

WALK THE WALK



LIN
DEN
21

WALK THE WALK

PART I+II

FÜR VIER PERFORMER, LAUFBÄNDER, OBJEKTE,
LICHT UND RAUCH VON Simon Steen-Andersen
MIT DEM Ensemble This | Ensemble That

Produktion und Kompositionsauftrag
der Staatsoper Unter den Linden, Musica Strasbourg,
Gare du Nord Basel und KLANG Kopenhagen

Dauer: ca. 1:30 h – keine Pause

URAUFFÜHRUNG (PART I) 13. September 2020
WIEDERAUFNAHME (PART I+II) 2. September 2022
3. 4. 6. 7. 8. September 2022
ALTER ORCHESTERPROBENSaal

LIN
DEN
21

**KOMPOSITION, KONZEPT,
INSZENIERUNG, BÜHNE. Simon Steen-Andersen**

**ENSEMBLE THIS | ENSEMBLE THAT Brian Archinal,
Victor Barceló, Miguel Ángel García Martín, Bastian Pfefferli**

Mit freundlicher Unterstützung von
Pro Helvetia, Danish Arts Foundation, Impuls neue Musik
und der Schweizerischen Botschaft



PRODUKTION

KÜNSTLERISCHE PRODUKTIONSLEITUNG Kaja Wiedemann,
Xenia Hofmann
DRAMATURGIE Benjamin Wäntig
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG Nikita Swiridow
ASSISTENZ CLICKTRACK Tobias Pfeil

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

KOSTÜMDIREKTORIN Birgit Wentsch
KOSTÜMASSISTENZ Isabel Theißen
LEITUNG GARDEROBE Kirsten Roof

Anfertigung der Dekoration durch die Mitarbeiter:innen der Technik
der Staatsoper Unter den Linden, Anfertigung der Kostüme in der
Repertoirewerkstatt der Staatsoper Unter den Linden

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

GEHEN

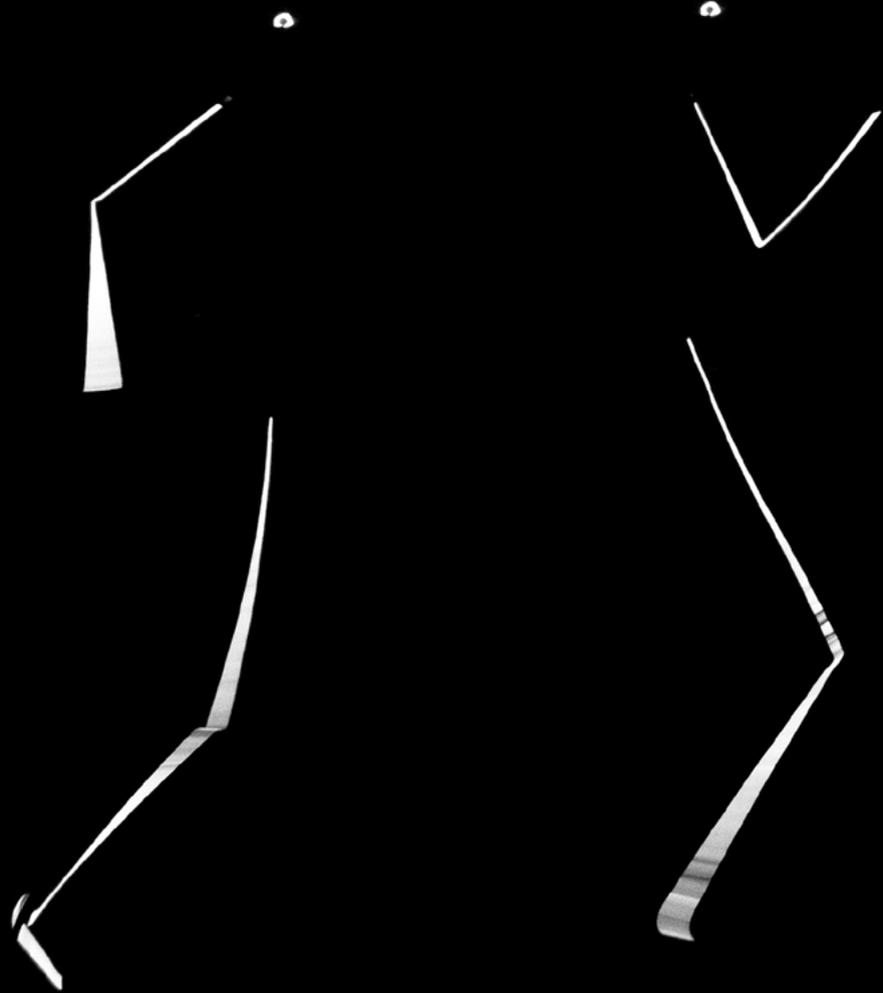
ARTIKEL AUS DEM

Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon 1838

GEHEN ist ein Mittel der Fortbewegung für diejenigen organischen Geschöpfe, welche willkürliche Bewegung und Füße haben. Der Mensch und die Thiere sind an die Erde nur durch die Schwere gebunden; diese ist der Grund, aus welchem sie sich nicht nach Willkür von der Oberfläche der Erde trennen können, auf der sie ruhen, so lange ihr Körper hinreichend unterstützt ist, und fallen, d. h. sich unwillkürlich bewegen, sobald eine hinreichende Unterstützung des Körpers nicht stattfindet. Beim Stehen dienen zur Unterstützung die Füße, und der Körper ist in Ruhe, im Gleichgewicht; beim Gehen wird aber diese Unterstützung zum Theil aufgehoben, indem der eine Fuß emporgezogen und zugleich der Körper aus der Gleichgewichtsstellung (durch Vorwärtsneigen) gebracht wird. Der Körper beginnt sogleich zu fallen, aber der wiederaufgesetzte Fuß hält ihn im Fall auf, es tritt wieder Gleichgewicht ein, welches abwechselnd wieder aufgehoben und wiederhergestellt wird, so lange die Bewegung des Gehens währt. Beim Gehen wird folglich eine willkürliche Bewegung erreicht durch Benutzung der aus der Schwere des Körpers bei mangelnder hinreichender Unterstützung sich ergebenden unwillkürlichen Bewegung. Das Laufen ist nur ein schnelles Gehen, bei welchem sich der Körper so stark überlegt, daß das wechselnde Heben und Aufsetzen der Füße aufs schnellste geschehen muß, wenn der Körper nicht fallen soll. Um die Bewegung aufzuhalten, muß das Gleichgewicht des Körpers hergestellt werden, d. h. der Körper muß wieder zurückgebogen werden, sodaß ihm die stillstehenden Füße hinreichende Unter-

stützung zu geben vermögen. Nach längerem Laufen hat der Körper eine unwillkürliche Geschwindigkeit erlangt, welche so groß sein kann, daß die Kraft der Menschen nicht hinreicht, bei der Annahme der Gleichgewichtsstellung sie zu besiegen, daher kommt es, daß man in einem schnellen Laufe sich nicht willkürlich aufzuhalten und augenblicklich zum Stehen zu bringen vermag.

Der Mensch ist das einzige Geschöpf, welches stets auf zwei Füßen aufrecht geht; die Arme desselben, welche den Vorderfüßen der Thiere entsprechen, berühren dabei niemals den Boden und dienen beim Gehen nur, um das Gleichgewicht des Körpers zu erhalten. Dies äußert sich in dem sogenannten Schlenkern. Das Stehen und Gehen des Menschen ist viel schwieriger als das der mehrfüßigen Thiere, weil es schwerer ist, einen Körper auf zwei Stützen und auf einer Stütze im Gleichgewicht zu erhalten, als auf mehreren. Beim Stehen und Gehen des Menschen findet ein fortwährendes Balanciren statt, der Körper ist niemals in so unwillkürlicher Ruhe, wie dieses schon beim Stehen auf vier Füßen, noch mehr aber beim Liegen stattfindet. Der Mensch ist daher auch das einzige Geschöpf, welches das Stehen und Gehen künstlich und mühselig lernen muß. Wird der Mensch alt, so beugt sich sein Körper nach vorn über, dabei wird er steifer und verliert an Gewandtheit und Behendigkeit; die Folge ist, daß das Stehen und Gehen noch schwieriger wird und der Mensch endlich, um nicht auf die Arme sich stützen zu müssen und noch einen möglichst aufrechten Gang zu behalten, zu Krücken greifen muß. Bei Anwendung einer Krücke hat der Körper drei, bei Anwendung zweier aber vier Unterstützungspunkte, durch welche die Herstellung der Gleichgewichtsstellung erleichtert wird.



GEHEN IST WIE EINE CHOREOGRAPHIE OHNE TANZ

SIMON STEEN-ANDERSEN IM GESPRÄCH
MIT BENJAMIN WÄNTIG

Was war deine erste Idee, aus der »Walk the walk«
entstanden ist?

Es waren gleichzeitig zwei Ideen: zum einen, dass das Gehen einen interessanten Zwischenstatus hat. Es ist eine Bewegung, die keine Choreographie ist, aber choreographisches Material bildet, ohne direkt zum Tanz zu führen. Das Bild des Gehens auf dem Laufband hat mich sofort an das filmische Mittel des follow shot erinnert, wenn die Kamera einen Darsteller verfolgt. Daraus entstand zum anderen die Idee, spezifische Mittel aus den Medien Kino, Film und Video zu rekonstruieren, allerdings »handgemacht« und analog. Die Faszination bei der Übertragung von Effekten von einem Medium in ein anderes liegt darin, dass Dinge eine andere Bedeutung erhalten, dass Einfaches auf einmal sehr virtuos wird. Gleichzeitig ist die Verfremdung, die dabei eintritt, ein Spiel mit der Wahrnehmung. Es stellt sich eine Art Halbillusion ein, ähnlich wie beim Anschauen eines Zaubertricks. Einerseits weiß man, dass es sich um einen handgemachten Trick oder Effekt handelt, andererseits gibt man sich der Illusion hin.

Auch der Titel »Walk the walk« bringt diese beiden Ebenen zum Ausdruck: einerseits die klare Bezugnahme auf das Gehen, aber auch im Englischen die Bedeutung im übertragenen Sinn, etwas in die Tat oder von der Theorie in die Praxis umzusetzen.

»Walk the walk« hat eine leicht kitschige Lockerheit, aber gleichzeitig eine Mehrdeutigkeit. Einerseits eine ganz konkrete Bedeutung, bei der man überhaupt nicht an eine Metapher denkt, andererseits die Bedeutung als Redewendung, die ich für mich auch immer so verstanden habe, dass man etwas nicht nur in die Praxis umsetzt, sondern bis in ein Extrem treibt.

Worin siehst du das musikalische Potenzial des Vorgangs Gehen?

Offensichtlich sind die musikalischen Parameter, die wir alle gut kennen, wie Puls, Geschwindigkeit, Schwere, Rhythmus, die mit dem Gehen zusammenhängen. Gleichzeitig – und das ist etwas schwieriger zu erklären – gibt es auch eine ganz andere Ähnlichkeit zwischen Gehen und Musik, die über das rein Klangliche hinausgeht. Ich habe das Gefühl, dass beides eine ähnliche Art von Abstraktheit teilt. Musik hat keine genauen Entsprechungen in der realen Welt. Das heißt nicht, dass wir nicht Bedeutungen hineinlesen könnten oder Musik kein komplexes Netz von (Selbst-)Referenzen ausbilden würde. Das Gehen funktioniert ähnlich: Es kann ganz konkret sein, ist aber eine solche Alltagsaktion, dass es ganz neutral sein kann und eigentlich keine Bedeutung hat. Man kann es auch ganz ohne Ziel und Zweck einsetzen: Wir gehen spazieren, wir wissen nicht immer, wo wir hingehen oder wie genau wir dort hinkommen. Ein Philosoph würde das vielleicht abweisen, aber für mich ergibt sich hier eine interessante Verwandtschaft zur Musik. In dem Stück verwende ich Bewegungen – und vieles geht über bloßes Gehen

hinaus –, aber die Frage, ob sie Bedeutungen tragen und falls ja, welche, bleibt immer offen. Es ist eine Choreographie ohne Tanz, die ihre eigene musikalische Begleitung herstellt; gleichzeitig immer auch »nur« ein Sample aus dem Alltag, das Gehen als eine Art »Objet trouvé«.

Die vier Schlagzeuger bedienen auch kaum ein gängiges Instrumentarium, stattdessen werden im Verlauf der Performance immer neue, auch alltägliche Objekte zu Instrumenten. Wie findest du denn deine »Objets trouvés«?

Je nach Projekt oder Konzept arbeite ich in diesem Punkt unterschiedlich. In diesem Fall sind die gefundenen Klänge bestimmte Klischees, die bekannte Assoziationen an Film und Fernsehen aufrufen, sodass sie sich verfremden, rekonstruieren oder reenacten lassen. Typische Elemente des Schnitts, der Erzählweise oder auch Jingles brauchen wir, um Kino zu spielen ohne die Mittel, die man normalerweise dafür hat. Unsere Schlagzeuger spielen tatsächlich wenig traditionelles Schlagzeug – eigentlich nur in den Sequenzen, in denen sie sich selbst spielen. Was sie aber immer brauchen, ist die rhythmische Präzision, über die nur Schlagzeuger verfügen, denn nur so lassen sich die komplexen choreographischen Abläufe darstellen. Sie sind die Experten für Aktionen in einem genauen Timing, und genau das brauche ich für dieses Stück, das wie eine riesige Maschinerie ist. Nicht nur bei dem, was man auf der Bühne sieht, sondern auch gerade bei dem, was sich dahinter abspielt.

Wie gliedert sich die Kompositionsarbeit im engeren Sinn in diesen Prozess ein? Steht deine Partitur wie sonst üblich schon vorher fest?



Ich arbeite in meinen Projekten gern mit Partituren, hier habe ich bewusst darauf verzichtet. Das stimmt nicht ganz: Es gab viele kleine Stenographien von Abläufen, die wir dann erarbeitet haben. Sie sind also nicht aus einer Improvisation entstanden, aber den einen zeitaufwendigen Prozess der Niederschrift in eine Partitur gab es nicht. Unsere Partitur ist gewissermaßen die Totalansicht des Sequencers auf dem Rechner. Dadurch konnten wir freier und modularer arbeiten. Hinzu kommt das Problem, dass sich Rhythmen, nicht aber Bewegungen gut in einer Partitur festhalten lassen. Diese Ebene würden wir traditionellerweise als Inszenierung verstehen, für mich gehört hier beides unmittelbar zusammen.

Gibt es, wenn du die musikalische und visuelle Seite gestaltest, trotzdem eine, die zuerst entsteht?

Meistens kommen mir Ideen von einem Bild und einer Klanglichkeit zusammen. Es ist dann unterschiedlich, ob ich zunächst die musikalische Seite oder die szenische detaillierter ausarbeite. Am besten sind aber immer die Ideen, die sofort Konsequenzen für alle Bestandteile der Aufführung haben, die im Spiel sind.

Wie gehst du bei der Erarbeitung einer solchen Musiktheaterperformance vor? Was gibst du vor, was entwickelst du gemeinsam in der Gruppe?

Ich habe genaue Präferenzen und Prioritäten im Kopf, lasse bei meinen Vorgaben aber immer einen großen Spielraum, gemeinsam nach Lösungen zu suchen. Ich gebe Angaben, bis jemand eine bessere Idee hat. Es ist auf vielen verschiedenen Ebenen eine Zusammenarbeit, besonders in der Ausarbeitung der praktischen Umsetzung. Viele Abläufe sind so komplex, dass ich sie unmöglich zu Hause mit einem Bühnenbildmodell genau »ausrechnen« könnte. Man muss wirklich ausprobieren,

ob z. B. für einen Gang genügend Zeit ist. Solche Dinge habe ich offengelassen, sodass es eine ständige Feedbackschleife zwischen der musikalischen und der praktischen Seite gibt. Dasselbe kann man auch vom Bühnenbild sagen, das zwar konzeptionell früh fertig war, aber noch einige offene Fragen aufwarf, ehe ich damit »komponieren« konnte. Es ist ein bisschen so, als würde man komponieren, während man noch ein Instrument baut, das nicht nur klingen, sondern auch ein bestimmtes Aussehen haben soll.

Also eine Art Mosaik, dessen Teile sich gegenseitig bedingen und befruchten. Mit welchem Begriff würdest du deine spezifische Vorstellung von Musiktheater beschreiben?

Geräuschtheater finde ich für dieses Projekt sehr passend, denn es ist nicht nur ein Abend mit, sondern auch über Geräusche im Theater. Die Hauptperson, der Tonassistent, nimmt ständig Geräusche aus der Umgebung auf, aber auch die, die er selbst produziert, und erzeugt so einen Kreislauf aus Metaebenen. Ein klassisches Spiel im Kino ist der Einsatz von diegetischen und non-diegetischen Geräuschen, also ob etwas direkt zur Szene gehört oder eine eigene metaphorische, z. B. psychologische Ebene bildet. Dieses Prinzip habe ich übertragen: Wir hören etwa Geräusche, die sich nicht selbst, aber ihre Bedeutung verändern.

Neben den Referenzen auf das Medium Kino spielt auch einer der großen Bewegungsforscher des 19. Jahrhunderts, Photograph wie Wegbereiter der Kinematographie eine Rolle: Étienne-Jules Marey. Wie bist du auf dessen Forschungen gestoßen?



Mareys Bilder haben mich schon immer fasziniert. Nachdem die Themen Gehen und kinotypische Elemente feststanden, bin ich schnell auf Marey zurückgekommen. Er ist nicht nur eine interessante Persönlichkeit, die überraschend früh viele große Entdeckungen gemacht und unglaublich breit gedacht hat; ich habe bei ihm auch viele Ideen wiedergefunden, die mir ganz unabhängig gekommen waren. Beispielsweise unsere leuchtenden Turnschuhe, die den Schrittsound auch visualisieren können – etwas Ähnliches hat schon Marey versucht. Er hat ohne Strom Schuhe konstruiert, in deren Sohle eine Luftkammer eingearbeitet war. Bei Druck durch Auftreten konnte Luft in einen Gummischlauch entweichen und ihre Menge gemessen werden. Eine Buchseite weiter beschreibt Marey, was passiert, wenn zwei Menschen parallel gehen, langsam aus dem Gleichschritt geraten und schließlich versetzte Laufbewegungen machen – genau das hatte ich auch geplant. Aus dieser Geistesverwandtschaft habe ich die Idee gefasst, den Abend als eine Hommage an Marey anzulegen, er hält alles zusammen. Dafür führen wir alle seine Interessensgebiete, die er nur getrennt bearbeitet hat, zusammen.

Das klingt sehr theoretisch, wird aber im Stück selbst erklärt – das Stück ist ja auch eine Reflexion über den Prozess seiner eigenen Entstehung, über das Verhältnis von Fiktion und dokumentarischem Anspruch. Auch wenn letztlich alle Bestandteile »Objets trouvés« sind, entwickelt sich so ein ständiges Spiel von Wirklichkeit und Fiktion. Es geht dabei nicht so sehr um eine linear in der Zeit voranschreitende Narration, sondern um Dinge, die mit einer anderen Bedeutung, aus einer anderen Perspektive oder auf einer anderen Ebene wiederkehren.

Es ist noch nicht lange her, dreieinhalb, vielleicht vier Millionen Jahre, dass sich in Laetoli, im heutigen Tansania, eine Kreatur auf ihre hinteren Gliedmaßen stellte und sich, stark gebeugt, auf den Weg machte. Sie wusste weder, wohin sie geht, noch was in der Zukunft auf sie warten würde. Sie lief nur.

Anderthalb Millionen Jahre später lief der Gebeugte immer noch gebeugt, er war immer noch behaart, er jaulte noch immer und versteckte sich nachts noch immer in natürlichen Unterschlüpfen. Doch er hatte die Zeit nicht vollständig vergeudet. Inzwischen hatte er gelernt, mit einem Stein auf einen anderen zu schlagen, damit verdiente er sich die Bezeichnung »Mensch«. Der geschickte Mensch. »Homo habilis«.

Vom Geschickten zum Aufgerichteten vergingen weitere vierhunderttausend Jahre. So lange dauerte es, bis das Gehirn des Geschickten das Gewicht von einem Kilogramm erreicht hatte. In dieses Kilogramm passten Speer, Feuer, ein Lederumhang und gebratenes Fleisch. Der Aufgerichtete wurde zum Jäger. Er war immer noch behaart, jaulte bei Schmerzen und schlief immer noch unter freiem Himmel.

Es sollten eine Million dreihunderttausend weitere Jahre vergehen, bis der Aufgerichtete zum Vernünftigen wurde. Das heißt, bis er begann, sein Gehirn für Dinge zu nutzen, die komplizierter als das Jagen waren. Der Vernünftige hatte bereits die Kunst des Sprechens entwickelt, er hat nähen gelernt und verstand es, sich in Höhlen zu verstecken, aber er jaulte immer noch, wenn er Angst und Schmerzen verspürte.

Die nächsten dreihunderttausend Jahre brauchte der Vernünftige, um säen zu lernen, sich mit Wolle und Baumwolle zu bedecken, Unterschlüpfen zu bauen, schreiben zu lernen und die Kraft des Wassers und des Wasserdampfs nutzbar zu machen.

So ist es auch heute.

Vier Millionen Jahre nach jenem paläolithischen Morgen in Laetoli, am Anfang des dritten Millenniums nach Christus, läuft der Nachkomme des Gebeugten immer noch auf der Erde herum, ohne zu wissen, wohin er geht oder was ihn in der Zukunft erwartet. Dafür hat er gelernt zu hasten. Immer schneller und schneller zu leben. »Homo celer«.

Edo Popović

»
**IN ORDER TO DO
WHAT YOU DO,
YOU NEED
TO WALK.**
«

Paul Auster



Sein Rauschgift waren die Tatsachen. Immer korrekt, Weinhändlerssohn von der Côte d'Or, wohlbeleibt, Positivist im Stehkragen, Zwickerträger, zugeknöpft lauert er, unbewegt, hinter seinem Gerät jeder Bewegung auf, jagt nach der flüchtigsten Beute: der *Sprache der Phänomene selbst*, einem Phantom. In der Rue de l'Ancienne Comédie wird ein neues Schauspiel gegeben.

Der Professor mietet Bühne, Zuschauerraum, Garderoben. Verschlüge, flüchtig gezimmert: der kleine Salon mit dem Klavier, die mechanische Werkstatt, und (über Hühnerleitern erreichbar) Studierzimmer, Bett und Archiv. Übrig bleibt ein riesiger Raum, die Manege, glänzend gebohnt, in der sich, vor schwarzen und weißen Tüchern, auf Schaukeln, an Schnüren, im Lampenlicht, die Tatsachen zeigen.

[...]

Narr, unter dessen Hand alles zum Artefakt ward, Götzendiener der Wissenschaft von der Ausbeutung, Unschuldslamm, Taylors Terror die Bahn brechend, nichtsahnender Ahne Hollywoods, nebenbei Künstler, wider Willen Erfinder, Mallarmé aus Versehen, Genie der Reproduktion: Unbewegt blickt uns das Auge des Großen Beobachters an, mattviolett, eine blinde Iris aus Silberbromid.

Hans Magnus Enzensberger: Étienne-Jules Marey



WALK
THE
WALK

Thinking is generally thought of as doing nothing in a production-oriented culture, and doing nothing is hard to do. It's best done by disguising it as doing something, **and the something closest to doing nothing is walking.** Walking itself is the intentional act closest to the unwilled rhythms of the body, to breathing and the beating of the heart. It strikes a delicate balance between working and idling, being and doing. It is a bodily labor that produces nothing but thoughts, experiences, arrivals. Rebecca Solnit

Étienne-Jules Marey (1830–1904) zählt neben Eadweard Muybridge und Ottomar Anschütz zu den herausragenden Erfindern und Technikern von chronophotographischen Aufnahmeverfahren. In der Vorgeschichte der Kinematographie nimmt die Chronophotographie eine besondere Stellung ein. Durch sie wird es zum ersten Mal auf photographischem Wege möglich, rasch hintereinander folgende Bewegungsphasen festzuhalten oder simultan übereinander abzulichten. Das Sichtbarmachen von Bewegungsabläufen, die Wiedergabe chronophotographischer Aufnahmen, erfolgt entweder durch eine serielle Anordnung der Einzelbilder oder durch die mehrfachbelichteten Simultan-Photographien.

Bei der Erforschung der Bewegungsarten und Muskelfunktionen von Menschen und Tieren stößt der französische Physiologe und Arzt Marey auf Probleme bei der Beobachtung und Darstellung von Bewegungsabläufen. 1878 besichtigt Marey die Reihenaufnahmen Muybridges, mit denen seine Entdeckung, dass beim Galopp ein Pferd zeitweise mit keinem Huf den Boden berührt, mittels Photographie bestätigt wird. Marey hat damit im Prinzip das entscheidende wissenschaftliche Beobachtungsinstrument für seine Arbeit gefunden und entwickelt in den folgenden Jahren nunmehr selbst Apparaturen und Versuchsanlagen zur Herstellung chrono-

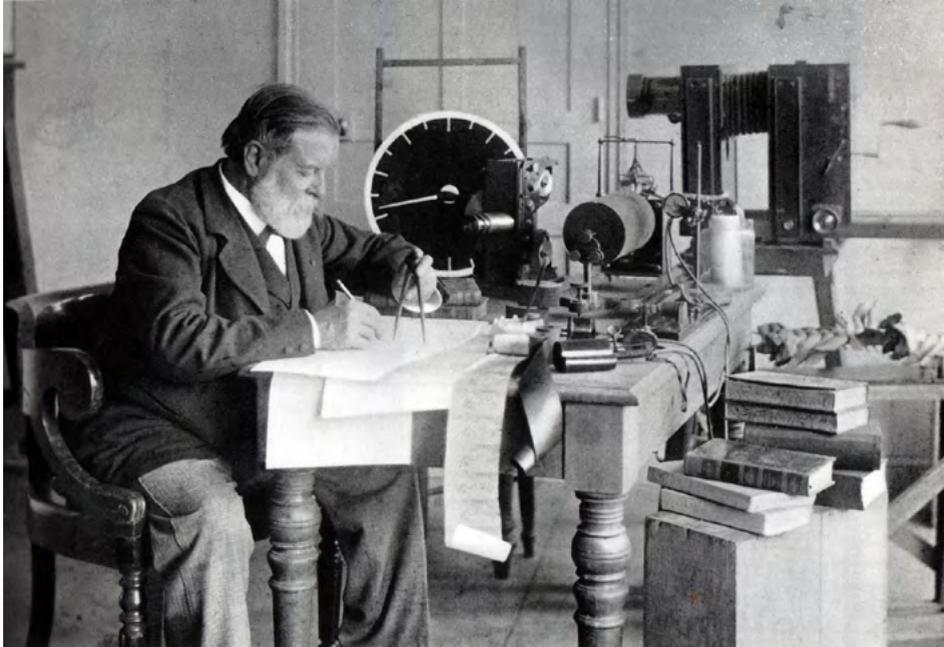
photographischer Bilder. Zuerst mit der »Photographischen Flinte« von 1882, einer Apparatur zur Aufnahme auf einer vor einem Verschluss rotierenden lichtempfindlichen Scheibe, gelingt es Marey, Bewegungsphasen beim Flug von Vögeln festzuhalten. In seiner »Physiologischen Versuchsstation« entwickelt er die Chronophotographie fort mit Simultan-Aufnahmen auf einer feststehenden Platte. Die Versuchsanlage ist so angerichtet, dass Marey die sich bewegenden Objekte von drei Seiten zugleich belichten kann.

1888–1893 unternimmt Marey Versuche mit Apparaten für die Aufnahme und Wiedergabe chronophotographischer Bilderreihen auf einem Filmstreifen zur Illusion fortlaufender Bewegung. Mithin steht die Chronophotographie an der Schwelle zur Kinematographie.

Für Marey ist im Gegensatz zu Muybridge oder Anschütz die Chronophotographie nur ein Hilfsmittel für seine wissenschaftliche Forschung. An der Zurschaustellung seiner Aufnahmen oder sogar an einer künstlerischen Auswertung hat er selbst kein Interesse. Dennoch gibt sein Werk zu Beginn des 20. Jahrhunderts Anstöße für zahlreiche avantgardistische und futuristische Künstler wie Duchamp, Balla, Bragaglia und Russolo.

Ronny Loewy

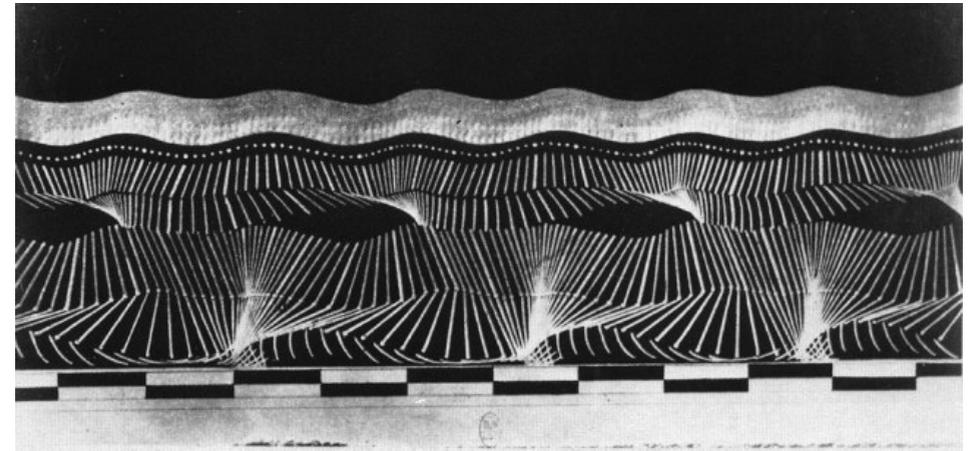
Ist es nicht wirklich außergewöhnlich festzustellen, dass, seitdem der Mensch geht, niemand sich jemals gefragt hat, warum er geht, wie er geht, ob er geht, ob er nicht besser gehen könnte, was er beim Gehen macht, ob es nicht ein Mittel gäbe, seinen Gang Vorschriften zu unterwerfen, zu verändern, zu analysieren: Fragen, die sämtliche philosophischen, psychologischen und politischen Systeme betreffen, mit denen sich die Welt befasst hat. Honoré de Balzac



Die Darstellung unbeweglich ruhender Objecte ist zur Vollendung erst durch die Photographie gebracht worden, deren Bild den Gegenstand im zartesten Detail wiedergibt und dabei jeder beliebigen Vergrößerung und Verkleinerung fähig ist, mit einer Genauigkeit, wie sie jedem andern Verfahren unerreicht bleibt. Und so ist sie für manche Wissenschaften bereits zur mächtigsten Bundesgenossin geworden, wie denn die Naturgeschichte z. B. ihrer Hülfe kaum mehr entrathen kann. Und äußerst glücklich hat unser gelehrter College, Hr. Janssen, das Wesen der photographischen Platte gekennzeichnet, wenn er sie die Netzhaut des Forschers nennt. Nun, eben diese wundersame Netzhaut, die in kürzester Zeit den äußeren Eindruck ruhender Objecte in sich aufnimmt und nach seiner ganzen Eigenthümlichkeit dauerhaft fixirt,

sollte sie nicht auch im Stande sein, das Eigenartige der Bewegung zu fassen und fixiren? Sollte der Apparat des Photographen sich nicht irgendwie der Zahl jener Registrir-Apparate anreihen lassen, welche das Natur-Phänomen uns auch da übermitteln, wo der Stoff in fortwährender Bewegung, die Kräfte in fortwährender Thätigkeit begriffen sind? Diese Frage lässt sich heutzutage mit Ja beantworten, und wir hoffen zu zeigen, dass die Photographie, richtig verwendet, geeignet ist, uns über all' die Bewegungen auf's Genaueste zu unterrichten, denen unser Auge nicht folgen kann, weil sie entweder zu schnell oder zu langsam oder zu verwickelt sind. Das hierzu dienende Verfahren, das wir sogleich näher beschreiben werden, nennt sich C h r o n o p h o t o - g r a p h i e.

Étienne-Jules Marey



Marey hat, bewusst oder nicht, neue Bildkonzeptionen entwickelt. Seine Intentionen waren in erster Linie von seinen physiologischen Untersuchungen geleitet, die eine möglichst übersichtliche, getrennte Bewegungsphasendarstellung forderten. Die Chronophotographien erfüllten als Untersuchungsmaterial und als neue Darstellungsweisen von Bewegung eine doppelte Funktion. Für Marey als Wissenschaftler war es selbstverständlich, die Wahrnehmungsweise des Betrachters einzukalkulieren. Dazu war es notwendig, dass die wissenschaftlichen Intentionen in den Bildern so gut erkennbar waren wie im begleitenden Text. Marey hat seine Ergebnisse jedenfalls in diesem Sinne als befriedigend empfunden: »Ces images expriment, mieux que toute description, les relations qui existent entre les mouvements des différentes parties du corps.« (»Diese Bilder drücken besser als jede Beschreibung die Verhältnisse aus, die zwischen den Bewegungen der verschiedenen Körperteile existieren.«)

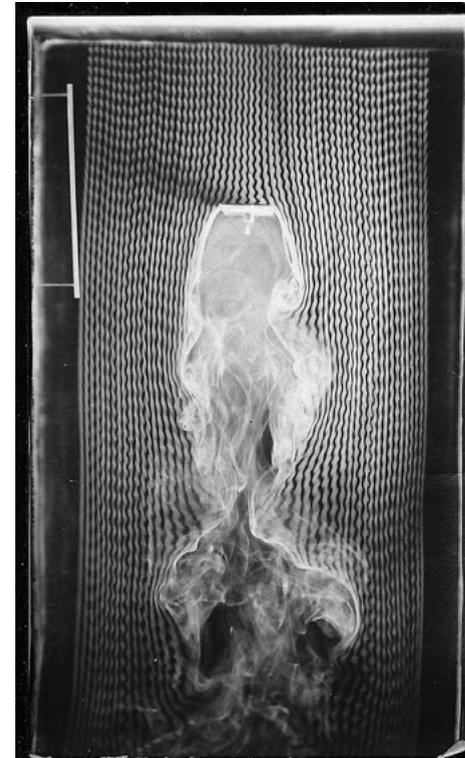
Marlene Schnelle-Schneyder

Während Eadweard Muybridge einzelne Bewegungsabläufe in Phasen zerlegt, strebt Marey deren simultane Ablichtung an. Dafür reduziert er seine Studienobjekte mittels schwarzer Kleidung, an der reflektierende Materialstreifen angebracht sind, auf die wesentlichen Bewegungselemente, die von der Stereokamera aufgezeichnet werden und abstrakte und verräumlichte Bewegungsspuren hinterlassen. Diente die Chronophotographie der analytischen Sichtbarmachung unsichtbarer Prozesse, so lässt Marey nun Körper unsichtbar werden, um deren Bewegungen als Folge bloßer Strichlinien (verräumlichte Bewegungsspuren) vermessen zu können. In der Abbildung wird sichtbar, dass die Fotografie zum abstrakten Darstellungsmittel von Bewegungen wird.

Das verräumlichte Konstrukt des zeitlichen Nebeneinanders hat sowohl wesentlichen Einfluss auf die Malerei ausgeübt als auch auf den Film. Die von Marey entwickelte Methodik basiert auf der vorausgehenden analytischen Aufnahme von Bewegungsprozessen von einem Kamerastandpunkt aus und anschließender Synthese in der Projektion (Fotografie, Malerei, Film). Daher entdeckt die Fotografie »in den für das Auge unsichtbaren Bewegungen eine allgemeine Grammatik des

Lebens. Die Welt, die sich dem Auge darbietet, ist dabei eine völlig andere als diejenige, die sich der Kamera zeigt.« (Bernd Stiegler) Es wird eine Sichtbarkeit erzeugt, die neben den materiellen Elementen wie bei Mareys Luftstrombild »Déformations de filets de fumée rectilignes à la rencontre de corps divers« (1990) auch immaterielle Dinge (Rauch) räumlich sichtbar werden lässt.

Chris Dähne





SIMON STEEN-ANDERSEN

Simon Steen-Andersen, 1976 in Dänemark geboren, ist in Berlin lebender Komponist und arbeitet mit einem multidisziplinären Zugang zu musikalischer Aufführung und Konzertsituation, der sich in seinen Werken an der Schnittstelle zwischen den Kategorien Musik, Performance, Installation, Theater, Choreographie und Film niederschlägt.

Simon Steen-Andersen wurde mit zahlreichen Preisen und Stipendien ausgezeichnet, jüngst mit dem Carl Prisen, dem Orchesterpreis des SWR Symphonieorchesters bei den Donaueschinger Musiktagen 2019, dem Mauricio Kagel Musikpreis und dem Ernst von Siemens Musikpreis 2017, dem Nordic Council Music Prize und dem dänischen Carl Nielsen Preis. Kompositionsaufträge erhielt er von Ensembles, Orchestern und Festivals wie u. a. dem ensemble recherche, den Neuen Vokalsolisten Stuttgart, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Ensemble Ascolta, dem JACK Quartet, dem Ensemble Modern, der Oslo Sinfonietta, dem Ensemble 2e2m, den Donaueschinger Musiktagen, Ultraschall, den Wittener Tagen für neue Kammermusik und ECLAT.

Simon Steen-Andersen studierte Komposition bei Karl Aage Rasmussen, Mathias Spahlinger, Gabriel Valverde und Bent Sørensen in Aarhus, Freiburg, Buenos Aires und Kopenhagen. Er unterrichtete an den Musikhochschulen von Aarhus und Oslo, bei den Darmstädter Ferienkursen und an der Universität der Künste Berlin. Seit 2016 ist er Mitglied der Berliner Akademie der Künste, seit 2018 der Königlich Schwedischen Musikakademie und hat Professuren für Komposition an der Hochschule der Künste in Bern sowie an der Royal Academy of Music in Aarhus inne.

ENSEMBLE THIS | ENSEMBLE THAT

Das in der Schweiz ansässige Ensemble This | Ensemble That (ET|ET) besteht aus den vier Perkussionisten Brian Archinal, Victor Barceló, Miguel Ángel García Martín und Bastian Pfefferli. In den letzten Jahren haben sie sich nicht nur als Interpreten zeitgenössischer Musik etabliert, sondern auch eng mit Künstler:innen in Projekten wie »eins+eins« und »Flutter-SOUND« mit Zimoun sowie u. a. mit Julian Sartorius, Myriam Bleau, Strotter Inst., Lê Quan Ninh, Marko Ciciliani, Jürg Frey und Michael Maierhof zusammengearbeitet. In Projekten wie »Beleuchtend« stellte das Ensemble sein Interesse unter Beweis, Schlagzeugmusik in Richtung Multimedia-Theaterperformance zu erweitern.

2015 war das Ensemble als Artist in Residence beim Musikfestival Bern eingeladen. Es war bei verschiedenen Festivals zu Gast, u. a. beim Lucerne Festival, beim Festival Zwei Tage Strom in Zürich, bei Culturescapes in Basel, bei Blurred Edges in Hamburg, in der Konzertreihe trugschluss in Frankfurt am Main, in der Reihe soundcheck in Kassel, bei Instalacje in Warschau, beim Bernola Festival in Vitoria-Gasteiz, bei Percussione Temporanea in Reggio Emilia und beim Tzlil Meudcan Festival in Tel Aviv.

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDE RIN DREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Benjamin Wöntig / Dramaturgie
der Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Das Interview mit Simon Steen-Andersen ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft. Die weiteren Texte sind entnommen aus: Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon, Band 2, Leipzig 1838, abgerufen unter: www.zeno.org/nid/20000829218. Paul Auster: Winter Journal, London 2013. Edo Popović: Anleitung zum Gehen, aus dem Kroatischen von Alida Bremer, München 2015. Hans Magnus Enzensberger: Die Elixiere der Wissenschaft, Frankfurt am Main 2002. Rebecca Solnit: Wanderlust. A History of Walking, New York 2000. Honoré de Balzac: Théorie de la démarche, 1833, in: ders.: La Comédie humaine, Band 12, Paris 1981. Étienne-Jules Marey: Die Chronophotographie, übers. v. Adolf von Heydebreck, Berlin 1893, Reprint Frankfurt am Main 1985 (mit Vorbemerkung von Ronny Loewy). Marlene Schnelle-Schneyder: Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert, Marburg 1990. Chris Dähne: Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur, Bielefeld 2013.

BILDNACHWEISE Titel, S. 24: zeno.org. S. 18, 23, 27: commons.wikimedia.org. Produktionsfotos von den Hauptproben am 8. und 9. September 2020 von Gianmarco Bresadola.

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

Redaktionsschluss: 22. August 2022

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas



WILHELM The
Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**