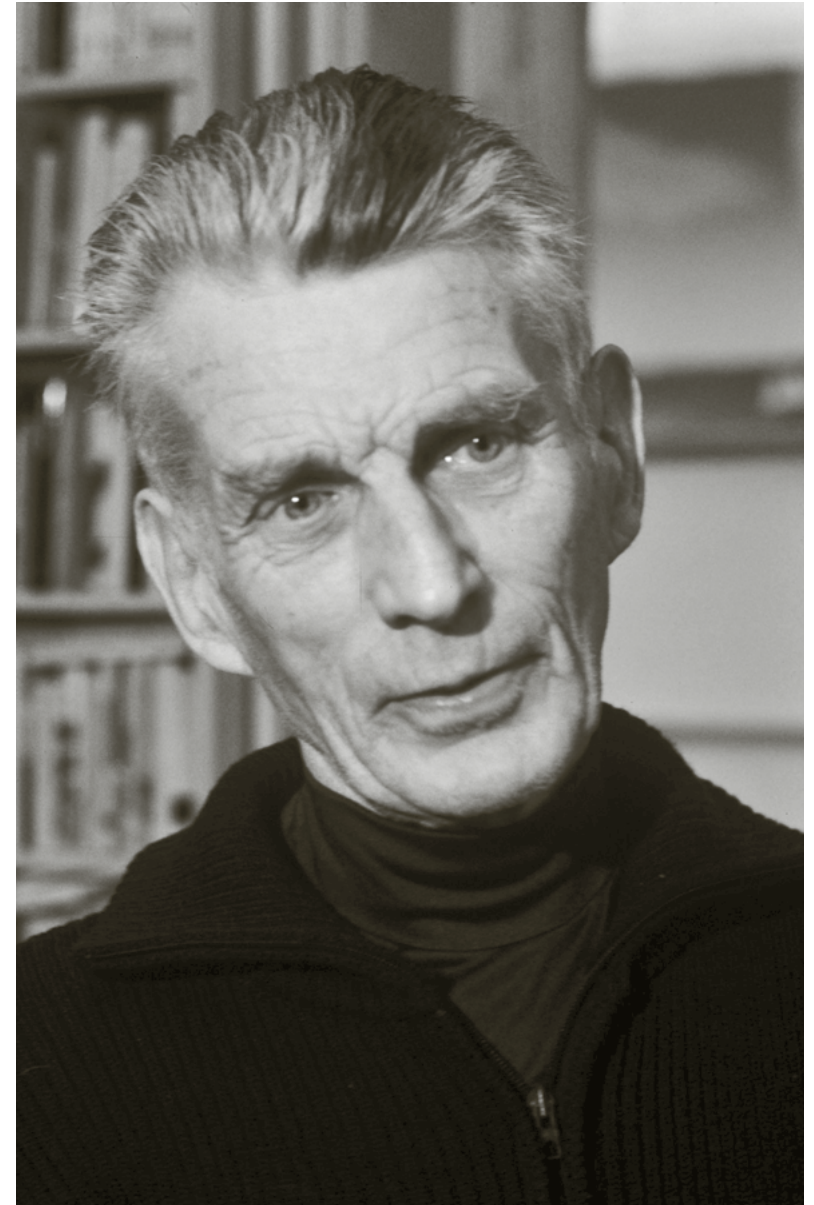
Die Herausforderungen, die Becketts Stück an seine Vertonung – genauer: an die Ausgestaltung des Parts von Musik – stellt, sind enorm. Denn in gewissem Grade betätigt sich Beckett selbst schon als Komponist – abgesehen davon, dass seiner Sprachverwendung, seinem beständigen Spiel mit Wortklängen bereits tiefe Züge von Musikalität innewohnen. Im Text komponiert Beckett darüber hinausgehend eine Art virtuelle Musik: Während die für ein Hörspiel konstitutive Ebene der illustrativen Geräuschkulisse auf ein Minimum zurückgefahren wird (nur drei verschiedene Geräusche sind vorgesehen: Kraks Schlurfen mit seinen Pantoffeln, Stöße mit Kraks Stock auf den Boden und das Pochen mit dem Taktstock auf das Notenpult), werden die Repliken der Rolle Musik genau beschrieben. Schon beim Lesen evozieren sie detaillierte Klangwelten, die integraler Bestandteil der Handlungsebene des Stücks sind. Obwohl unklar bleibt, aus welchen Gründen John Beckett seinen Versuch für gescheitert erachtete, und obwohl Samuel Becketts Regieanweisungen keineswegs eine bestimmte musikalische Stilistik vorschreiben, so geben sie doch weit mehr vor als ein herkömmlicher Text für das Musiktheater. So stellt sich das kompositorische Hauptproblem, inwieweit die Musik trotz dieses Korsetts und trotz ihrer im Vergleich zur Wortebene anders gearteten und viel geringeren Informationsdichte Eigenständigkeit gewinnen kann. Oder anders angedrückt: Wie können Joe und Bob zu gleichberechtigten Partnern werden?

Auch Morton Feldman tat sich mit dieser Frage nicht leicht und benötigte über ein Jahr für die Komposition. Am meisten haderte er mit der Zeitgestaltung: Ihm war klar, dass die Musik zum Stück eine schnellere Grundgeschwindigkeit als seine anderen Werke dieser Zeit – wie das 2. Streichquartett oder »For Christian Wolff« mit ihren expansiven Formen und mehrstündiger Dauer – haben und dem Timing von Becketts

übrigem Text folgen müsse. Nach der Oper »Neither« war andererseits klar, dass Feldman unter keinen Umständen Textausdeutung in illustrierender Weise im Sinn haben würde. Tatsächlich erreichte Feldman wie bei »Neither« ein Gleichgewicht von Text und Musik durch scheinbares Ignorieren der Inhalte. In einem Interview mit Everett Frost gab Feldman ironisch überspitzt zu, er habe das Stück gar nicht gelesen – zumindest nicht in chronologischer Reihenfolge, sondern kreuz und quer. Zunächst verfasste Feldman eine Grundskala, eine »composite line«, in Entsprechung zur ersten Textzeile und zu ihrem Sprach-Rhythmus und -Tempo, mit deren Material er die ganze Musik entwickelte. Bei der Auseinandersetzung mit Becketts Vorgaben setzte er manches um, anderes wie beispielsweise seiner abstrakten und nüchternen Musik fernstehende Anweisungen wie »sentimental« hat er jedoch bewusst nicht erfüllt. Bewundernswert ist die erreichte Ausgewogenheit der Proportionen von Musik und Text, die Feldman nach eigenem Bekunden nicht durch einen mathematischen Plan, sondern allein durch Intuition und wiederholtes Überarbeiten erreicht hat.

Die Rolle Musik tritt durch ein typisch Feldman'sches Kammerensemble in Erscheinung, das in seiner Zusammensetzung das antiromantische Non-espressivo-Spiel begünstigt: mit zwei Flöten (dem »ausdruckslosesten« der Holzblasinstrumente), gleichsam objektivem Vibraphon und Klavier sowie drei Streichern, denen häufig Spielarten wie pizzicato oder Flageolet-Töne verordnet werden, die ein ausdrucksvolles Vibratospiel per se ausschließen. Mit dieser musikalischen Grundhaltung schafft Feldman ein Äquivalent zu Becketts Text, dem ebenfalls nichts ferner liegt als Pathos und den Feldman in Teilen in semantischer Hinsicht als »unerreichbar« bezeichnete. Abstrakt und in keiner Weise textausdeutend sind auch Feldmans Melodielinien, die Worte in den gemeinsamen Liedern nachsingen soll: Es handelt sich um simple Linien, meist aus Sekundschritten, die wie ein grego-

rianischer Choral zum reinen Klangträger der Worte werden. Dadurch, dass Feldman Becketts Text als »word painting« begreift, gelingt es ihm, seine von der abstrakten Malerei beeinflusste Musik – durchaus analog als »music painting« zu bezeichnen – als mit dem Text strukturell in Relation stehende, aber doch eigenständige Ebene zu etablieren. Die Musik begegnet den Worten auf Augenhöhe.





I TOOK
“WORDS AND MUSIC”
TO THE
QUINTESSENCE OF IT.
THE FACT THAT
IN VERY PROSAIC TERMS,
THERE WAS A SITUATION
WHERE TWO PEOPLE
WERE HAVING
SOME PROBLEMS,
YOU KNOW,
AS PROSAIC AS THAT.

Morton Feldman

BECKETT – FELDMAN: DAS ERSTE TREFFEN IN BERLIN

TEXT VON Sebastian Claren

Obwohl sich Feldman nie für die Oper interessiert hatte, da ihn, wie er sagte, Theater »verlegen« mache und er noch im letzten Interview vor seinem Tode im Jahre 1987 betonte, dass er »kein Opernliebhaber« sei, weil ihm die »theatralischen Klischees« des Repertoires fremd blieben, nahm er 1976 den Auftrag des römischen Teatro dell'Opera an, ein Bühnenwerk zu schreiben, das in der folgenden Saison uraufgeführt werden sollte. Dieser Auftrag ist nach Feldmans Darstellung durch ein Missverständnis zustande gekommen: Er habe während eines nicht weiter bezeichneten Gesprächs auf die Frage, was seine Pläne für die Zukunft seien, geantwortet, dass er gerne mit einem Text von Samuel Beckett arbeiten würde; diese Antwort muss dem damaligen Direktor der römischen Oper, Gioacchino Lanza Tomasi, in verstümmelter Form berichtet worden sein, der wenige Tage später bei Feldman anrief und fragte: »Ich habe gehört, dass Sie zusammen mit Beckett eine Oper geschrieben haben. Können wir sie haben?« Feldman habe nur »selbstverständlich« geantwortet, obwohl er zu diesem Zeitpunkt noch keine einzige Note geschrieben, noch mit Beckett Kontakt aufgenommen hatte.

Nachdem er den Auftrag angenommen hatte, scheint Feldman in den dramatischen Werken Becketts nach einem geeigneten Operntext gesucht zu haben, wobei er offensichtlich auch entlegene Texte wie Becketts Szenario zu einem »Film« betitelten Stummfilm aus dem Jahre 1964

las. Doch die Suche nach einem geeigneten Operntext in Becketts dramatischen Werken führte offenbar zu keinem befriedigenden Ergebnis, so dass sich Feldman vermutlich im Sommer 1976 an Beckett mit der Bitte um ein Libretto wandte, worauf dieser verschiedene Ausschnitte aus seinen veröffentlichten Arbeiten vorschlug; gleichzeitig wurde ein Treffen zwischen Beckett und Feldman in Berlin vereinbart, wo sich Beckett vom 30. August bis zum 30. September 1976 aufhielt, um die Proben zur deutschen Erstaufführung seiner Theaterstücke »That Time« und »Footfalls« am dortigen Schiller Theater zu leiten. Feldman war offenbar schon zu den Uraufführungen von »Oboe and Orchestra« am 2. Juni 1976 in Rotterdam und von »Routine Investigation« am 24. Juli in Venedig nach Europa gereist, war aber dann nach Buffalo zurückgekehrt und erst zur Uraufführung von »Orchestra« am 18. September wieder nach Europa gekommen, um dann von Glasgow in der zweiten Septemberhälfte nach Berlin zu fliegen.

Von seinem Treffen mit Beckett hat Feldman in zahlreichen Interviews und Vorträgen berichtet, am ausführlichsten aber innerhalb eines in der Buffalo Evening News vom 27. November erschienenen Berichtes, der die erste öffentliche Ankündigung der neuen Oper enthält und als Grundlage der folgenden Zusammenfassung dient. Der Empfang Feldmans im Schiller Theater liest sich wie eine Slapstick-Einlage einer Stummfilm-Komödie: Der extrem kurzsichtige Komponist kam morgens zu einer Beleuchtungsprobe, wurde von einem Assistenten in das dunkle Theater geführt und traf, als er Becketts Hand schütteln wollte, nur dessen Daumen, um dann zur Belustigung der Umstehenden über einen Vorhang zu stolpern und »sanft zu Boden zu gleiten«, worauf er es vorzog, den weiteren Verlauf der Probe aus dem Parkett zu beobachten. Nach Feldmans Darstellung hat Beckett ihn noch während der Probe gefragt, ob er die »vorgeschlagenen Zeilen« verwenden könne, worauf Feldman nur »scheint mir

schwierig zu sein« antworten konnte, da sich Beckett wieder um die Beleuchtung kümmern musste. Beckett habe dann kurz von seiner neusten Arbeit, einem Stück, in dem ein Mann den langsamen Satz aus Beethovens Geistertrio »manchmal lauter, manchmal leiser« im Radio hört, erzählt und scheinbar ohne Zusammenhang hinzugefügt: »Aber Zusammenarbeit liegt mir nicht.« Vermutlich in diesen Zusammenhang gehört ein Wortwechsel, der dem zitierten Bericht als Motto vorangestellt, aber in einem späteren Interview ausführlicher wiedergegeben ist: »Er sagte nach einer Weile: ›Mr. Feldman, ich mag Opern überhaupt nicht.‹ Ich antwortete: ›Das nehme ich Ihnen nicht übel.‹ Er sagte: ›Ich mag es nicht, wenn meine Texte in Musik gesetzt werden.‹ Ich antwortete: ›Ich bin da ganz Ihrer Ansicht. Tatsächlich habe ich sehr selten Texte benutzt. Ich habe viele Kompositionen für Singstimme ohne Text geschrieben.«

Nach der Probe schlug Feldman vor, in ein nahegelegenes Restaurant zu gehen, wo der korpulente Amerikaner zu Mittag aß, während der hagere Ire nur ein Bier bestellte und sich die Partitur von »Elemental Procedures«, die Feldman mitgebracht hatte, anschaute. Beckett habe hier erklärt, dass das Theater für ihn nur eine »Flucht vor dem Schreiben« sei, was Feldman später mit seiner eigenen Abneigung gegen das Theater in Verbindung brachte, und dann hinzugefügt, dass es ohnehin »nur ein einziges Thema« in seinem Leben gebe, um dann allerdings abzurechnen und zu fragen, was »das Problem« mit den von ihm vorgeschlagenen Texten sei, worauf Feldman antwortete: »Das Problem ist, dass Ihr Schreiben seinen eigenen Weg geht. Es ist wie ein Licht, dem ich folgen muss. Ich brauche etwas anderes. Etwas Unbewegtes, Schwebendes.«

Während Beckett in dieser Darstellung am Ende ihres Gesprächs eine Zusammenarbeit implizit zugesagt zu haben scheint, gibt Feldman den Hauptteil des Gesprächs in der folgenden Darstellung ganz anders wieder: »Beckett

schlug mir verschiedene Lösungen vor und der Schlüssel zu ›Neither‹ kam nur durch Zufall zustande. Beckett sagte: ›Meine Arbeit besteht nur aus einer einzigen Sache‹, worauf ich ihn unterbrach und antwortete: ›Das genügt mir, um mit der Komposition zu beginnen.‹ – Auch ich hatte an eine einzige Person gedacht; Becketts Ideen trafen sich mit den meinen.«

AGE IS WHEN TO A MAN
HUDDLED O'ER THE INGLE
SHIVERING FOR THE HAG
TO PUT THE PAN IN THE BED
AND BRING THE TODDY
SHE COMES IN THE ASHES
WHO LOVED COULD NOT BE WON
OR WON NOT LOVED
OR SOME OTHER TROUBLE
COMES IN THE ASHES
LIKE IN THAT OLD LIGHT
THE FACE IN THE ASHES
THAT OLD STARLIGHT
ON THE EARTH AGAIN.

Samuel Beckett, »Words and Music«

ZEITTADEL

1906

Samuel Beckett wird am 13. April im Dubliner Vorort Foxrock geboren.

1923

Im Oktober beginnt Beckett ein Studium am Trinity College in Dublin und besucht vor allem Kurse zu italienischer, französischer und englischer Literatur.

1926

Morton Feldman wird am 12. Januar in New York als Sohn einer aus der Ukraine eingewanderten jüdischen Familie geboren.

1928

Ende August kommt der 22-jährige Beckett zum ersten Mal nach Deutschland und hält sich in Kassel auf, um seiner Cousine Peggy Sinclair nahe zu sein, in die er sich verliebt hatte. Beckett findet eine Anstellung als Französischlehrer an der École Normale Supérieure in Paris. Dort trifft er auf seinen Landsmann James Joyce.

1930

Beckett wird Assistent im Fach Französisch am Trinity College.

1935

Der 9-jährige Feldman beginnt mit ersten Kompositionen.

1936

Am 11. Dezember kommt Beckett zum ersten Mal nach Berlin, wo er sechs Wochen verbringt und häufig die Museen der Stadt besucht.

1937

Nach mehreren Aufenthalten in Frankreich lässt sich Beckett endgültig in Paris nieder. Insbesondere prägen ihn die existentialistischen Strömungen seiner Pariser Kollegen Jean-Paul Sartre, Albert Camus und Simone de Beauvoir.

1938

Feldman erhält Klavierunterricht bei Vera Maurina-Press, einer russischen Schülerin von Ferruccio Busoni.

1941

Feldman beginnt Kompositionsunterricht bei Wallingford Riegger, einem der ersten US-amerikanischen Zwölftonkomponisten.

1944

Feldman lernt Edgar Varèse kennen und begeistert sich an dessen anti-akademischer Haltung. Feldman entscheidet sich gegen ein universitäres Musikstudium und beschließt, seine musikalischen Interessen privat zu verfolgen. Er steigt in das Kinderbekleidungsgeschäft seiner Eltern ein und arbeitet dort bis zum 44. Lebensjahr.

1947

Beckett zieht nach Dublin ins Haus seiner schwer an Parkinson erkrankten Mutter um.

1950

In einem Konzert trifft Feldman erstmals John Cage. Bald darauf zieht er ins gleiche Haus wie Cage und lernt durch ihn Künstler wie Jackson Pollock, Philipp Guston, Mark Rothko und Robert Rauschenberg kennen. Im Winter schreibt er seine fünf »Projections«, für die

er zum ersten Mal seine graphische Notation verwendet.

1953

Uraufführung von Becketts berühmtestem Werk »Warten auf Godot« (»En attendant Godot«) am 5. Januar in Paris. Das Stück bildet zusammen mit »Endspiel« (»Fin de partie«, 1957) den Grundstein des Absurden Theaters. Berlin ist eine der ersten Städte, in der »Warten auf Godot« aufgeführt wird. Beckett, der erstmals seit den 1930ern wieder nach Berlin kommt, zeigt sich jedoch mit der Inszenierung am Schlossparktheater unzufrieden.

1959

Am 28. August findet die deutsche Erstaufführung von Becketts »Das letzte Band« (»Krapp's Last Tape«) in der Werkstatt des Schiller Theaters statt.

1961

Beckett heiratet in Paris Suzanne Dechevaux-Dumesnil, eine ausgebildete Pianistin. Sein »radio play« »Words and Music« erscheint im Third Programme der BBC mit Musik

seines Cousins John Beckett, die dieser wegen beiderseitiger Unzufriedenheit wieder zurückzieht.

1966

Uraufführung von Becketts »Kommen und Gehen« (»Come and Go«) in der Werkstatt des Schiller Theaters. Feldman unternimmt zwei Vortragsreisen nach England und begibt sich damit erstmals nach Europa.

1969

Samuel Beckett erlangt Welt-
ruhm, als er mit dem Nobel-
preis für Literatur ausgezeich-
net wird. Der Verleihung bleibt
er jedoch fern.

1970

Feldman gibt das Experimen-
tieren mit der graphischen
Notation auf, als deren Pionier
er galt, und kehrt in seinen
Stücken zur traditionellen
Notation zurück.

1971-72

Feldman verbringt als Gast des
Künstlerprogramms des DAAD
ein Jahr in Berlin. Hier entsteht
u. a. »Cello and Orchestra«.

1973

Feldman kehrt in die Vereinig-
ten Staaten zurück, um eine
Professur für Komposition an
der State University of New York
in Buffalo zu übernehmen.

1974

»Warten auf Godot« wird zum
ersten Mal im Schiller Theater
in der Regie von Beckett selbst
aufgeführt. Die Aufführung
wird ein Welterfolg und die
Berliner Godot-Truppe auf
Gastspielreisen in New York,
London und Tel Aviv gefeiert.
Der Intendant des Schiller Thea-
ters, Boleslaw Barlog, überzeugt
Beckett, weitere Inszenierungen
seiner Werke zu übernehmen.

1976

Becketts Inszenierung von
»Tritte« (»Footfalls«) feiert in der
Werkstatt des Schiller Theaters
Premiere.

1977

Uraufführung von »Neither«,
Feldmans einziger Oper, am
Teatro dell'Opera in Rom. Das
Stück ist eine abstrakte Kon-
struktion aus einem kurzen
Gedichttext und kommt ohne
Dialoge oder Monologe aus.

1978

Die deutsche Erstaufführung
von »Neither« findet am
19. Oktober in der Neuen
Nationalgalerie in Berlin statt.

1986

Der Plan zweier amerika-
nischer Produktionsfirmen,
alle Hörspiele Becketts aufzu-
zeichnen, konfrontiert Beckett
erneut mit »Words and Music«.
Mit Feldman unternimmt er
einen neuen Anlauf.

1987

Neben der Musik zu »Words
and Music« komponiert Feld-
man auch das Orchesterstück
»For Samuel Beckett«.
Am 3. September stirbt Feld-
man im Alter von 61 Jahren in
Buffalo.

1989

Beckett stirbt am 22. Dezember
im Alter von 83 Jahren in Paris.

MAXIME PASCAL

MUSIKALISCHE LEITUNG

Maxime Pascal erhielt bereits in jungen Jahren Klavier- und Violinunterricht in Carcassonne. 2005 wurde er am Conservatoire de Paris aufgenommen und vertiefte seine Kompositionsstudien bei François-Xavier Roth. 2008 gründete er mit Musikern, Sängern, Komponisten und weiteren Künstlern das Kollektiv »Le Balcon«, dessen musikalischer Leiter er bis heute ist. Mit »Le Balcon« realisierte er u. a. die Opernprojekte »Ariadne auf Naxos«, »Pierrot lunaire«, »The Rape of Lucretia« sowie Peter Eötvös' Kammeroper »Le Balcon«. Darüber hinaus dirigierte er Orchester wie die Münchner Philharmoniker, die Camerata Salzburg sowie das Gustav Mahler Jugendorchester und wurde zu Festivals in Straßburg, Brüssel und Hong Kong sowie zu den Salzburger Festspielen eingeladen. Mit »Le Balcon« ist Pascal Resident der Fondation Singer-Polignac. 2011 wurde er von der Académie des Beaux-Arts des Institut de France mit dem Musikpreis der Fondation Simone et Cino Del Duca ausgezeichnet. Im März 2014 gewann er als erster Franzose den Nestlé and Salzburg Festival Young Conductors Award.

Neben der Uraufführungsproduktion von Sciarinos »Ti vedo, ti sento, mi perdo« am Teatro alla Scala und an der Staatsoper Unter den Linden dirigierte Pascal in der letzten Spielzeit den Doppelabend »L'Heure espagnole/Gianni Schicchi« an der Opéra national de Paris. 2018/19 dirigiert er mit »Le Balcon« an der Opéra-Comique Stockhausens »Donnerstag aus »Licht« und kehrt für die Dirigate von »Pelléas et Mélisande« und »Words and Music« nach Berlin zurück.

FLORENT DEREX

KLANGPROJEKTION

Florent Derex ist Mitbegründer des Ensembles »Le Balcon« sowie des Labels B Records. Er absolvierte ein Tonmeisterstudium am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Seit der Gründung von »Le Balcon« 2008 teilt sich Derex dessen Direktion gemeinsam mit Maxime Pascal. Mit »Le Balcon« produzierte Derex zahlreiche Produktionen für das Pariser Théâtre de l'Athénée, darunter Michaël Lévinas Kafka-Oper »La Métamorphose« in der Regie des Videokünstlers Nieto. Außerdem initiierte er eine Reihe von Koproduktionen zwischen »Le Balcon« und der Opéra de Lille, u. a. mit »Le premier meurtre« von Arthur Lavandier in der Regie von Ted Huffman. Als Soundingenieur sowohl an Fragen der Technologien der Klangverstärkung wie auch der unterschiedlichen transauralen oder binauralen (3D) Arten des Hörens interessiert, machte Derex »Le Balcon« zu einem Teilnehmer an Binaural Listening, einem Forschungsprojekt, das France Télévision, Orange, Radio France, das CNRS, das IRCAM und das Conservatoire de Paris vereint.

2016 baute er ein den audiovisuellen Produktionen von »Le Balcon« gewidmetes Label auf, bei dem als erstes eine 3D-Sound-Aufnahme der »Symphonie fantastique« erschien. Im Folgejahr gründete er Le Balcon Éditions, wo seither Auftragswerke für das Ensemble verlegt wurden. 2018 koproduzierte er mit der Opéra-Comique und der Opéra de Bordeaux die erste Oper aus dem siebenteiligen Zyklus »Licht« von Karlheinz Stockhausen, »Donnerstag«, die in diesem Jahr von »Samstag« in der Philharmonie de Paris gefolgt wird.

AUGUSTIN MULLER

COMPUTER SOUND DESIGN

Nach verschiedenen Musikstudien (klassisches Schlagwerk, Jazz und Improvisation) ließ sich Augustin Muller am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris zum Tonmeister ausbilden. Als Klangregisseur und Musikinformatiker am IRCAM arbeitete er in Frankreich und weiteren Ländern mit Ensembles wie »Le Balcon«, dem Ensemble Intercontemporain, Instant Donné, International Contemporary Ensemble und dem Kammerorchester Genf. Für Konzerte und Rechercheprojekte bei Festivals wie Manifeste, der Biennale Venedig, Musica oder dem Festival Berlioz entstanden Arbeiten als Klangregisseur und Interpret von Musik mit traditionellen Instrumenten und Tonband oder Live-Elektronik. Besonders beschäftigt er sich mit Fragen der Interpretation, der Übertragung und der Konservierung von Werken mit Elektronik. Muller arbeitete mit Komponisten wie Michaël Lévinas, Pedro Garcia-Velasquez, Robert HP Platz, Juan Pablo Carreño und Henry Foures, verschiedensten Musikern und Performern. Mit »Le Balcon« realisierte er 2017 mit Othman Louati ein Arrangement für gemischtes Ensembles mit Live-Elektronik von Pierre Henrys »Dracula«.

Als Klanggestalter konzentriert sich Muller auf die Verbindung zwischen Notation und klanglicher Verräumlichung und arbeitet, vor allem mit Pedro Garcia-Velasquez, zu den Begriffen des »akustischen Abdrucks« und des »Klanggedächtnisses« eines spezifischen Orts.

KLAUS CHRISTIAN SCHREIBER

KRAK

Nach seinem Studium an der Schauspielschule Bochum war er an den großen deutschen Theatern engagiert, so u. a. am Schauspielhaus Bochum, am Thalia Theater Hamburg, am Staatstheater Stuttgart, am Düsseldorfer Schauspielhaus und seit 2009 auch an den Opernhäusern von Berlin, Hannover, Köln und Mannheim. Er arbeitete mit Jürgen Flimm, Andrea Breth, Franz Xaver Kroetz, Katharina Thalbach, Robert Wilson, Tom Waits, Lou Reed, Dietrich Hilsdorf und Jérôme Savary, um nur einige zu nennen, zusammen und spielte die großen klassischen Hauptrollen wie in den Kleist-Stücken »Die Hermannsschlacht«, »Der zerbrochne Krug«, in Schillers »Wilhelm Tell« und »Maria Stuart«, »Die Stützen der Gesellschaft« von Ibsen und in der Uraufführung von »The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets« von Robert Wilson am Thalia Theater. Immer wieder brillierte er in Gesangsrollen, u. a. als Mackie Messer in »Die Dreigroschenoper«, Alfred in »Die Fledermaus«, Henry Higgins in »My Fair Lady« und Leopold im »Weißen Rössl«. Dem Film- und Fernsehpublikum ist er bekannt aus »Stammheim« (Regie: Reinhard Hauff), »Das Wunder von Bern« (Regie: Sönke Wortmann), »Monsignor Renard« (BBC), verschiedenen »Tatorten« und Serien wie »Die Sitte«, »Doppelter Einsatz«, »Alphateam«, »Soko Leipzig und als Publikumsliebbling Dirk Drechsler in der ARD-Serie »Rote Rosen«.

An der Staatsoper Unter den Linden war Klaus Christian Schreiber in »Wissen Sie, wie man Töne reinigt? Satiesfactionen« und in Nicola Sanis »Falcone« zu erleben.

CHRISTIAN BRÜCKNER

WORTE

Christian Brückner, 1943 in Waldenburg geboren, ist einer der großen deutschen Sprecher für Hörbücher und bekannt als Synchronstimme u. a. von Peter Fonda, Martin Sheen, Robert Redford, Gérard Depardieu und vor allem von Robert De Niro, dem Brückner in nahezu allen seinen Filmen seit »Taxi Driver« (1976) seine Stimme geliehen hat. Christian Brückner wirkte außerdem als Off-Stimme in zahlreichen Dokumentarfilmen und Reportagen mit, so etwa in etlichen historischen Dokumentarfilmen von Guido Knopp. Darüber hinaus arbeitete Brückner an verschiedenen Theatern sowie bei Film und Fernsehen. Als Schauspieler war Christian Brückner u. a. in mehreren »Tatort«-Folgen und in der Kriminalserie »Rosa Roth« zu sehen. Zu seiner Filmographie zählen außerdem Filme wie »Der Millionencoup« (Regie: Wolfgang Storch), »Reise ohne Auftrag« (Regie: Friedemann Schulz), »Ende der Saison« (Regie: Stefan Krohmer) und »Schatten der Erinnerung« (Regie: Inga Wolfram). 2007 trat er im Hamburger Ernst Deutsch Theater als Professor Freud in »Die Methode« von Christopher Hampton auf.

Daneben wirkte Christian Brückner in zahlreichen Hörspielproduktionen und Hörbüchern mit und las zahlreiche literarische Werke wie etwa Kafkas »Der Process« oder Melvilles »Moby-Dick« ein. 2000 gründete er mit seiner Frau den Hörbuchverlag Parlando, welcher 2005 den Deutschen Hörbuchpreis erhielt. Für seine Arbeit wurde Christian Brückner außerdem mit dem Grimme-Preis ausgezeichnet.

ORCHESTER- AKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN

Teil der Staatskapelle Berlin zu sein – das ermöglicht die Orchesterakademie jungen, besonders begabten Musikerinnen und Musikern nach erfolgreichem Probespiel. Auf Initiative des Generalmusikdirektors Daniel Barenboim werden seit der Spielzeit 1997/98 zweijährige Stipendien vergeben, um den musikalischen Nachwuchs mit Arbeit und Alltag eines Spitzenorchesters vertraut zu machen. Das außergewöhnlich breite Spektrum der Staatskapelle, das neben dem vielfältigen Opern- und Ballettrepertoire auch Sinfoniekonzerte umfasst, stellt oft andere Anforderungen als das Studium an einer Musikhochschule. Auf diese Anforderungen werden die Mitglieder der Orchesterakademie durch ein intensives Ausbildungsprogramm in Form von regelmäßigem Einzelunterricht auf Haupt- und Nebeninstrument vorbereitet, welches darüber hinaus durch Kammermusikunterricht und individuelles Mentaltraining ergänzt wird. Ein Großteil der Ehemaligen spielt heute in renommierten Orchestern weltweit oder in der Staatskapelle selbst.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Benjamin Wäntig / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
TEXTNACHWEISE Die Einführungstexte und die Zeittafel
sind Originalbeiträge von Benjamin Wäntig.
Sebastian Claren: Neither. Die Musik Morton Feldmans, Hofheim am Taunus 2000.
BILDNACHWEISE commons.wikimedia.org: Samuel Beckett 1977,
Foto von Roger Pic, Bibliothèque National de France. Morton Feldman
beim Holland Festival 1976, Nationaal Archief Den Haag.
Redaktionsschluss: 16. April 2019

GESTALTUNG Herburg Weiland, München
LAYOUT Dieter Thomas
DRUCK Druckerei Conrad GmbH



M D C C X L I I I



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN