

# NEUE WERKSTATT

Ein Porträt  
des Künstlers  
als Toter

Franco Bricolaroli Davide Casarelli

# EIN PORTRÄT DES KÜNSTLERS ALS Toter

MUSIK VON Franco Bridarolli

TEXT VON Davide Carnevali

Kompositionsauftrag der Staatsoper Unter den Linden  
und der Landeshauptstadt München zur Münchener Biennale,  
Koproduktion der Staatsoper Unter den Linden und der Münchener Biennale.  
Gefördert durch das Goethe-Institut

Uraufführung am 3. Juni 2018 im Schwere Reiter, München

PREMIERE AM 28. Juni 2018  
30. Juni 1. 4. 6. 8. Juli 2018

NEUE WERKSTATT

Sprache: Deutsch\*

\*Original in Italienisch, deutsche Übersetzung: Sabine Heymann

Dauer ca. 1:30 h

**KOMPOSITION**..... Franco Bridarolli  
**INSZENIERUNG, TEXT**..... Davide Carnevali  
**BÜHNE, KOSTÜM**..... Charlotte Pistorius  
**LICHT**..... Irene Selka  
**DRAMATURGIE**..... Roman Reeger  
**ASSISTENZ**..... Anna Crespo Palomar  
  
**SCHAUSPIEL, KLAVIER**..... Daniele Pintaudi

## **PRODUKTION STAATSOPER UNTER DEN LINDEN**

**KÜNSTLERISCHE PRODUKTIONSLEITUNG**.... Kaja Wiedamann  
**ABENDSPIELLEITUNG**..... Anna Crespo Palomar

**TECHNISCHER DIREKTOR**..... Hans Hoffmann  
**LEITUNG BÜHNENTECHNIK**..... Sebastian Schwericke  
**TECHNISCHE PRODUKTIONSLEITUNG**..... Jirko Gronau  
**VERANSTALTUNGSTECHNIK**..... Marcel Matschke  
**AUSZUBILDENDE VERANSTALTUNGSTECHNIK**.....  
..... Robert Warsow, Henry Mampe  
**LEITUNG BELEUCHTUNG**..... Olaf Freese  
**LEITUNG TONTECHNIK**..... Christoph Koch  
**TONTECHNIK**..... Sébastien Alazet  
**LEITUNG REQUISITE**..... Christian Jacobi

**KOSTÜMDIREKTORIN**..... Birgit Wentsch  
**KOSTÜMASSISTENZ**..... Christin Haschke  
**LEITUNG GARDEROBE**..... Kirsten Roof

**CHEFMASKENBILDNER**..... Jean-Paul Bernau  
**MASKENGESTALTUNG**..... Sabine Bolognini

## **PRODUKTION MÜNCHENER BIENNALE**

**KÜNSTLERISCHE LEITUNG**..... Daniel Ott, Manos Tsangaris  
**ORGANISATION**..... Nora Niethammer  
**TECHNISCHE GESAMTLEITUNG**..... Werner Kraft  
**TECHNISCHE PROJEKTLEITUNG**..... Dieter Reeps

Anfertigung der Dekoration durch die Werkstätten der Münchener Biennale  
Kostüme aus der Staatsoper Unter den Linden



»Ritratto dell'artista da morto« è un lavoro sulla memoria e sulla storia di due musicisti, vittime della dittatura militare argentina e della barbarie nazionalsocialista. Un lavoro su due corpi scomparsi e una musica mai suonata che trascende lo spazio e il tempo. Non c'è miglior mezzo che il teatro per far vivere al pubblico l'esperienza della perdita e del ritrovamento; per richiamare all'attualità ciò che rischia di perdersi in un passato oscuro; per far riapparire un corpo assente nel corpo dell'attore, nella sua presenza davanti a noi, qui e ora.

»Ein Porträt des Künstlers als Toter« ist ein Stück über das Gedächtnis und die Geschichte zweier Musiker, Opfer der argentinischen Militärdiktatur und der nationalsozialistischen Barbarei. Ein Stück über zwei verschwundene Leiber und eine noch nie gespielte Musik, die Raum und Zeit übersteigt. Es gibt keinen besseren Weg als das Theater, um das Gefühl des Verlusts und der Auffindung dem Publikum erlebbar zu machen; um in die Jetztzeit zu bringen, was in einer dunklen Vergangenheit verloren wurde; um den abwesenden Leib auf dem Körper des Schauspielers wieder erscheinen zu lassen, in seiner Gegenwart vor uns, hier und jetzt.

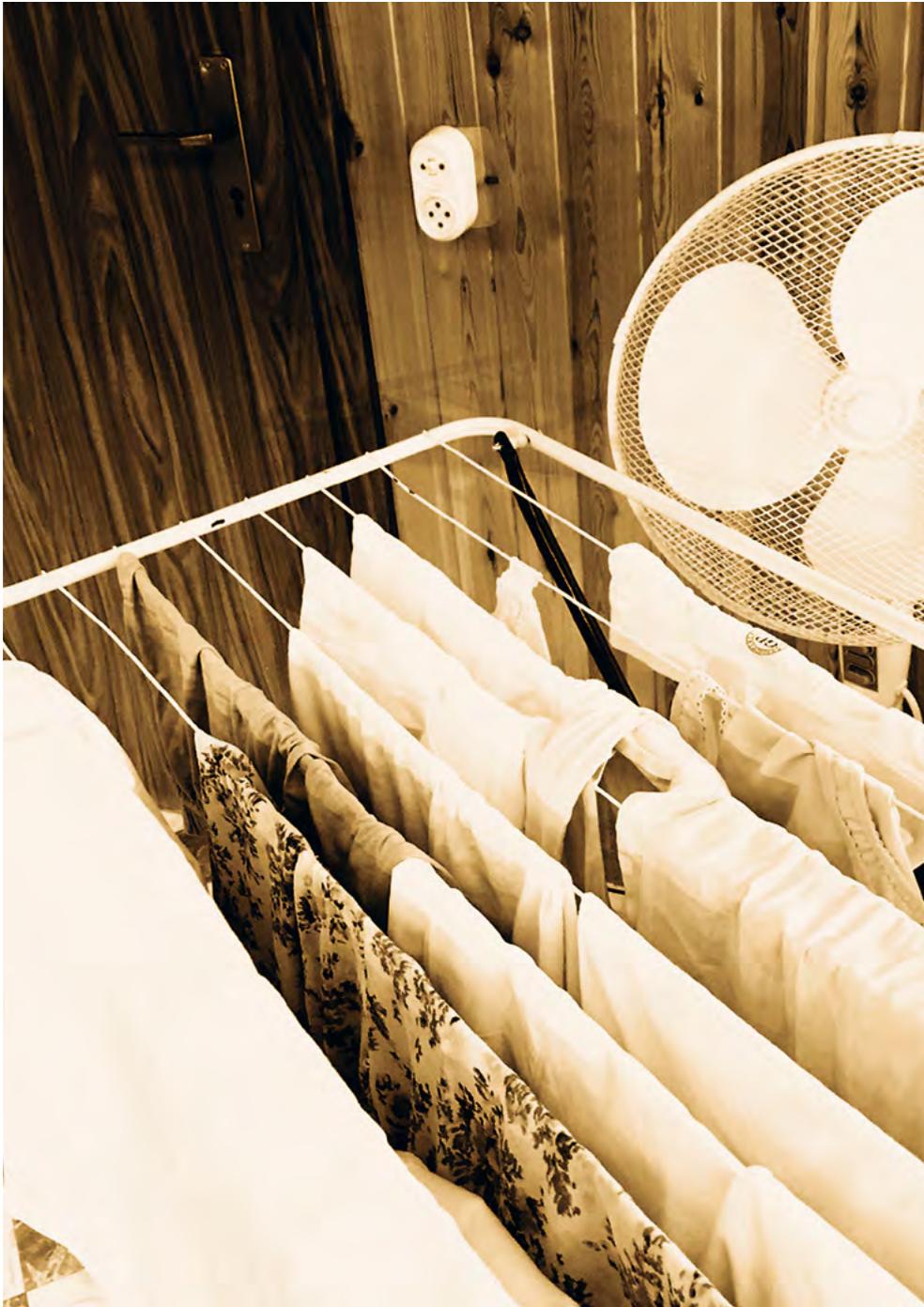
Davide Carnevali, 2018

»  
NUR WENN JEMAND  
DAS ALLES ALS FIKTION  
AUFSCHREIBT,  
WIRD ES ÜBERDAUERN;  
DANN WIRD MAN  
ES GLAUBEN.  
DER TAGESJOURNALISMUS  
HAT SEINEN  
VERFALLSTERMIN  
UM 24 UHR  
UND DIE DOKUMENTE  
DER ÄMTER UND GERICHTE  
STERBEN IN DER KONFUSEN  
ERINNERUNG DER  
ARCHIVE.

«

Andrew Graham-Yooll,  
MEMORIA DEL MIEDO





# ÜBER DEN BEGRIFF DER GESCHICHTE

TEXT VON Walter Benjamin

VI

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt. Die Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern. Für beide ist sie ein und dieselbe: sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben. In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen. Der Messias kommt ja nicht nur als der Erlöser; er kommt als der Überwinder des Antichrist. Nur dem Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.

»  
ES IST NIEMALS  
EIN DOKUMENT  
DER KULTUR,  
OHNE ZUGLEICH  
EIN SOLCHES  
DER BARBAREI  
ZU SEIN.  
«

Walter Benjamin, 1940

VII

Bedenkt das Dunkel und  
die grosse Kälte in diesem Tale,  
das von Jammer schallt.

Bertolt Brecht,  
»Die Dreigroschenoper«

Fustel de Coulanges empfiehlt dem Historiker, wolle er eine Epoche nacherleben, so solle er alles, was er vom spätern Verlauf der Geschichte wisse, sich aus dem Kopf schlagen. Besser ist das Verfahren nicht zu kennzeichnen, mit dem der historische Materialismus gebrochen hat. Es ist ein Verfahren der Einfühlung. Sein Ursprung ist die Trägheit des Herzens, die *acedia*, welche daran verzagt, des echten historischen Bildes sich zu bemächtigen, das flüchtig aufblitzt. Sie galt bei den Theologen des Mittelalters als der Urgrund der Traurigkeit. Flaubert, der Bekanntschaft mit ihr gemacht hatte, schreibt: »Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage.« Die Natur dieser Traurigkeit wird deutlicher, wenn man die Frage aufwirft, in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt. Die Antwort lautet unweigerlich in den Sieger. Die jeweils Herrschenden sind aber die Erben aller, die je gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut. Damit ist dem historischen Materialisten genug gesagt. Wer immer bis zu diesem Tage den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen. Die Beute wird, wie das immer so üblich war, im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als die Kulturgüter. Sie werden im historischen Materialisten mit einem distanzierteren Betrachter zu rechnen haben. Denn was er an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und

sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Maßgabe des Möglichen von ihr ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.

# EINE OFFENE WUNDE

ÜBER DIE DESAPARECIDOS WÄHREND DER  
ARGENTINISCHEN MILITÄRDIKTATUR 1976-1983

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bildeten sich zahlreiche Militärdiktaturen in Südamerika heraus, die durch gewaltsame Umstürze an die Macht gekommen waren. Die brutale Absetzung der demokratisch gewählten sozialistischen Regierung von Salvador Allende am 11. September 1973, die durch einen von Augusto Pinochet geführte Militärputsch stattfand, gilt als hierfür als eines der prominentesten Beispiele. Doch auch in Brasilien, Paraguay, Uruguay und Bolivien herrschten in dieser Zeit Militärs, deren Geheimdienste in der Hochzeit des Kalten Krieges mit der amerikanischen Regierung unter dem Codenamen »Operation Condor« kollaborierten, um linke Oppositionelle zu verfolgen und zu töten. 1973 war Argentinien mit der erneuten Wahl des einst 1955 vom Militär gestürzten Präsidenten Juan Perón kurzzeitig zur Demokratie zurückgekehrt. Doch stirbt Perón nur wenige Monate nach seiner Wahl, woraufhin seine Frau und Vizepräsidentin Isabel Perón die Regierung übernahm. Eine hohe Inflation, Gewalt und Chaos spaltete die argentinische Gesellschaft in den Jahren 1974 und 1975. Guerillakämpfer-Gruppen gründeten sich und die Militärs gewannen, durch den ständigen Ausnahmezustand und zahlreiche erlassene Sondergesetze bedingt, zunehmend an Einfluss. Mit einem von General Jorge Rafael Videla angeführten Militärputsch am 24. März 1976 endete die kurze Phase der Demokratie in Argentinien. Unmittelbar nach Absetzung der Perón-Regierung leitete die neue politische Führung einen weitreichenden »Prozess der

nationalen Reorganisation« ein, infolgedessen die Mitglieder des Obersten Gerichts entlassen und die wichtigsten staatlichen Institutionen unter militärische Kontrolle gestellt wurden. Hiermit begann eine beispiellose Jagd auf politische Gegner des Regimes. Dabei hatten es die Militärs nicht allein auf die Sozialisten und Parteikommunisten abgesehen, stattdessen betrachteten sie die gesamte Linke, insbesondere die organisierte Arbeiterbewegung, Gewerkschaften sowie Betriebsräte als Feinde. Auch Künstler und Intellektuelle gerieten ins Visier der neugegründeten Einsatzgruppen. Um die vermeintlichen Staatsfeinde zu beseitigen, bedienten sich die Polizeikommandos, Geheimdienste und Militäreinheiten des perfiden Systems des Verschwindenlassens: die Opfer wurden entführt und in einem der über 350 geheimen Haftlager auf jede erdenkliche Weise gefoltert. Häufig wurden die Entführungen nachts oder zu frühen Morgenstunden durchgeführt, damit sich die Angehörigen nicht unmittelbar an offizielle Stellen wenden konnten, was den Verschleppern einen Zeitvorsprung verschaffte. Viele erlagen ihren durch die schweren Folterungen durch Elektroschocks, Wasser oder Schläge hinzugefügten Verletzungen. Andere wurden auf besonders grausame Weise ermordet, indem man sie mit Schlafmitteln betäubte und über dem Rio de la Plata aus dem Flugzeug abwarf. Nach dem Tod erfolgte die Vernichtung aller offiziell vorhandenen Daten bzw. deren Verfälschung. Die verstorbene Person wurde als NN ausgegeben, Name unbekannt. Durch die Verschleppungen gelangten auch mehrere hundert Kinder von desaparecidos, manchmal unmittelbar nach der Geburt, an Familien von Militärs, Polizisten oder regimetreue Personen. Sie erhielten künstlich erschaffene Identitäten, die zum Teil bis heute nicht entschlüsselt sind.

Nach Ende des für Argentinien katastrophalen Krieges um die von Großbritannien besetzten Falklandinseln geriet das Militärregime durch öffentliche Demonstrationen für Demokratie und freie Wahlen zunehmend unter Druck.

Noch vor Ende der Diktatur 1983 versuchten die Militärs, ihre Taten und die Schicksale der desaparecidos zu vertuschen. Geschichten wurden erfunden und Behauptungen über Personen aufgestellt, diese seien in den Untergrund oder ins Ausland gegangen. Belastete Militärs amnestierten sich selbst und vernichteten zahlreiche Dokumente, Berichte und Zeugnisse der Verschleppungen.

Der als Sieger aus den Wahlen im Oktober 1983 hervorgegangene Präsident Raúl Alfonsín gründete kurz nach der Amtsübernahme die Organisation CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), eine Nationale Kommission zur Untersuchung der Fälle verschwundener Personen. Ein Jahr später überreichte die CONADEP dem Präsidenten den Abschlussbericht, der »Nunca más« (Nie wieder) betitelt wurde. 1985 erhielten Videla und der Exdiktator Emilio Massera lebenslange Freiheitsstrafen und weitere Ermittlungsverfahren gegen hunderte Offiziere wurden geführt. Unter dem Druck der Militärs wurde die Strafverfolgung zunehmend eingeschränkt und kam spätestens durch die nachträglich ausgesprochenen Amnestien von Präsident Menem 1989–90 vollständig zum Erliegen. Erst 2003 beschloss die Regierung unter Néstor Kirchner die Außerkraftsetzung der Amnestiegesetze. Zahlreiche großangelegte Prozesse gegen Militärangehörige beschäftigen seitdem immer wieder die argentinische Öffentlichkeit. Insgesamt 30.000 Menschen verschwanden oder starben in den Jahren der Militärdiktatur zwischen 1976 und 1983. Sie haben eine offene Wunde in der argentinischen Geschichte hinterlassen, die bis heute nicht geschlossen ist. Im November 2017 verfolgten hunderte Menschen die Urteilsverkündung in einem Maxiprozess vor dem Justizpalast »Comodoro Py« in Buenos Aires auf Großleinwänden: von 54 angeklagten ehemaligen Offizieren erhielten 29 lebenslänglich, und 19 weitere hohe Haftstrafen zwischen 8 und 25 Jahren. Nur sechs wurden freigesprochen.



# DAS THEATER ALS ZEUGE

Das Projekt ist als gemeinsamer Stückauftrag der Münchener Biennale für neues Musiktheater und der Staatsoper Unter den Linden zum Motto »Privatsache« entstanden. Welchen Aspekt des Themas »Privatsache« behandelt Euer Projekt? Ist das Thema direkter Bestandteil der Textgrundlage oder ist es eher situativer bzw. konzeptioneller Natur?

**DAVIDE CARNEVALI, AUTOR UND REGISSEUR:** Im Fokus des Projekts steht die Beziehung zwischen Präsenz und Abwesenheit des Körpers des *desaparecido\**, des Opfers staatlichen Terrors, dessen Schicksal ungewiss bleibt: Tod, Gefangenschaft oder Deportation. Vom europäischen Faschismus bis hin zu den südamerikanischen Militärdiktaturen entstanden im 20. Jahrhundert zu beiden Seiten des Atlantiks Gewaltherrschaften, die sich durch die systematische körperliche Beseitigung der Opposition an der Macht hielten. Die Diktatur beruht darauf, dass sich öffentliche Kräfte selbst dazu legitimieren, bewusst in die Privatsphäre des Individuums einzudringen und dem Opfer seinen gesellschaftlichen Status zu verweigern, es zum Schweigen zu bringen, Anspruch auf seinen privatesten Besitz zu erheben: seinen Körper und damit seine Stimme. Damit hört die Privatsphäre auf, privat zu sein und wird »privatum« oder etymologisch »entzogen«, »getrennt«, »isoliert«. Der desa-

\* *desaparecido*: wörtlich »Verschwundener«, Bezeichnung für die Opfer der Diktatur in Argentinien (1976-1983) und anderen südamerikanischen Diktaturen.

parecido ist das Individuum, das seiner Anerkennung »privatus« von seinen Lieben und seiner Gemeinschaft getrennt wird; aber auch der Gegenstand, in dem sich die Trennung zwischen Name, Bild und physischem Körper vollzieht.

Wie habt ihr diese Auseinandersetzung mit dem Thema künstlerisch übersetzt?

**CARNEVALI:** Die Dringlichkeit, dem deutschen Publikum diese Tatsachen heute nahezubringen, wurzelt in unserem Fall in der Rolle des Theaters als Zeuge, der – Walter Benjamin paraphrasierend – zum Medium für eine kritische Neuöffnung der Geschichte wird und so eine Vergangenheit, die auf ihre »geheime Begegnung« mit der Gegenwart wartet, vor der Katastrophe bewahrt. In unserer Geschichte überschneiden und überlappen sich die drei Figuren von Pintaudi, Bridarolli und Pasoski, um zu einer einzigen Identität zu verschmelzen, der des Performers auf der Bühne.

**FRANCO BRIDAROLLI, KOMPONIST:** Die Musik arbeitet ebenfalls das gesamte Stück hindurch mit dieser Überlappung, indem sie Elemente wie ein gemeinsames harmonisches Feld, Klangmaterialien oder Neukontextualisierung einsetzt, um die einzelnen Fragmente zu verknüpfen. Diese Verknüpfungen schaffen Verbindungen, die dafür sorgen, dass die Musik, selbst wenn sie in der gesprochenen Erzählung von der Situation her unterschiedlich ist oder aus verschiedenen Epochen stammt, als Ganzes wahrgenommen werden kann.

**CHARLOTTE PISTORIUS, BÜHNEN- UND KOSTÜMBILDNERIN:** Dem Entzug des Körpers und der Stimme setzen wir eine eindeutige Materialität entgegen, die jedoch eine oszillierende ist. Im Zusammenspiel von gesprochenem Wort,

Klang und Materie wird eine klare Zuschreibung wiederholt in Frage gestellt. Die Zuschauerinnen und Zuschauer sind beweglich und durchlaufen verschiedene Stadien, sowohl räumlich als auch im Modus des Betrachtens. Sie bewegen sich zwischen bloßem Zusehen und Zeugenschaft, in einem »Dazwischen«, nie wissend, was »wahr« ist.

**CARNEVALI:** Der Raum des Theaters besitzt zudem eine natürliche Tendenz, das continuum der Geschichte aufzubrechen. Bridarollis Wohnung ist zugleich die Wohnung von Pintaudi und die von Carnevali und schlägt so eine Brücke zwischen Argentinien und Berlin. Aber die Wohnung ist auch der private Ort, der öffentlich wird und schließlich nach dem Willen der Familie Bridarolli zu einem Hausmuseum und Ort der Erinnerung.

Wie definiert ihr das Verhältnis von »privat« und »öffentlich« im Kontext der Arbeit an »Ein Porträt des Künstlers als Toter«?

**CARNEVALI:** Die künstlerische Schöpfung basiert immer auf der Ausgewogenheit zwischen der privaten und der öffentlichen Dimension des Künstlers. Der Künstler spielt immer mit Aspekten seiner Biografie, seiner Privatsphäre, die jedoch fiktiv werden, wenn er sein Werk kreiert. Die Öffentlichkeit erhält eine Übersetzung, eine Translation im etymologischen Sinn: etwas, das aus der privaten in die öffentliche Sphäre »gezerrt« wird. Ebenfalls von dieser interessanten Beziehung ausgehend haben wir an der Manipulation einer privaten Geschichte gearbeitet, die fiktive biografische Elemente enthält.

**BRIDAROLLI:** Einige Musikfragmente wurden bewusst so komponiert, dass sie in gewisser Weise unfertig klingen.

dkk  
130

Aeronáutica  
11.30

Irgendwann sollte sich das Publikum darüber im Unklaren sein, ob es Musik hört, die der Komponist nicht vollendet hat. Diese live im Konzert gespielt zu hören ist also eine öffentliche Darstellung einer noch privateren Dimension des Künstlers: der Arbeit, die noch im Werden ist.

**PISTORIUS:** Die Rekonstruktion – die materielle Überschreibung oder Neuschreibung für ein Publikum – ist, so gut sie auch gemeint ist, verfälschend und wahrscheinlich verletzend. Bewusst über- und umschreiten wir diese Grenze.

Müssen wir dieses Begriffspaar »privat«/»öffentlich« auch gesellschaftlich überdenken?

**CARNEVALI:** Als Italiener sehe ich einen interessanten Unterschied zwischen der Vorstellung von »öffentlich« und »privat« in der italienischen und der deutschen Mentalität. So sieht die italienische Konzeption der Öffentlichkeit das, was »öffentlich« ist, als »meins« an, was dazu führt, dass es als privat behandelt (und oft misshandelt) wird. In der deutschen Vorstellung eines Publikums gilt was »öffentlich« ist auch als »deins« und wird daher so behandelt (und oft geachtet), als gehöre es allen. Das hat enorme Konsequenzen für das Konzept der »Gesellschaft«, das aus diesen beiden unterschiedlichen Mentalitäten hervorgeht.

Was kann und wodurch kann das Musik-Theater einen Ausdruck des Themas »Privatsache« herstellen, was Musik oder Theater allein nicht könnten?

**CARNEVALI:** In unserem Projekt verkörpert der Performer jetzt den Körper derer, die keinen mehr haben, seine Stim-

me wird die derer, die auf das Schweigen reduziert wurden. Und seine heute aufgeführte Musik stellt die Krönung eines kreativen Prozesses dar, der brutal unterbrochen wurde: Pintaudis Aufführung von Bridarollis Komposition geschieht als »Zusammenfassung« einer Reihe von Ereignissen, die im Hier und Jetzt des Theaterakts auf eine historische »Erlösung« im benjaminischen Sinne abzielen. Mit Live-Musik zu arbeiten hat eine starke Bedeutungskraft: Musik transzendiert in ihrer Immaterialität die Körperlichkeit, schlägt eine Brücke zwischen den Zeiten und etabliert sich selbst als eine Art »permanenter Gegenwart« voller Aktualität: Jetztzeit

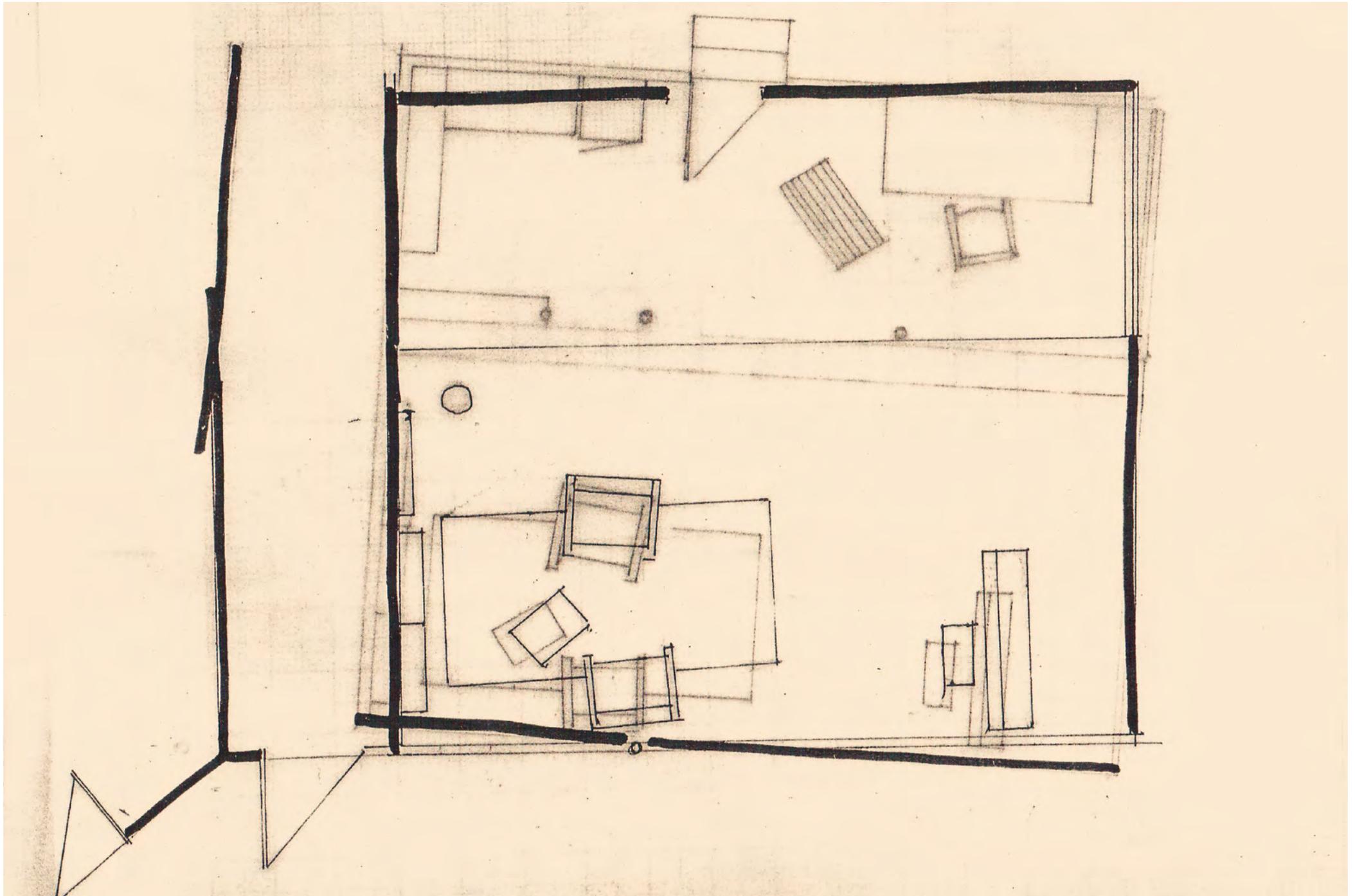
**BRIDAROLLI:** Zudem gibt es eine sehr wesentliche Schichtung und Überlappung im Dialog zwischen Musik und Theaterhandlung. Beide verstärken einander und schaffen so ein komplexeres Netz von Verbindungen.

Wie kam es zur Konstellation der in dieser Produktion miteinander arbeitenden Künstler und Mitwirkenden? Wie würdet ihr euren Arbeitsprozess beschreiben?

**CARNEVALI:** Es war eine zutiefst bereichernde Arbeit. Keiner der an der Arbeit Beteiligten kannte die anderen vorher und dennoch entstand ein hervorragendes Team.

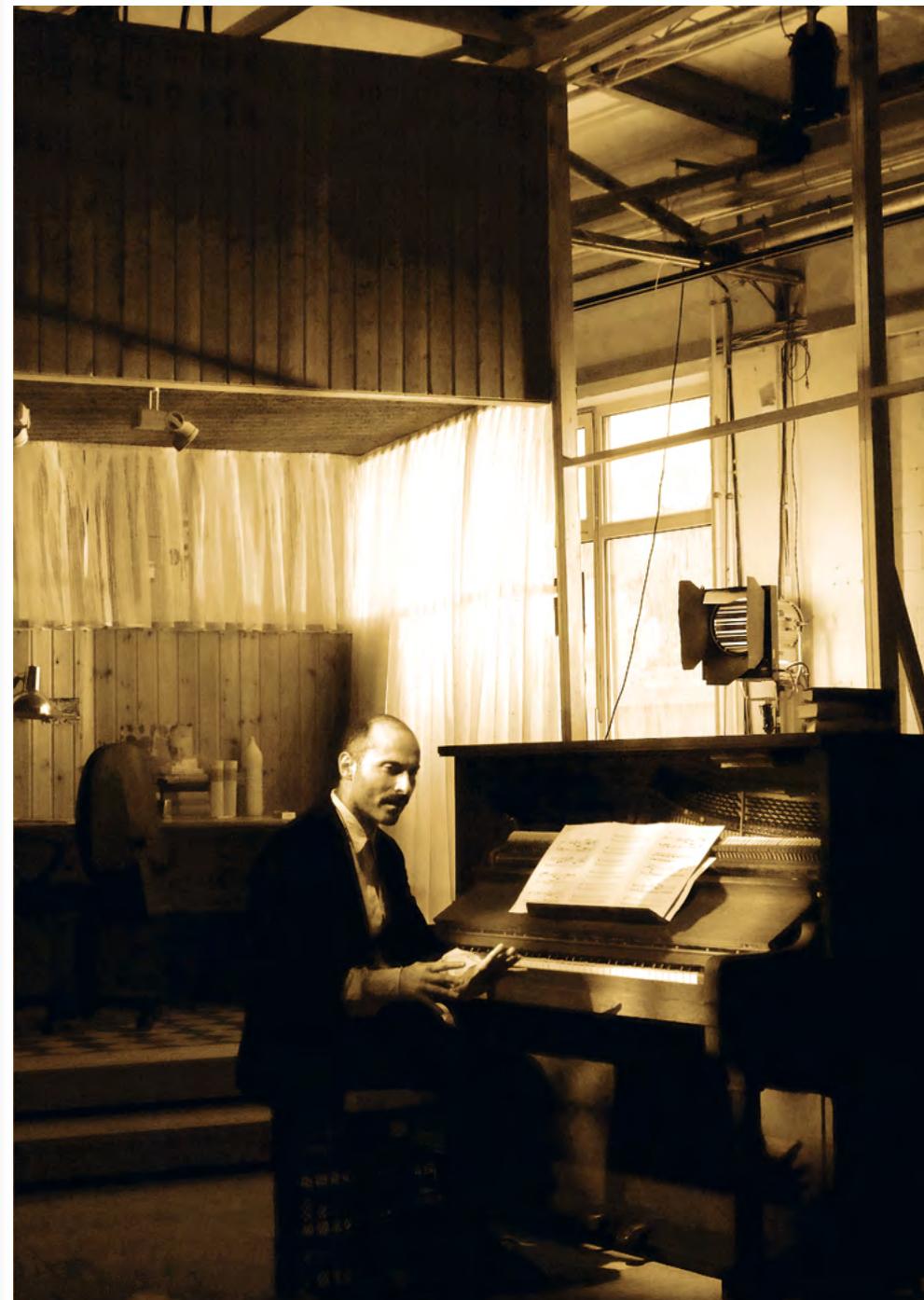
Als wie zentral für die Gesamtkonzeption eurer Uraufführung würdet ihr die Bedeutung des Spielortes beschreiben?

**CARNEVALI:** In unserem Projekt spielt der Raum eine sehr wichtige Rolle. Die Wohnung, in der sich die in der Ge-



schichte erzählten Tatsachen ereigneten, zeigt sich dem Publikum in einer künstlichen Rekonstruktion. Zugleich befindet sich diese Wohnung in einem realen Raum, der in der Geschichte ebenfalls erwähnt wird, was die Beziehung zwischen Künstlichkeit und Realität unterstreicht. Zudem bietet uns das Theater selbst, der physische Ort der Begegnung zwischen Künstler und Publikum, die Gelegenheit für ein Treffen von Künstler und Publikum, das noch nicht stattgefunden hat. Das Theater wird zum öffentlichen Ort einer privaten Erinnerung.

**PISTORIUS:** Die Neue Werkstatt ihrerseits ist ein Raum mit einer signifikanten Materialität und Formsprache, ein geschichtsträchtiger Ort. Die Renovierung übertüncht und bringt zugleich einmal mehr die zeitlichen Schichten des Ortes ins Bewusstsein. Die neue Zuschreibung des Ortes ist die der Fiktion: ein Ort für dramatische Handlungen, ein Ort für jede erdenkliche Geschichte. Zugleich finden wir uns in einem Ort ein, der es zulässt, von Tageslicht durchflutet zu werden, »knallhart« die Realität abzubilden. Dieser Zwiespalt wird sich im Laufe des Stückes nie lösen.



## IMPRESSUM

**HERAUSGEBER** Staatsoper Unter den Linden  
**INTENDANT** Matthias Schulz  
**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim  
**GESCHÄFTSFÜHRENDE R D I R E K T O R** Ronny Unganz

**REDAKTION** Roman Reeger / Dramaturgie Staatsoper Unter den Linden  
Die Texte von Davide Carnevali, Roman Reeger (»Eine offene Wunde«) und das Gespräch zwischen Davide Carnevali, Franco Bridarolli und Charlotte Pistorius sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: Gesammelte Schriften, Bd. I. 2: Abhandlungen, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 693–704. Zitat auf S. 6 aus Andrew Graham-Yooll, »Memoria del miedo«, Barcelona 2006.

**REDAKTIONSSCHLUSS AM** 21. Juni 2018

**FOTOS, SKIZZE** Charlotte Pistorius  
**GESTALTUNG** Herburg Weiland, München  
**LAYOUT** Dieter Thomas  
**DRUCK** Druckerei Conrad GmbH

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

M D C C X L I I I



**STAATS  
OPER  
UNTER  
DEN  
LINDEN**