



NIM

DARK SPRING

HANS THOMALLA

KURZEINFÜHRUNG

Frank Wedekind porträtierte in »Frühlings Erwachen« (1891) eine heranwachsende Generation, die an den Moralvorstellungen und Leistungserwartungen der Elterngeneration zu zerbrechen droht. In seiner Song-Oper »Dark Spring« schreibt Komponist Hans Thomalla die Geschichte aus zeitgenössischer Perspektive fort und entwickelt dabei einen beinahe entgegengesetzten Blick auf die jungen Erwachsenen: Er entwirft das Bild einer »coolen« Generation von Teenagern in einer Gegenwart des kapitalistischen Wettbewerbs, die geplagt von Sehnsüchten und Ängsten um Ausdruck ringen. Die musikalische Sprache, die Hans Thomalla für seine Oper »Dark Spring« gefunden hat, vereint Einflüsse aus Neuer Musik, Minimal Music, aber auch Pop- und Musical-Gesang. Es entsteht eine irisierende Welt zwischen Hochglanz und Abgrund, die Regisseurin Barbora Horáková Joly, Ausstatterin Annemarie Bulla und Videodesigner Sergio Verde zu einem installativen Bühnenraum inspiriert hat, in dem sie auf eindringliche Weise von den emotionalen Nöten und Zuständen der vier Jugendlichen Wendla, Ilse, Moritz und Melchior erzählen.

DARK SPRING

Oper in elf Szenen von **Hans Thomalla**

Text vom Komponisten nach **Frank Wedekinds »Frühlings Erwachen«**
Songtexte von **Joshua Clover**

Uraufführung am 11. September 2020

Kompositionsauftrag des Nationaltheaters Mannheim
finanziert durch die Ernst von Siemens Musikstiftung

 ernst von siemens
musikstiftung

Nationaltheater Mannheim

BESETZUNG DER URAUFFÜHRUNG AM 11. SEPTEMBER 2020

MUSIKALISCHE LEITUNG: **Alan Pierson**
REGIE: **Barbora Horáková Joly**
BÜHNE UND KOSTÜME: **Annemarie Bulla**
VIDEO: **Sergio Verde**
LICHT: **Damian Chmielarz**
DRAMATURGIE: **Cordula Demattio**

WENDLA: **Shachar Lavi**
ILSE: **Anna Hybiner**
MORITZ: **Magid El-Bushra**
MELCHIOR: **Christopher Diffey**

Orchesterbesetzung

TROMPETE: **Alexander Schuhwerk**
SAXOPHON: **Nikola Lutz**
KLARINETTE: **Martin Jakobs**
GITARRE: **Christopher Brandt**
KLAVIER: **Matteo Pirola**
KEYBOARD: **Sebastian Berweck**
SCHLAGZEUG: **Jens Knoop, Raphael Nick**
VIOLONCELLO: **Friedemann Döling**
KONTRABASS: **Annette Schilli**

DARK SPRING

Vorwort des Komponisten

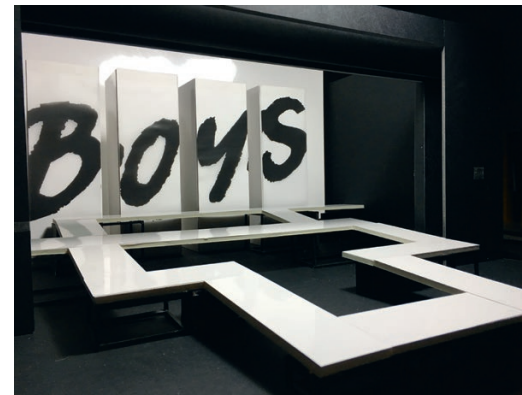
»Dark Spring« ist eine Oper über vier junge Menschen unter extremem Druck: dem Leistungsanspruch in Schule oder Studium, dem Erfolgsdruck im Popularitätsranking des Freundeskreises, und nicht zuletzt dem Druck zu einer perfekten »Performance« in Sexualität und Intimität. Der Druck ist verinnerlicht. Eltern oder Lehrer treten in der Oper nicht auf, und die Protagonisten stehen den spätkapitalistischen Anforderungen einer ständigen Ich-Optimierung ganz alleine gegenüber. Der Konflikt zwischen Erfolgsdruck einerseits und dem Gefühl von Ohnmacht und unerreichbarer Selbstverwirklichung in einer Zeit permanenter Stagnation andererseits spitzt sich mehr und mehr zu und schlägt schließlich um in Destruktion: in die sexuelle Gewalt von Melchior und den Selbstmord von Moritz.

Im Zentrum der Oper steht weniger die Erzählung einer linearen Geschichte jener vier jungen Menschen, sondern vielmehr ihr Versuch die damit verbundenen oft widersprüchlichen Gefühle zu artikulieren und zu verstehen. Gefühle von Entfremdung und Verlorenheit in einer Gesellschaft, die auf Produktivität und Erfolg ausgerichtet ist, und die zugleich deren Erreichen so gut wie unmöglich macht; Gefühle von Schmerz und Leid, aber auch vom Verlangen nach Schmerz als sexuellem Erleben; Gefühle von Solidarität und Liebe, die zwischen den vier Protagonisten aufscheinen, aber auch die Angst vor der damit einhergehenden Verletzbarkeit. In einer Welt des alles umfassenden Wettbewerbs erscheinen Gefühle jedoch als Blöße. Die Sehnsucht, zu begegnen, sich zu offenbaren und sich und den Anderen zu spüren, und dafür einen eigenen Ausdruck zu finden, verunsichert.

Die vier Protagonisten von »Dark Spring« singen Songs. Sie artikulieren ihre Gefühle in der Maske des scheinbar distanzierten Formschemas aus Reim, Vers, Strophe und Refrain. Hinter der Formalisierung dieser Songs und ihren Bildern bricht jedoch immer wieder eine rohe, ungeformte Klanglichkeit durch, eine undomestizierte akustische Welt aus Geräusch, Lärm, Schrei und Stille.

HANS THOMALLA (2020)

**Every day is
a fashion
show and
the world is
your runway**



HANDLUNG

ERSTER TEIL

Ausgehend von der Frage, ob sie einmal lieber Mädchen oder Jungen bekommen würden, unterhalten sich Wendla und Ilse über ihre gemeinsamen Freunde Melchior und Moritz. Wendla deutet ihre Faszination für Melchior an, während Ilse über Moritz urteilt, er habe den »seelenvolleren Blick«.

Moritz und Melchior tauschen sich über die Sinnhaftigkeit des Lebens und der schulischen Anforderungen aus. Moritz beschreibt die Welt als einen »dunklen Wald« und verleiht damit seinem Gefühl von tiefer Verlorenheit Ausdruck. Unter Drogen kommt es im Anschluss zu einer Begegnung zwischen Wendla und Melchior, die sich – ausgelöst durch Wendlas mehrfach geäußertes Drängen sie zu »schlagen« – in körperlicher Gewalt entlädt.

ZWEITER TEIL

EINIGE TAGE SPÄTER

»Man muss einen Mann lieben«, erklärt Ilse Wendla, während diese ihre Begegnung mit Melchior zu verarbeiten sucht.

Moritz kommt mit der Nachricht, er habe »bestanden« und gerät darüber in regelrechten Taumel. Seine Äußerung, er würde sich getötet haben, hätte er die Prüfung nicht bestanden, lässt seine instabile Verfassung erkennen. Für den Moment jedoch siegt die Euphorie und Moritz sucht Melchiors Nähe. Es ereignet sich jedoch stattdessen eine erneute Begegnung zwischen Wendla und Moritz, die in einem Ausbruch sexueller Gewalt endet.

DRITTER TEIL

EINIGE WOCHEN SPÄTER

Moritz' Euphorie hat sich in Verzweiflung verwandelt. Erneut versucht er, sich seinem Freund Melchior mitzuteilen, was nicht gelingt. Auch Wendla zieht sich zurück.

Moritz entscheidet daraufhin, seinem Leben ein Ende zu setzen. Im Moment größter Einsamkeit begegnet ihm Ilse und berichtet von den Erlebnissen ihrer durchfeierten Party-Nächte. Gemeinsam erinnern sich die vier Freunde an die Zeit ihrer Kindertage und beschwören für einen kurzen Augenblick die Erinnerung an ein ungebrochenes Wir-Gefühl herauf. Doch Moritz bleibt allein: »Ein Wort hätte es vielleicht nur gekostet, aber jetzt ist alles dunkel.«

VIERTER TEIL

EINIGE MONATE SPÄTER

Wendla denkt über die »Leere im Herzen der Dunkelheit« nach, »in dem alles das ist, was geschehen ist«. Melchior und Ilse sprechen von einem »Biest«, das einem in der Brust zuckt, wenn es dunkel vor Augen wird.



»Wohin fahren wir eigentlich?«, fragte ich.
 »Weiß nicht«, sagte er. »Einfach drauflos.«
 »Aber die Straße führt nirgends hin«, erklärte ich ihm.
 »Das ist unwichtig.«
 »Was ist dann wichtig?«, fragte ich nach einer kleinen Weile.
 »Nur dass wir drauf sind, Mann«, sagte er.

BRET EASTON ELLIS: UNTER NULL (1985)



EINE MUSIK, IN DIE MAN HINEINSCHLÜPFEN KANN

Hans Thomalla und Barbora Horáková im Gespräch mit Cordula Demattio
im Juli 2020

CORDULA DEMATTIO: Seit gut drei Wochen laufen die Proben zur Uraufführung von »Dark Spring« hier im Opernhaus des Nationaltheaters. Es sind und waren besondere und ungewohnte Probenbedingungen. Ein Stichwort, das uns – nicht nur in diesem Kontext – in der letzten Zeit häufig begegnet, ist das der Distanz, des Abstands, der eingehalten werden muss. Gleichzeitig ist Distanz aber auch ein Thema, das sich fast leitmotivisch durch die Oper »Dark Spring« zieht. Die Figuren suchen und versuchen sich in Nähe und immer wieder ist es dann aber die Distanz, in der sie verharren. Hat die Erfahrung der letzten Monate eure Sicht auf das Stück verändert?

BARBORA HORÁKOVÁ JOLY: Ich habe die Erfahrung gemacht, dass einen die Bewusstmachung von Distanz im Umkehrschluss anders und verschärft wahrnehmen lässt, was Nähe ist und was Nähe ausmacht. Viele Kontakte haben sich intensiviert, Gespräche sind tiefgründiger geworden und das, gerade weil man sich nicht einfach so und zu jeder Zeit sehen konnte. Auf gewisse Weise ist durch die Distanz eine andere, fast engere Art von Nähe entstanden. Dieses Phänomen sehe ich auch in den vier Charakteren in »Dark Spring«. Gerade dadurch, dass es ihnen so schwerfällt, einander wirklich nahe zu kommen, wird umso deutlicher erlebbar, wie entscheidend echte Verbundenheit ist, dass man es eben nicht immer alleine schafft, dass man die Nähe braucht.

HANS THOMALLA: Ich wollte eine Song-Oper komponieren und so ist »Dark Spring« ein Stück geworden, das zunächst einmal aus Einzelsongs besteht, in denen die vier Protagonisten ihren Gefühlen Ausdruck geben. Im Kompositionsprozess wurde mir nach und nach immer deutlicher, was für starke inhaltliche Konsequenzen die formale Entscheidung für die Song-Oper mit sich bringt. Songs sind ja – bis auf wenige interessante Ausnahmen – Solos. Nur an wenigen Stellen wird in »Dark Spring« wirklich gemeinsam gesungen, zum Beispiel in

den zwei großen Duetten zwischen Melchior und Wendla. Gleichzeitig sind aber auch die solistischen Songs häufig an jemanden gerichtet. Dabei wird deutlich, dass die Figuren, den Gefühlen der anderen kaum standhalten und kaum gerecht werden können. Melchior kann mit der Offenheit, in der Moritz zu ihm singt, nicht wirklich umgehen. Und auch die sexuelle Neugier Wendlas, von der sie zu ihm singt, kann er nicht begreifen. Trotzdem gibt es auch in der Musik eine große Sehnsucht danach, gerade nicht alleine zu sein. In dem Quartett gegen Ende des Stückes entlädt sich das in voller Wucht. Die Erfahrungen der letzten Zeit, die Monate des Lockdowns haben für mich die Sehnsucht nach Überbrückung von Distanz noch einmal ganz stark erfahrbar werden lassen.

BHJ: Ich finde wichtig, zwischen Distanz und Einsamkeit zu unterscheiden. Man kann extrem einsam sein, auch wenn man nicht alleine ist. Gleichzeitig kann man sich sehr verbunden fühlen, auch wenn Welten zwischen einem liegen. Mir war es daher wichtig, die vier Figuren die gesamte Zeit über gemeinsam auf der Bühne zu haben, um genau dieses Spiel zwischen Anziehung, Einsamkeit und der Sehnsucht nach Nähe den ganzen Abend über präsent zu halten.

HT: Ganz einfach gesagt: Für Wendla ist Distanz zu Melchior schließlich die einzig richtige Entscheidung. Sie merkt irgendwann, dass die Nähe, die sie gesucht hat, ihr schadet. Andere Distanzen sind sehr viel mehrdeutiger, zum Beispiel die Distanz zu den Eltern, die in »Dark Spring« anders als in Wedekinds »Frühlings Erwachen« nicht auftauchen. Die vier Charaktere der Oper wirken merkwürdig unbeobachtet, vielleicht ungeliebt von den Eltern. In dieser Distanz zeigt sich vielleicht Vernachlässigung, aber auch Freiheit.

CD: Du hast es erwähnt, »Dark Spring« beruht auf einem Stück, das vor fast 130 Jahren veröffentlicht wurde und davon erzählt, wie eine Kinder-generation an den Moralvorstellungen und Leistungserwartungen ihrer Eltern und Lehrer fast zugrunde geht. Wie kam es zu dieser Stoffauswahl?

HT: Die Idee ein Stück zu schreiben über junge Menschen in dieser Zwischenzeit, wo sie sich noch nicht fest gefunden haben, fasziniert mich schon sehr lange, eigentlich seit ich selbst in diesem Alter war: die Unklarheit, welche Kategorien das eigene Leben bestimmen, welche Parameter den Raum abstecken, in dem man sich plötzlich beweisen muss und erfolgreich sein soll. Interessiert hat mich auch die Tatsache, dass die klaren Richtlinien, die Wedekind beschreibt, etwa die autoritäre Elterngesellschaft, heute nicht mehr in derselben Form als Reibungsfläche existieren. Das Gegenteil ist das Problem: Die Ordnungssysteme sind diffus, man fühlt sich wie im Nebel, die Autoritäten sind ungreifbar geworden. »Dark Spring« will das Schauspielstück nicht nacherzählen, weite Teile der »Story« wie etwa Wendlas abgebrochene Schwangerschaft tauchen in der Oper nur ganz am Rand auf. Wedekinds Text ist für mich zum Material geworden, aus dem ich schöpfen kann, um genau den Fragen, die heute für mich bedeutend sind, nachzugehen.

CD: Das Libretto zur Oper »Dark Spring« hast du selbst eingerichtet bzw. geschrieben. Die Songtexte aber gehen nicht unmittelbar auf Wedekind zurück.

HT: Ich habe für die Songs mit dem kalifornischen Dichter Joshua Clover zusammengearbeitet. Den Wedekindschen Text hatte ich zuerst eingerichtet: Es erscheinen nur noch die vier Hauptfiguren, und die vielen Szenen im Original sind auf elf Szenen reduziert, die wie Schlaglichter zentrale Momente hervorheben. Joshua Clover hatte für seine Songtexte dann immer eine Zeile aus dem so eingerichteten Libretto, quasi als Absprungspunkt für die Gestaltung seiner Texte.

CD: Die Parameter dessen, wogegen man sich auflehnt, sind heute nicht mehr dieselben wie noch in Wedekinds Stück. »Dark Spring« erzählt von einer heutigen Generation von Jugendlichen. Welchen Zugriff haben wir darauf? Wie hast du, Barbora, dich auf die Inszenierung dieser Oper vorbereitet?

BHJ: Was ich sehr spannend finde, ist dass es trotz der Unterschiede, die 130 Jahre mit sich bringen, doch auch sehr viele Gemeinsamkeiten gibt, zwischen dem was die Jugendlichen in »Frühlings Erwachen« umtreibt und dem, womit die Protagonisten in »Dark Spring« zu kämpfen haben. Ich glaube, die Gemeinsamkeit besteht vor allem darin, dass sich alles, was man erlebt in diesem Alter, vollkommen ungefiltert äußert. Die Gefühle sind extrem, Traurigkeit kann abgrundtief sein, Freude völlig überdreht. Man geht ungeschützt in Situationen hinein, während man als Erwachsener ständig reflektiert und sein Handeln überprüft. Trotzdem gibt es natürlich auch große Unterschiede. Ich habe mich viel mit Kindern und Jugendlichen aus meinem Umfeld unterhalten, habe nachgefragt und zum Beispiel auch mit ihnen gemeinsam ihre instagram-Kanäle angesehen. Dieses ununterbrochene online-Sein, das ständige Teilen und Dokumentieren ist sicher etwas, das es so früher nicht gegeben hat. Überrascht hat mich dabei vor allem, wie extrem die Inhalte teilweise sind, die im Internet rezipiert werden. Zunächst dachte ich, dieses virtuelle Leben müsste als Teil der Bildwelt von »Dark Spring« visualisiert werden. Ich habe dann aber gemerkt, dass es viel interessanter ist, bei den Charakteren zu bleiben, mich ganz auf sie zu konzentrieren und dort so tief zu gehen, wie möglich.

HT: Heutzutage wird alles abgebildet, dokumentiert und geteilt. Das kann natürlich auch einen positiven Aspekt haben. Wenn man zum Beispiel in seinem realen Umfeld keinen Anschluss findet, wenn etwa die eigene sexuelle Identität anders ist als die der meisten Freunde, dann kann es eine große Chance sein, Teil einer Community zu werden, die nicht daran gebunden ist, wo man sich physisch gerade aufhält. Vielleicht kommt diese Sehnsucht, aber auch aus dem Gefühl, Dingen einen Ort geben, sie festhalten und kategorisieren zu wollen, gerade weil die Welt um einen herum so instabil scheint. Die Songs in »Dark Spring« folgen einem ähnlichen Impuls. Der Song gibt einen quasi objektivierten Rahmen, der hilft, das auszudrücken, von dem sich sonst kaum sprechen lässt. Songs haben, denke ich, für Jugendliche, aber auch für Erwachsene die Funktion, sehr schwer zu artikulierende Gefühle ein Stück weit zu objektivieren und sie auf diese Weise ertragbar zu machen. Das »gelingt« allerdings nicht immer. Am Schluss der Oper fallen auch die Songs auseinander, wie verletzt durch die Ereignisse der Geschichte.

CD: Du hast »Dark Spring« eine Song-Oper genannt. Was macht einen Song zum Song – im Unterschied zu einer Arie?

HT: Es gibt dieses wunderschöne Zitat Adornos aus der »Huldigung an Zerlina«: »Sie singt noch Arien, aber deren Melodien sind schon Lieder«. In dem Begriff der Arie, wie man sie aus den großen, dramatischen Opern kennt, schwingt immer der Anspruch an die Autonomie des Individuums mit. Wer eine Arie singt, nimmt sein Schicksal in die Hand, auch wenn er oder sie damit scheitern. Der Song hat diesen Autonomieanspruch nicht. In seiner einfacheren und auch allgemeineren Form aus Strophe, Refrain und vielleicht noch einer B-Section, ermöglicht er es, ein ganz tiefes, persönliches Gefühl auszudrücken und es zugleich in einen universellen Kontext zu stellen.

BHJ: Songs haben eine große Unmittelbarkeit, sie gehen einem leicht ein, holen einen da ab, wo man gerade ist. Das ist eine besondere Qualität.

CD: Für mich schwingt im Wort »Song« auch ein gewisser Showcharakter mit.

HT: Genau das ist das Spannende. Man hört einen Song, der schon tausendfach gelaufen ist und hat dabei trotzdem das Gefühl, dass er einem direkt aus dem Herzen spricht.

BHJ: Außerdem kann auch der Showcharakter sehr intime Aspekte haben. Der Traum, vor einem riesigen Publikum zu stehen und einen Song zu singen, ist eine sehr starke und tiefe Fantasie. Wenn man die Songs wirklich ernst nimmt, haben sie etwas extrem tiefgründiges, weil sie genau diese Frage nach dem Einzelnen und seinem Verhältnis zur Welt oder der Gesellschaft, in der man lebt, thematisieren.

HT: Ein Song kann sein wie eine Maske oder ein Kleid, das man sich anzieht und das es einem ermöglicht, in eine bestimmte Rolle zu schlüpfen – und sei es für kurze Momente. Diese große Freiheit hat mir gefallen. Schwierig allerdings für die Komposition war die formale Stagnation, die die Songs für das Theater bedeuten, denn ein Song suspendiert ja die Zeit. In der Arbeit an dem Stück wurde jedoch immer klarer, dass die Songs und ihre Form selbst Teil der Geschichte sind: In Wendlas großem Song zum Beispiel, in dem dieselbe Akkordfolge geradezu manisch wiederholt wird, realisiert die Form die Zwangslage, in der sie sich fühlt – sie weiß nicht weiter, ist wie eingesperrt in diesen Wiederholungen.

CD: Was impliziert diese formale Struktur für eine Erzählweise auf der Bühne? Welche ästhetischen Mittel sind für diese Erzählweise entscheidend?

BHJ: Mir war sehr wichtig, Live-Kameras auf der Bühne zu haben. Auf diese Weise kann ich den Darstellern sehr nahe kommen, kann ihnen ganz tief in die Augen sehen und ihnen wie in die Seele blicken. Die Songs schildern innere Zustände und von diesen möchte ich erzählen. Daneben zeigen wir aber insbesondere in den Videos von Sergio Verde auch eine metaphorische Bildwelt, die über das reine Vergrößern dessen, was live geschieht, hinausgeht. Es entsteht eine Spannung zwischen der Oberfläche, dem, was man preisgibt und dem, was dahinter liegt. Das gleiche Prinzip ist auch in Annemarie Bullas Bühnenbild erkennbar. Es erinnert an Laufstege, auf dem man sich zeigen und präsentieren, aber sich eben auch nicht verstecken kann.

HT: Was mir so gut gefällt an der Art, wie Barbora diese Songs inszeniert, ist, dass sie für jeden quasi eine eigene Bühne schafft, auf der sich jemand darstellt und dabei abgebildet wird. Die nicht singenden Darsteller filmen diejenigen, die gerade singen. Das macht den Vorgang des Abbildens und des Sich-Darstellens zum Teil der Geschichte und der szenischen Erzählung. Thematisiert wird der Blick des einen auf den anderen. Die Art und Weise der Darbietung der Songs wird zum Teil der Geschichte.

CD: Wie hast du diese Songs instrumentiert? Gab es Stileinflüsse, die für »Dark Spring« besonders prägend waren?

HT: An der Lebensphase, von der »Dark Spring« handelt, finde ich so interessant, dass man sich noch nicht gefunden hat, dass man verschiedene Identitäten imaginieren kann. Das drückt sich in der Oper in verschiedenen Klangwelten aus, die die Figuren gewissermaßen

ausprobieren. Das Instrumentalensemble aus zehn Musikern gibt mir da viele Möglichkeiten: Ein Synthesizer ermöglicht Anklänge an 80er Jahre Pop, die drei Bläser inklusive Saxophone klingen manchmal wie eine Mini-Big-Band, die elektrische Gitarre ermöglicht Anklänge an Rock-Balladen, vor allem mit dem Schlagzeug, aber auch schöne Jazz-Gitarren-Solos. Es gibt auch Szenen, die ganz deutlich Züge dramatischer Oper haben oder fast minimalistische und Ambience-artige Nummern. Und dann natürlich fast experimentelle Klangerforschungen, die ohne meine Erfahrungen der Neuen Musik nicht denkbar wären.

CD: Am Ende von »Frühlings Erwachen« tritt gleichsam als Deus ex machina ein »Vermummter Herr« auf, der Melchior davor bewahrt, seinem Leben ein Ende zu setzen. Wie endet »Dark Spring«?

BHJ: Ich denke, das Stück endet so, dass sich jeder seinen eigenen Schluss dazu vorstellen kann. Schicksale enden zum Teil tragisch, für andere gibt es eine Befreiung. Mir gefällt diese Offenheit. Bis zum Schluss bleibt offen, ob das Ganze nur ein Traum ist oder doch die »Wahrheit«. Ich finde es schön, dass wir das nicht definieren müssen.

HT: Meine erste Oper »Fremd« basiert auf der Geschichte von Medea und den Argonauten. An Medea fand ich immer so toll, dass sie eine der wenigen mythischen Frauenfiguren ist, die weiterlebt, die eben nicht stirbt, die noch eine Zukunft hat. Bei »Dark Spring« war mir das auch wichtig. Wendla steht am Schluss vor der Frage, ob sie an dem, was ihr passiert ist, kaputtgeht oder ob sie weiterleben kann. Das kann nur sie beantworten.



WENDLA

Everything that happens happens to someone

JOSHUA CLOVER: 17. SONG AUS »DARK SPRING«

(4. TEIL, XI. SZENE)

WENDLA

Alles, was geschieht, geschieht jemandem

Keine Unterwerfung, keine Einwilligung, nur die unfassbare Wirklichkeit, die einen denken lässt, »was geschieht mir gerade« oder »das geschieht gerade *mir*«, bloß gibt es da schon kein Ich mehr, jedenfalls nicht mehr dasselbe.

ANNIE ERNAUX: ERINNERUNG EINES MÄDCHENS (2016)



















Ah, the rock is crumbling
And our foothold slipping:
Near the horizon there are clouds;
The sun still shines
But the wind, the wind is rising;
And some have already gone before,
Some will soon go.
But for the second we are safe...

PHILIP LARKIN: THE DAYS OF THY YOUTH (1939, AUSSCHNITT)

Ah, der Fels bröckelt
Und wir verlieren den Halt:
Nahe dem Horizont sind Wolken;
Noch scheint die Sonne
Aber der Wind, der Wind hebt sich;
Und manche sind bereits gegangen,
Andere werden bald gehen.
Aber für den Augenblick sind wir sicher...

Hans Thomalla

DARK SPRING

Oper in elf Szenen

Text vom Komponisten nach Frank Wedekinds Theaterstück »Frühlings Erwachen«
Songtexte von Joshua Clover

Opera in eleven scenes

Text by the composer after Frank Wedekind's play »Spring Awakening«
Song Lyrics by Joshua Clover

Deutsche Fassung von Hans Thomalla und Cordula Demattio

BESETZUNG

Wendla: MEZZOSOPRAN

Ilse: ALT

Melchior: TENOR

Moritz: COUNTERTENOR

CAST

Wendla: MEZZO-SOPRANO

Ilse: ALTO

Melchior: TENOR

Moritz: COUNTERTENOR

PART 1

I.

Wendla, Ilse

WENDLA

This dress is not too short. What do you want?
As a grown-up girl you cannot go about in long dresses.
Ilse, at our age one doesn't freeze – least of all in the legs!

ILSE

If I have children I shall dress them all in pink.

WENDLA

Pink hats, pink dresses, pink shoes!

ILSE

Pink hats, pink dresses, pink shoes!
Only the stockings will be black as night.
And you, Wendla?
Wendla, which would you rather have, girls,
Wendla, girls, or boys?

SONG 1

WENDLA

Boys! Boys! Boys! Boys!
If ever I have children they'll be
Boys! Boys! Boys! Boys! Boys!
Dressed in clothes of *rot und gelb*
We'll walk down by the Sunday river.
Boys! Boys! Boys! Boys!

The world lets boys stay young forever.

ILSE

Me, too, boys, too boys!
Forget pink dresses and pink shoes!
Me, too, boys! Boys! Boys!
Who can resist their cheeks so smooth
Halfway laughing halfway mute
Shining like they're bulletproof
Me, too, boys! Boys! Boys!

They never need to know the truth
We love them even though they're

TEIL 1

I.

Wendla, Ilse

WENDLA

Dieses Kleid ist nicht zu kurz. Was willst du denn?
Nur kleine Mädchen laufen in langen Kleidern herum.
Ilse, in unserem Alter friert man nicht,
am wenigsten an den Beinen!

ILSE

Wenn ich Kinder habe, kleid ich sie ganz in Rosa.

WENDLA

Rosahüte, Rosakleidchen, Rosaschuhe!

ILSE

Rosahüte, Rosakleidchen, Rosaschuhe!
Nur die Strümpfe schwarz wie die Nacht!
Und du, Wendla?
Wendla, was würdest du lieber haben,
Mädchen oder Jungs?

SONG 1

WENDLA

Jungs! Jungs! Jungs! Jungs!
Wenn ich einmal Kinder habe, dann
Jungs! Jungs! Jungs! Jungs!
Ganz in rot und gelb gekleidet
Gehen wir am Sonntags-Fluss spazieren.
Jungs! Jungs! Jungs! Jungs!

Die Welt lässt Jungs für immer jung bleiben.

ILSE

Ich auch, Jungs, Jungs!
Vergiss die Rosakleidchen und Rosaschuhe!
Ich auch, Jungs, Jungs!
Wer kann ihren weichen Wangen widerstehen
Halb lachend, halb stumm
Glänzend als wären sie kugelsicher.
Ich auch, Jungs, Jungs! Jungs!

Sie brauchen die Wahrheit nie zu wissen.
Wir lieben sie, sind sie auch

WENDLA / ILSE
Boys! Boys! Boys! Boys!
They hide their souls behind their brows
And think of nothing new,
They grow up just as we allow

ILSE
I'd really have one now

WENDLA
Or two!

WENDLA / ILSE
Boys! Boys! Boys! Boys!
They grow up just as we allow they're
Boys! Boys! Boys! Boys!

WENDLA
Melchior Gabor, he told me once, he does not
believe in anything, anything anymore.

ILSE
He has a wonderful head.

WENDLA
He is third in his class.

ILSE
He has a beautiful brow, but his friend has a
soulful look.

WENDLA
Moritz?

ILSE
We always got along.
Wendla?

SONG 2

WENDLA
He told me once he did not believe in anything
He told me twice he said it three times
He told me he did not believe we should sing
Even of sorrow

WENDLA / ILSE
Jungs! Jungs! Jungs! Jungs!
Sie verbergen ihre Seelen hinter ihren Stirnen
Und denken an nichts Neues,
Sie wachsen genau so auf, wie wir es ihnen
erlauben.

ILSE
Ich hätte jetzt gerne einen!

WENDLA
Oder zwei!

WENDLA / ILSE
Jungs! Jungs! Jungs! Jungs!
Sie wachsen genau so auf, wie wir es ihnen
erlauben, sie sind
Jungs! Jungs! Jungs! Jungs!

WENDLA
Melchior Gabor sagte mir einmal, er glaube an
nichts – an gar nichts mehr.

ILSE
Er hat einen wundervollen Kopf.

WENDLA
Er ist der Drittbeste in seiner Klasse.

ILSE
Er hat eine schöne Stirn, aber sein Freund hat
einen seelenvolleren Blick.

WENDLA
Moritz?

ILSE
Ich habe mich immer ganz gut mit ihm verstanden.
Wendla?

SONG 2

WENDLA
Er sagte mir einmal, er glaube an nichts
Er sagte es zweimal, dreimal hat er es gesagt
Er sagte mir, er glaube nicht, dass wir singen
sollten, nicht einmal von Schmerz

He told me once something I no longer remember
What it was I remember I felt the ground
Curving away from us and how forbidden to sing
Even of sorrow

I thought he should hold me but did not say this
I thought to not believe in anything must be
The secret to freedom and the secret to love
I thought he should hold me but did not say this
Hold me, hold me

He told me once he did not believe in anything
In this world he told me once and he was mine
In that moment there was no one else but I did not
say this
There was nothing enough, nothing enough and
time.

I thought he should hold me but did not say this
I thought to not believe in anything must be
The secret to freedom and the secret to love
I thought he should hold me but did not say this
Hold me, hold me

II.
Melchior, Moritz

MELCHIOR
I'd like to know, why we really are on earth!

MORITZ
Central America, Louis the Fifth, sixty verses of
Homer, seven equations!

MORITZ
I'd like to know, why we really go to school!
We go to school to be examined!
And why do they examine us?
So we can fail!

Er sagte mir einmal etwas, an das ich mich nicht
mehr erinnere
Aber ich erinnere mich, dass ich fühlte, wie sich
der Boden fort von uns krümmte
Und an das Verbot zu singen,
sogar von Schmerz

Ich dachte, er solle mich halten, sagte es aber
nicht
Ich dachte, an nichts zu glauben, muss
das Geheimnis der Freiheit und das Geheimnis der
Liebe sein
Ich dachte, er solle mich halten, sagte es aber
nicht.
Halte mich, halte mich

Er sagte mir einmal, er glaube an nichts
In dieser Welt sagte er mir einmal, er sei mein
In dem Moment war da niemand anderes mehr,
aber ich sagte es nicht.
Da war von nichts genug, nichts genug und da war
Zeit.

Ich dachte, er sollte mich halten, aber ich sagte
es nicht
Ich dachte, an nichts zu glauben, muss
das Geheimnis der Freiheit und das Geheimnis der
Liebe sein.
Ich dachte, er sollte mich halten, aber ich sagte
es nicht
Halte mich, halte mich

II.
Melchior, Moritz

MELCHIOR
Ich möchte doch wissen, wozu wir eigentlich auf
der Welt sind!

MORITZ
Zentralamerika, Ludwig der Fünfte, sechzig Verse
Homer, sieben Gleichungen!

MORITZ
Ich möchte wissen, wozu wir eigentlich in die
Schule gehen!
Wir gehen in die Schule, damit man uns
examinieren kann!
Und wozu examiniert man uns?
Damit wir scheitern.

MELCHIOR
Let's talk of something else.

MORITZ
Unbutton your vest, Melchior.

MELCHIOR
Ha! ---- How clothes make one puff up!

MORITZ
It's getting dark,
One cannot see one's hand before one's eyes.
It's getting dark.

SONG 3

MORITZ

I am telling you this place is a dark wood
I am telling you this nation is a dark wood
I am telling you it's growing dark

One cannot see one's hands before one's eyes
And one can never see one's eyes
And I can never see the darkness of one's own eyes

The darkness it belongs to everybody
It belongs to everybody and everybody
Belongs to a song that we all heard once

It floated down over town it did not measure us
This is the best we can say of a song
It did not measure us

And we can flee ourselves into it and fill it
With our own darkness our own darkness.
Where are you? Where are you?

MELCHIOR
Lass uns über etwas anderes sprechen.

MORITZ
Knöpf deine Weste auf, Melchior.

MELCHIOR
Ha! ---- Wie das einem die Kleider aufbläht!

MORITZ
Es wird so dunkel,
man kann die Hand nicht vor den Augen sehen.
Es wird dunkel.

SONG 3

MORITZ

Ich sage dir, dieser Ort ist ein dunkler Wald
Ich sage dir, diese Nation ist ein dunkler Wald
Ich sage dir, es wird dunkel

Man kann die Hand nicht vor den Augen sehen
Und nie kann man die eigenen Augen sehen
Und ich kann nie die Dunkelheit der eigenen Augen sehen

Die Dunkelheit gehört jedem
Sie gehört jedem und jeder gehört einem Lied, das
wir alle einmal hörten.

Es trieb über die Stadt hin und hat uns nicht
vermessen.
Das ist das beste, das wir sagen können über ein
Lied. Es hat uns nicht vermessen.

Und wir können uns hineinflüchten und es füllen
Mit unserer eigenen Dunkelheit, unserer eigenen
Dunkelheit
Wo bist du? Wo bist du?

III.
Melchior, Wendla

SONG 4

MELCHIOR
Wendla I keep thinking I can hold you in a name
I keep thinking I can hold you in a name Wendla
There's a dryad in the tree there's a leopard in the
wood
There's a word for this waking dream
But nobody knows it nobody knows it yet
Nobody knows it nobody knows it yet

Ist this too romantic Wendla
Or too much like a machine
That pushes us together and pushes us apart
That moves us slowly and beautifully much like a
machine
That locks and unlocks without taking us anywhere
the winter
A summer an autumn a spring without a clock

There's a word for this waking dream
But nobody knows it nobody knows it yet
Nobody knows it nobody knows it yet

WENDLA
It's me!

MELCHIOR
If I didn't know you were Wendla Bergmann, I would
have thought you were a dryad, fallen out of your
tree.

WENDLA
No, no, I'm Wendla! It's me.

MELCHIOR
What did you dream, Wendla, when you lay in the
grass? With your eyes open?

WENDLA
I dreamed I was a poor girl. I dreamt I had to beg
the whole long day. When I came home at night
with not as much money as my father wanted, then
I was beaten.

III.
Melchior, Wendla

SONG 4

MELCHIOR
Wendla, ich muss immer denken, ich könnte dich
mit einem Namen fassen
Ich muss immer denken, ich könnte dich mit einem
Namen fassen, Wendla
Da ist eine Dryade in den Zweigen, ein Leopard im
Wald
Es gibt ein Wort für so einen Wachtraum
Aber noch kennt es keiner. Noch kennt es keiner.
Noch kennt es keiner

Ist das zu romantisch, Wendla?
Oder zu sehr wie eine Maschine,
die uns zusammendrängt und auseinanderreibt?
Die uns bewegt, langsam und schön, ganz wie eine
Maschine
Die sich schliesst und öffnet ohne uns irgendwohin
zu bringen. Der Winter
Ein Sommer, ein Herbst, ein Frühling ohne Zeitmaß

Es gibt ein Wort für so einen Wachtraum
Aber noch kennt es keiner. Noch kennt es keiner.
Noch kennt es keiner

WENDLA
Ich bin's!

MELCHIOR
Wenn ich dich nicht als Wendla Bergmann kannte,
ich hielte dich für eine Dryade, die aus den Zweigen
gefallen ist.

WENDLA
Nein, nein, ich bin Wendla! Ich bin's.

MELCHIOR
Was hast du geträumt, Wendla, als du im Gras
lagst? Mit offenen Augen?

WENDLA
Ich träumte, ich sei ein Bettelkind. Ich träumte,
ich müsste betteln den ganzen Tag. Und käm
ich abends nach Hause und hätte so viel Geld
nicht, wie mein Vater verlangt, dann würde ich
geschlagen.

I have never been beaten in my life, not a single time.
I have beaten myself in order to see how it feels.

WENDLA
Would you like to beat me once?
For example with this switch?

MELCHIOR
Wendla!

WENDLA
Once?

MELCHIOR
Whom? Wendla!

WENDLA
Me?

SONG 5
Wendla, Melchior

WENDLA
Would you like to beat me?
MELCHIOR
What's the matter with you Wendla?
WENDLA
Would you beat me once?
MELCHIOR
What's the matter?
WENDLA
Beat me, Melchior.

MELCHIOR
Quiet! Quiet now I will not strike you.
WENDLA
Not even if I ask you, Melchior?
MELCHIOR
Quiet.
WENDLA
If I allow you?

WENDLA
I've never been beaten in my life.
MELCHIOR
Have you gone mad, Wendla?

Ich bin in meinem Leben nie geschlagen worden,
nicht ein einziges Mal.
Ich habe mich schon selber geschlagen, um zu
erfahren, wie es sich anfühlt.

WENDLA
Würdest du mich einmal schlagen?
Zum Beispiel mit dieser Gerte?

MELCHIOR
Wendla!

WENDLA
Einmal?

MELCHIOR
Wen? Wendla!

WENDLA
Mich?

SONG 5
Wendla, Melchior

WENDLA
Würdest du mich schlagen?
MELCHIOR
Was ist los mit dir, Wendla?
WENDLA
Würdest du mich einmal schlagen?
MELCHIOR
Was ist los?
WENDLA
Schlag mich, Melchior.

MELCHIOR
Hör auf! Hör auf, ich werde dich nicht schlagen.
WENDLA
Nicht einmal, wenn ich dich darum bitte, Melchior?
MELCHIOR
Still.
WENDLA
Wenn ich dir's doch erlaube?

WENDLA
Ich bin in meinem Leben nie geschlagen worden.
MELCHIOR
Bist du nicht bei Verstand, Wendla?

WENDLA
I've never been beaten.
MELCHIOR
Have you gone mad?
WENDLA
Never never never
Would you like to beat me once, Melchior?

MELCHIOR
What's the matter with you Wendla?
WENDLA
Would you beat me once?
MELCHIOR
What's the matter?
WENDLA
Beat me, Melchior.
MELCHIOR
Wendla!

If you ask for such a thing —
WENDLA
Please, please Melchior.
MELCHIOR
I'll teach you to say please.
WENDLA
Please, please.
MELCHIOR
I will teach you.
WENDLA
Melchior.

WENDLA
don't feel it in the least.
MELCHIOR
Through all your skirts, Wendla!
WENDLA
I don't feel it.
MELCHIOR
Through all your skirts.

WENDLA
I never, never, never feel it.
MELCHIOR
Wendla!
WENDLA
Please, beat me, please.
MELCHIOR
Wendla!

WENDLA
Ich bin nie geschlagen worden.
MELCHIOR
Bist du nicht bei Verstand?
WENDLA
Niemals, niemals, niemals.
Würdest du mich einmal schlagen, Melchior?

MELCHIOR
Was ist los mit dir, Wendla?
WENDLA
Würdest du mich einmal schlagen?
MELCHIOR
Was ist los?
WENDLA
Schlag mich, Melchior.
MELCHIOR
Wendla!

Wenn du darum bittest —
WENDLA
Bitte, bitte, Melchior.
MELCHIOR
Ich will dich bitten lehren.
WENDLA
Bitte, bitte.
MELCHIOR
Ich will dich lehren.
WENDLA
Melchior.

WENDLA
Ich spüre nicht das geringste.
MELCHIOR
Durch all deine Röcke durch, Wendla!
WENDLA
Ich spüre es nicht.
MELCHIOR
Durch all deine Röcke.

WENDLA
Ich spüre es nicht, gar nicht.
MELCHIOR
Wendla!
WENDLA
Bitte, schlag mich, bitte.
MELCHIOR
Wendla!

PART 2

IV.
Ilse, Wendla

SONG 6

ILSE
One must, one must, one must love.
One must, one must, one must love.
One must, must one?
One must, one must love a man.
Do you understand me, Wendla?

In order to have a child,
To have a child, one must first
Love a man, one must
Do things in order in order

To have a child, one must
First love a man, love him
As one can only love a man!
Do you understand me, Wendla?

Love him so much with one's whole heart
One cannot help but cry a bit
Love him so much you become a host
One can't even describe it
One must love a man... or two at most!

But one must love at least one, Wendla
No one can be the child of
Nothing, one must love him, Wendla,
As you are still unable to love!

WENDLA
Great----God----in heaven!

TEIL 2

IV.
Ilse, Wendla

SONG 6

ILSE
Mann muss, man muss, man muss lieben.
Mann muss, man muss, man muss lieben.
Man muss, muss man?
Man muss, man muss einen Mann lieben.
Verstehst du mich, Wendla?

Um ein Kind zu bekommen,
Um ein Kind zu bekommen, muss man erst
einen Mann lieben, man muss
die Dinge der Reihe nach tun

Um ein Kind zu bekommen, muss man
zuerst einen Mann lieben, ihn lieben,
so wie man nur einen Mann lieben kann!
Vestehst du mich, Wendla?

Ihn so sehr von ganzem Herzen lieben,
dass man nicht anders kann als ein wenig zu
weinen
Ihn so sehr lieben, das mann zum bloßen Behältnis
wird
Es lässt sich nicht beschreiben.
Man muss einfach einen Mann lieben...oder
höchstens zwei!

Aber man muss mindestens einen lieben, Wendla.
Kein Kind kommt aus dem nichts, man muss ihn
lieben, Wendla,
wie du noch gar nicht lieben kannst!

WENDLA
Großer----Gott----im Himmel!

V.
Melchior, Moritz

SONG 7

MORITZ
I don't know I don't care!
I don't know I don't care!
Turn around
Feel the ground
Spin and spin and spin and spin and spin and grind
against the air
I don't know I don't care!
I don't know I don't care!

I don't know I don't care!
I don't know I don't care!
Made it through
But can you
Real real real real realize how much I bear
I don't know I don't care!
I don't know I don't care!

I don't know I don't care!
I don't know I don't care!
Feel so strange
Rearrange
My life my life my life my life just like a sunrise in
the west
I don't know I don't care!
You don't know you can't guess!

MORITZ
I passed, Melchior!
I don't care what happens now, I passed!
Who would have believed that I would pass!
I read it twenty times! I passed, Melchior,

ILSE, WENDLA
I feel so strange-

MELCHIOR
Moritz!

MORITZ
Melchior, can you realize what I have gone
through?
You don't know, you can't guess, what depends
on it.

V.
Melchior, Moritz

SONG 7

MORITZ
Ich will nichts wissen, mir ist alles egal!
Ich will nichts wissen, mir ist alles egal!
Dreh dich um
Fühl den Boden
Wie er sich dreht und dreht und dreht und dreht
und sich reibt gegen die Luft.
Ich will nichts wissen, mir ist alles egal!
Ich will nichts wissen, mir ist alles egal!

Ich will nichts wissen, mir ist alles egal!
Ich will nichts wissen, mir ist alles egal!
Ich hab's geschafft,
Aber wüsstest du
wirklich wirklich wirklich, was ich durchmache.
Ich will nichts wissen, mir ist alles egal!
Ich will nichts wissen, mir ist alles egal!

Ich will nichts wissen, mir ist alles egal!
Ich will nichts wissen, mir ist alles egal!
Sonderbar fühle ich mich,
alles neu
in meinem Leben, meinem Leben, meinem Leben,
meinem Leben, so als ginge die Sonne jetzt im
Westen auf.
Ich will nichts wissen, alles egal!
Du weißt es nicht, du kannst es nicht erraten!

MORITZ
Ich habe bestanden, Melchior!
Völlig egal, was jetzt passiert, ich habe bestanden!
Wer hätte das gedacht, dass ich bestehen würde!
Zwanzigmal hab ich's gelesen! Ich habe
bestanden, Melchior.

ILSE, WENDLA
Ich fühle mich so sonderbar-

MELCHIOR
Moritz!

MORITZ
Melchior, kannst du dir vorstellen, was ich
durchgemacht habe?
Du weißt nicht, du kannst nicht ahnen, was auf
dem Spiel steht.

MELCHIOR
Moritz!

WENDLA
You made it through!

MORITZ
I can say so now, whether you believe it or not, It's
all the same now.
If I had not passed I would have shot myself.

MELCHIOR
May I roll you a cigarette? Moritz?

MORITZ
If it only keeps on like this. I will work and work
until my eyes fall out of my head.
If I fail, my father will feel the blow and my mother
will go mad.
One cannot live like that.
Now that I have grasped the bar I shall swing up
on it.
I will break my neck if I will fall.

MELCHIOR
Moritz, life is a worthless commonplace. It would
not have been a bad idea if we had hanged
ourselves in the cradle.

MORITZ
I feel so strange.

MELCHIOR
Would you like some tea, Moritz?

MORITZ
... so strange.

SONG 8

MORITZ
I feel so strangely spiritualized, Melchior.
Touch me, touch me once, please.

I see, I hear, I feel, much more acutely, Melchior.
And yet everything, everything seems like a dream.

MELCHIOR
Moritz!

WENDLA
Du hast es geschafft!

MORITZ
Das kann ich jetzt sagen, ob du es glaubst oder
nicht. Jetzt ist alles gleich.
Wenn ich nicht bestanden hätte, hätte ich mich
erschossen.

MELCHIOR
Darf ich dir eine Zigarette drehen, Moritz?

MORITZ
Wenn es nun nur so weitergeht. Ich will arbeiten
und arbeiten, bis mir die Augen zum Kopf
herausplatzen.
Wenn ich durchfalle, rührt meinen Vater der Schlag
und meine Mutter kommt ins Irrenhaus.
So was erlebt man nicht.
Jetzt da ich die Stange erfasst habe, werde ich
mich auch hinaufschwingen.
Ich breche mir das Genick, wenn ich stürze.

MELCHIOR
Moritz, das Leben ist von einer ungeahnten
Gemeinheit. Ich hätte nicht übel Lust, mich in
die Zweige zu hängen.

MORITZ
Ich fühle mich so eigentümlich.

MELCHIOR
Möchtest du einen Tee, Moritz?

MORITZ
... so eigentümlich.

SONG 8

MORITZ
Ich fühle mich so eigentümlich vergeistert,
Melchior.
Berühr mich, berühr mich einmal, bitte.
Ich sehe, ich höre, ich fühle viel deutlicher,
Melchior.
Und doch ist alles so wie im Traum.

I feel so strangely realized, Melchior.
Touch me, touch me once, please.
How dark and deep, how still the garden stretches,
as if it extended, extended through eternity.

Touch me, touch me once, Melchior.
I feel so strangely spiritualized.

Touch me, touch me, shall we go down there,
Melchior?

VI.
Melchior, Wendla

WENDLA
Here's where you've hidden yourself?
They are all looking for you.

MELCHIOR
Go away, go away from me!

WENDLA
What's the matter with you? Why are you hiding
your face?

MELCHIOR
Out! out! I'll throw you down on the floor. Out!

SONG 9

WENDLA
Don't kiss me Melchior, don't kiss!
Don't kiss me Melchior!
Suppose we get wet, wet to the skin,
What difference does it make?
What difference does it make to us?

MELCHIOR
Listen out-side is the pall-black wind
and I hear you heart beating.
Suppose we get wet,
wet to the skin.
What difference does it make,
what difference does it make to us

Ich fühle mich so eigentümlich erkannt, Melchior.
Berühr mich, berühr mich einmal, bitte.
Wie dunkel und tief und still sich der Garten
erstreckt, als ging er ins Unendliche.

Berühr mich, berühr mich einmal, Melchior.
Ich fühle mich so eigentümlich vergeistert.

Berühr mich, berühr mich, sollen wir
hinuntergehen, Melchior?

VI.
Melchior, Wendla

WENDLA
Hier hast du dich verkrochen?
Alles sucht dich.

MELCHIOR
Weg von mir, weg von mir!

WENDLA
Was ist dir denn? Was verbirgst du dein Gesicht?

MELCHIOR
Fort, fort! Ich werfe dich auf den Boden. Fort!

SONG 9

WENDLA
Küss mich nicht, Melchior, küss mich nicht!
Küss mich nicht, Melchior!
Werden wir auch nass bis auf die Haut,
Welchen Unterschied macht das schon?
Welchen Unterschied macht das schon für uns?

MELCHIOR
Hör, draußen, draußen ist der nachtschwarze Wind
und ich höre dein Herz schlagen.
Werden wir auch nass,
nass bis auf die Haut.
Welchen Unterschied macht das schon?
Welchen Unterschied macht das schon für uns?

WENDLA

But people love, Melchior, when they kiss!
Don't kiss me, Melchior, don't!
People love, people when they get, get to the skin,
They lose themselves, they lose.
They lose themselves, they lose their doubt.

WENDLA / MELCHIOR

Suppose we get wet, wet to the skin.

MELCHIOR

Trust me, there's no such thing as love!
I'll throw you down to the ground!
I'll love you as little, just as little as you love me!

WENDLA

Then nothing can make a difference to us, nothing,
Melchior, not love.

People when they love, when they kiss, when they
love, when they lose themselves,
Don't hold me, don't hold me, don't!

Then nothing can make a difference to us, nothing,
Melchior, not love.

MELCHIOR

There's no such thing as love, Wendla
no such thing, nothing

WENDLA

Don't! Don't!

MELCHIOR

Nothing!

WENDLA

Don't!

WENDLA

Aber man liebt sich, wenn man küsst!
Küss mich nicht, Melchior, nicht!
Man liebt sich, wenn man bis an die Haut geht, bis
an die Haut
Sie verlieren sich, sie verlieren.
Sie verlieren sich, sie verlieren ihre Zweifel.

WENDLA / MELCHIOR

Werden wir auch nass, nass bis auf die Haut.

MELCHIOR

Glaub mir, es gibt keine Liebe!
Ich werfe dich runter auf den Boden.
Ich liebe dich so wenig, wie du mich liebst!

WENDLA

Dann macht nichts einen Unterschied für uns,
Melchior, nichts, nicht einmal Liebe.

Wenn sie lieben, die Leute, wenn sie küssen, wenn
sie sich verlieren.
Halte mich nicht! Nicht, nicht!

Dann macht nichts einen Unterschied für uns,
Melchior, nichts, nicht einmal Liebe.

MELCHIOR

Es gibt keine Liebe, Wendla.
Nichts dergleichen, nichts.

WENDLA

Nicht! Nicht!

MELCHIOR

Nichts!

WENDLA

Nicht!

PART 3

VII.

Moritz

SONG 10

MORITZ

You pass but you do not succeed
You pass and founder on the rocks
You pass with nothing in your head
You do not care what happens next

I am not fit I did not succeed
One learns to count the peaks one will not reach
(...two three four)
Another may find a way to the top
But I wait at the doorway to nowhere

Is it not strange that I am now here
Betrayed by the world I have betrayed
I was a weakling when I first arrived
In the world I was carried away by the flood

You are carried away by the flood
You are thrown on the rocks
You look up at the mountain peaks
You do not care what happens next

I am not even sure that is a rhyme
Rocks and next and knocks and wrecks
Better is better better is better
Better is better and worse is best

You do not succeed but you pass
You pass through the door and close it behind
You step out into the open bearing
Something cold and fatal in your hand

I don't care don't care don't care what happens
next.

MELCHIOR

Don't you sleep?

MORITZ

Not what you call sleep. I did not pass. I did not
succeed. Another may be able to climb to the

TEIL 3

VII.

Moritz

SONG 10

MORITZ

Du bestehst, aber du kommst nicht weiter
Du bestehst und zerschellst an den Felsen
Du bestehst mit nichts im Kopf
Es ist dir egal, was als nächstes passiert

Ich bin nicht geeignet, ich komme nicht weiter
Man lernt, die Gipfel zu zählen, die man nicht
erreichen wird (...zwei drei vier)
Jemand anderes mag den Weg an die Spitze finden
Aber ich warte an der Schwelle zum Nirgendwo

Ist es nicht merkwürdig, dass ich nun hier bin
Betrogen von der Welt, die ich betrogen habe
Ich war ein Schwächling von Beginn an,
in der Welt dann hat die Flut mich fortgetragen

Du wirst fortgetragen von der Flut
Du wirst gegen die Felsen geschmettert
Du schaust zu den Gipfeln auf
Es ist dir egal, was als nächstes passiert

Ich bin nicht einmal sicher, dass sich das reimt,
»Rocks and next and knocks and wrecks«
Besser ist besser, besser ist besser
Besser ist besser und schlimmer am besten

Du kommst nicht weiter, aber du kommst durch
Du kommst durch die Tür und schließt sie hinter dir
Du trittst ins Freie
Mit etwas Kaltem und Tödlichem in deiner Hand

Es ist mir egal, es ist mir egal, es ist mir egal, was
als nächstes passiert.

MELCHIOR

Schläfst du nicht?

MORITZ

Nicht, was du Schlaf nennst. Ich habe nicht
bestanden. Ich habe es nicht geschafft.

top, but I was a weakling since I came into this world.

MELCHIOR

I am swallowed up in the morass. I haven no strength left to get out, I am not bad! Today even the flowers are frozen! The earth cold all around.

MORITZ

Give me your hand, Melchior!

MELCHIOR

What good does that do?

MORITZ

We are fit for nothing, neither good nor evil, give me your hand! We could stand high, high above, each for ourselves. Not one of us would care for anything which we might lose.

We would be indifferent both to sorrow and to joy. We would despise the living so much that we could hardly pity them. And we could laugh at them .

Give me your hand, Melchior! We could pity the young, who take their timidity for idealism, and the old, who break their hearts from stoical deliberation.

We could observe lovers and see them blush before each other, give me your hand!

VIII.

SONG 11

MELCHIOR

After all that has happened I found
There is within myself
An invincible winter

I have no desire to laugh at myself
But then I have no desire
I'll sire nothing
I was not bad!

Andere mögen es schaffen, bis an die Spitze zu klettern. Aber ich war schon immer ein Schwächling.

MELCHIOR

Ich stecke im Morast. Nicht so viel Kraft mehr, um abzuschließen! Ich bin nicht schlecht! Heute sind sogar die Blumen erfroren! Die Erde ist kahl ringsum.

MORITZ

Gib mir deine Hand, Melchior!

MELCHIOR

Was soll das helfen?

MORITZ

Wir sind für nichts gut, nicht für Gutes, nicht für Schlechtes, gib mir deine Hand! Wir könnten hoch oben stehen, hoch über uns selbst. Keiner von uns hegt noch etwas, das ihm abhanden kommen könnte.

Wir wären erhaben über Jammer und Jubel. Wir würden die Lebenden so sehr verachten, dass wir sie kaum bemitleiden könnten. Und wir könnten über sie lachen.

Gib mir deine Hand, Melchior! Wir könnten die Jugend bedauern, wie sie ihre Bangigkeit für Idealismus hält. Und das Alter, wie ihm vor stoischer Überlegenheit das Herz brechen will.

Wir könnten die Verliebten beobachten, wie sie voreinander erröten, gib mir deine Hand!

VIII.

SONG 11

MELCHIOR

Nach all dem, was geschehen ist, fand ich,
tief in mir herrscht
ein unbesiegbare Winter.

Ich habe keine Verlangen, über mich selbst zu lachen
Aber ich habe kein Verlangen
Ich werde nichts hinterlassen
Ich war nicht schlecht!

Well at least I am in part now invincible!
Offense follows offense
As ice follows rain

I have no desire to laugh at myself
But then I have no desire
I'll sire nothing
I was not bad!

Even the finest flowers are frozen
The earth is cold all around
How must I bear her shame

Only when I hovered over the abyss
Did my mind not betray me
And so I hung there

MORITZ

I don't care I don't care

MELCHIOR

I lacked the strength to leave it
I took the abyss as some take their shame
How must I bear the shame
I was not bad

I have no desire to laugh at myself
But then I have no desire
I'll sire nothing
I'm not bad!

IX.

Wendla

SONG 12

WENDLA

This dress is not too short.
This dress is not too short, what do you want?

How do you come to be here, Wendla,
Here in the early light?
The same way as anybody else, Wendla,
Who walks away from their life.
I do not know indeed I do not know.
I can't find words
Oh god, if someone would come upon whose neck
I could fall!

Nun, wenigstens bin ich jetzt zum Teil unbesiegbar
Vergehen folgt auf Vergehen
So wie Eis auf Regen folgt

Ich habe keine Lust, über mich zu lachen
Aber ich habe kein Verlangen
Ich werde nichts hinterlassen
Ich war nicht schlecht!

Sogar die feinsten Blumen sind erfroren
Ringsum ist die Erde kahl
Wie ertrag ich ihre Schande

Nur als ich über dem Abgrund hing,
hat mein Geist mich nicht betrogen
Und so hing ich dort

MORITZ

Es ist mir egal, es ist mir egal

MELCHIOR

Ich hatte nicht die Kraft, es hinter mir zu lassen.
Ich habe den Abgrund so genommen, wie manche andere ihre Schande. Wie muss ich die Schande ertragen. Ich war nicht schlecht.

Ich habe keine Lust, über mich zu lachen
Andereits habe ich ohnehin kein Verlangen
Ich werde nichts hinterlassen
Ich bin nicht schlecht

IX.

Wendla

SONG 12

WENDLA

Dieses Kleid ist nicht zu kurz.
Dieses Kleid ist nicht zu kurz, was willst du?

Wie kommst du hierher, Wendla,
hier in dieses frühe Licht?
Genauso wie jeder ander auch, Wendla,
der sein Leben hinter sich lässt.
Ich weiß nicht. Ich weiß es ja nicht.
Ich finde keine Worte.
Oh Gott, wenn nur jemand käme, dem ich um den Hals fallen könnte!

I do not know indeed I do not know.

Peace, little Wendla.

I will put on my long dress, what do you want!

Why have you slipped away, Wendla,
Is it just to hunt for violets?
Because everybody seems to laugh at me, Wendla,
I can't find words.

I do not know indeed I do not know.
I can't find words.
Oh god, if someone would come upon whose neck
I could fall!
I do not know indeed I do not know.

Why can't you bring your lips together any more?
Why can't you cease your questions?
Oh god, if someone would come.

I do not know indeed I do not know.
I can't find words.
Oh god, if someone would come upon whose neck
I could fall!
I do not know indeed I do not know.

I can't, Wendla.
This dress is not too short.

X.
Moritz, later Ilse, later Wendla, Melchior

SONG 13

MORITZ
All day it looked like rain and did not rain
I will not cry again today
I no longer mourn the absence of the sun
I will not cry

There is no dazzle no excitement
I'll cease to swim against the stream
Heaven and earth are a transparent fabric
I will not cry

Ich weiß nicht. Ich weiß es ja nicht.

Ruhig, kleine Wendla.
Ich werde mein langes Kleid anziehen, was willst du!

Warum hast du dich weggeschlichen, Wendla,
Veilchen suchen?
Weil jeder über mich zu lachen scheint, Wendla,
Ich finde keine Worte.

Ich weiß nicht. Ich weiß es ja nicht.
Ich finde keine Worte.
Oh Gott, wenn nur jemand käme, dem ich um den
Hals fallen könnte.
Ich weiß nicht, ich weiß es ja nicht.

Warum bringst du auch die Lippen nicht mehr
zusammen?
Warum kannst du nicht aufhören zu fragen?
Oh Gott, wenn nur jemand käme.

Ich weiß nicht. Ich weiß es ja nicht.
Ich finde keine Worte.
Oh Gott, wenn nur jemand käme, dem ich um den
Hals fallen könnte.
Ich weiß nicht, ich weiß es ja nicht.

Ich kann nicht, Wendla.
Dieses Kleid ist nicht zu kurz.

X.
Moritz, dann Ilse, dann Wendla, Melchior

SONG 13

MORITZ
Den ganzen Tag sah es nach Regen aus, und es
regnete nicht
Ich will heute nicht schon wieder weinen
Ich werde nicht mehr trauern um das Ausbleiben
der Sonne
Ich werde nicht weinen

Es gibt kein Schimmern, keine Überraschung
Ich werde nicht mehr gegen den Strom schwimmen
Himmel und Erde sind ein durchsichtiger Stoff
Ich werde nicht weinen

I am a man who's failed to grasp manhood
I will plan my burial again
»Sleep, little prince, sleep on«

I will not cry again today or dream
I will cease to swim against the stream
It is time to leave such youth to the young
The mists close in; life is bitter on the tongue

ILSE
What have you lost?

MORITZ
Ilse!

ILSE
What are you hunting here?

MORITZ
Why did you frighten me so?

ILSE
What have you lost?

SONG 14

ILSE
What are you hunting, what have you lost
What are you hunting, what have you lost

Why are you hunting, there's nothing to find
Why are you hunting, my restless friend

MORITZ
Where did you spend the night, Ilse?

ILSE
I have not been home in four days
I have not been home in four days
I've gone from party to party to party to party

But you are the one who stays in the woods
Though you don't know what you've lost

Seeking won't help you then, seeking won't help

Ich bin ein Mann, dem Männlichkeit nie gelang
Ich werde meine Beerdigung planen, ein weiteres Mal
»Schlaf, kleiner Prinz, schlaf ein«

Ich werde heute nicht mehr weinen oder träumen
Ich werde nicht mehr gegen den Strom schwimmen
Es ist Zeit, solche Jugend der Jugend zu
überlassen
Die Nebel werden dichter; das Leben schmeckt
bitter auf der Zunge

ILSE
Was hast du verloren?

MORITZ
Ilse!

ILSE
Was suchst du hier?

MORITZ
Was erschreckst du mich denn so?

ILSE
Was hast du verloren?

SONG 14

ILSE
Was suchst du, was hast du verloren?
Was suchst du, was hast du verloren?

Was suchst du, es gibt nichts zu finden.
Was suchst du, mein rastloser Freund?

MORITZ
Wo hast du die Nacht verbracht, Ilse?

ILSE
Ich bin nicht zu Hause gewesen seit vier Tagen
Ich bin nicht zu Hause gewesen seit vier Tagen
Ich bin von Party zu Party gezogen, von Party zu
Party.

Aber du bist der, der im Wald bleibt,
obwohl du nicht weißt, was du verloren hast.

Dann hilft auch dein Suchen nichts.

What are you hunting, what have you lost?

MORITZ

Why did you frighten me so?

ILSE

I'm coming from town. I'm going home.

MORITZ

Ilse, I don't know what I've lost.

ILSE

Then seeking won't help you, Moritz.

MORITZ

Where do you spend the night, Ilse?

ILSE

Yesterday I was at Nohl's. The day before with
Bojokewitsch –
Sunday with Oikonomopulos. I had champagne
with Padinsky. Valabregez had sold his
»Woman Dead of the Plague.« Adolar drank
from the ash tray, and Lenz sang the »Child
Murderer.«

I was so drunk they had to put me to bed.

Do you remember how we used to play robbers?
You, and you, and I and the others,
when you came out in the evening and drink warm
goat's milk at our house?
Do you remember?

SONG 15

ILSE

Do you remember how we used to play
ALL
do you remember do you

First it was goat's milk and then it was beer
And we were kids and kids we were
We were WE and not her and him and him and her
We can be together if we just stay here

ILSE

It's impossible to forget
We stood opposite while we sang

Was suchst du, was hast du verloren?

MORITZ

Was erschreckst du mich denn so?

ILSE

Ich komme aus der Stadt. Ich gehe nach Hause.

MORITZ

Ilse, ich weiß nicht, was ich verloren habe.

ILSE

Dann hilft auch dein Suchen nichts, Moritz.

MORITZ

Wo übernachtetest du, Ilse?

ILSE

Gestern waren wir bei Nohl. Vorgestern bei
Bojokewitsch –
Sonntag bei Oikonomopulos. Bei Padinsky gab's
Sekt. Valabregez hatte seine »Pestkranke«
verkauft. Adolar trank aus dem Aschenbecher
und Lenz sang die »Kindsmörderin«.

Ich war so betrunken, dass sie mich ins Bett
bringen mussten.
Weißt du noch, wie wir Räuber spielten? Du und
du und ich und die anderen, als ihr abends
herauskamt und warme Ziegenmilch bei uns
trankt?
Weißt du noch?

SONG 15

ILSE

Weißt du noch, wie wir immer spielten?
ALLE
Weißt du noch, weißt du?

Zuerst war es Ziegenmilch, später dann Bier.
Und wir waren Kinder, Kinder waren wir.
Wir waren WIR und nicht sie und er und er und sie
Wir können zusammen sein, wenn wir einfach nur
hier bleiben

ILSE

Es ist unmöglich zu vergessen.
Wie wir beim Singen einander gegenüber standen.

MELCHIOR

Now if we can just stay in this moment
If we can just stay here in this ring

WENDLA

if we just stay together if we just stay in key
If we can just play together until we break the lock

ALL

And stagger home at five o'clock!

WENDLA

It's impossible to remember
We used to play robbers in the evening glow
MELCHIOR

Now here we are playing ourselves
This world this game this immaculate show
ILSE
If we just stay together if we just get one wish
If the night could last forever just like the worst
cliché

ALL

We'll stagger home at break of day!

First it was goat's milk and then it was beer
And we were kids and kids we were
We were WE and not her and him and him and her

MELCHIOR

Him and her
ILSE
And her and him
MORITZ
Her and her
WENDLA

And him and him
ILSE
Not you and her
MORITZ
And you and he
ALL

Not you and you
or you and you and me

WENDLA

It's impossible to remember
ILSE
It's impossible to forget

MELCHIOR

Jetzt, wenn wir einfach in diesem Moment bleiben
können. Wenn wir einfach in diesem Ring hier
bleiben können.

WENDLA

Wenn wir einfach zusammenbleiben, im
Gleichklang, wenn wir einfach weiter spielen,
bis wir das Schloss aufsprengen.

ALLE

Und nach Hause taumeln um fünf Uhr morgens!

WENDLA

Es ist unmöglich, sich zu erinnern.
Wir spielten Räuber im Abendlicht.

MELCHIOR

Jetzt spielen wir uns selbst.
Diese Welt, dieses Spiel, diese perfekte Show.
ILSE

Wenn wir einfach zusammen bleiben, wenn wir
einfach einen Wunsch frei hätten, wenn die
Nacht einfach ewig dauern könnte, wie das
schlimmste Cliché.

ALLE

Wir werden nach Hause wanken bei Anbruch des
Tages!
Zuerst war es Ziegenmilch, später dann Bier.
Und wir waren Kinder, Kinder waren wir.
Wir waren WIR und nicht sie und er und er und sie

MELCHIOR

Sie und er
ILSE
Und er und sie
MORITZ
Sie und sie
WENDLA

Und er und er
ILSE
Nicht du und sie
MORITZ
Und du und er
ALLE

Nicht du und du
oder du und du und ich

WENDLA

Es ist unmöglich, sich zu erinnern.
ILSE
Es ist unmöglich zu vergessen.

ALL
To forget to forget to forget
We were WE and not her and him and him and her
MELCHIOR
Him and her
ILSE
And her and him
MORITZ
Her and her
WENDLA
And him and him
ILSE
Not you and her
MORITZ
And you and he
ALL
Not you and you
or you and you and me

WENDLA
Not her and him
MORITZ
Her and her
ILSE
Or him and him
WENLDA
Not you and her
MORITZ
Not you and he
ALL
Not you and you
or you and you or you and me

WENDLA
I must go

MORITZ
I must go

ILSE
Come home with me!

MORITZ
What for?

ILSE
To drink warm goat's milk! I will singe your hair and
hang a little bell around your neck.
Then we have another kid with which you can play.

ALLE
Zu vergessen, zu vergessen, zu vergessen
Wir waren WIR und nicht sie und er und er und sie
MELCHIOR
Er und sie
ILSE
Und sie und er
MORITZ
Sie und sie
WENDLA
Und er und er
ILSE
Nicht du und sie
MORITZ
Und du und er
ALLE
Nicht du und und
oder du und du und ich

WENDLA
Nicht sie und er
MORITZ
Er und sie
ILSE
Oder er und er
WENLDA
Nicht du und sie
MORITZ
Nicht du und er
ALLE
Nicht du und du
oder du und du oder du und ich

WENDLA
Ich muss gehen.

MORITZ
Ich muss gehen.

ILSE
Komm nach Hause mit mir!

MORITZ
Wozu?

ILSE
Warme Zigenmilch trinken! Ich will dir Locken
brennen und ein Glöcklein um den Hals hängen.
Wir haben noch andere Kinder, mit denen du
spielen kannst.

MORITZ
I must go. It is dark.

SONG 16

MORITZ
I told you this nation this town this life is a dark
wood
I meant only to say the truth in the form of a song

I told you the darkness belongs to everybody
I meant only to find a way to belong

But now it is dark
What for? What for?

The song measures us out it counts down our
century
There was nothing here that I could afford
To hold against hope, Ilse!
It might have cost only a word

But now it is dark
What for? What for?
It is dark. Dark.

PART 4

XI.

WENDLA
Be cheerful, Wendla, be cheerful!

MELCHIOR
I see nothing, nothing.

WENDLA
One sits so at the window with one's hands in one's
lap, while everything changes to good, and then
one realizes one almost wanted to break one's
heart—

MORITZ
Ich muss gehen. Es ist dunkel.

SONG 16

MORITZ
Ich habe dir gesagt, diese Nation, diese Stadt,
dieses Leben sind ein finsterer Wald
Ich habe nur versucht die Wahrheit zu sagen, in der
Form eines Liedes
Ich habe dir gesagt, die Dunkelheit gehört allen
Ich habe nur versucht, einen Weg zu finden, dazu
zu gehören.

Aber jetzt ist es dunkel.
Wozu? Wozu?

Das Lied vermisst uns, zählt unser Jahrhundert
herunter.
Da gab es nichts, das ich mir hätte leisten können
hochzuhalten gegen alle Hoffnung, Ilse!
Ein Wort hätte es vielleicht nur gekostet

Aber jetzt ist es dunkel
Wozu? Wozu?
Es ist dunkel. Dunkel.

TEIL 4

XI.

WENDLA
Sei fröhlich, Wendla, sei fröhlich!

MELCHIOR
Ich sehe nichts, nichts.

WENDLA
So sitzt man einmal am Fenster und legt die Hände
in den Schoß, weil sich doch noch alles zum
Guten wendet. Und da bricht's dann herein,
dass einem gleich das Herz brechen möchte —

You told me once you did not believe in anything.
But what difference would that make?

MELCHIOR

I have no desire to laugh at myself.

WENDLA

What difference –

SONG 17

WENDLA

Sometimes I feel so happy—all joy and sunshine
I had not guessed that it could go so well in one's
heart!
I want to go out

But this nation is a dark wood, this world is a dark
wood,
And at the heart of the dark there is a hollow,
And in that hollow is all that has happened to me

I want to go out
I want to go over the meadows in the twilight
I want to sit down by the river and dream—

But this heart is a dark wood, this century is a dark
wood,
And at the heart of the century one understands
then that
Everything that happens happens to someone

I want to sit down by the river and dream—
Then comes the toothache, and I feel
As if I had to die

Be cheerful, Wendla, be cheerful!

ILSE / MELCHIOR

What difference does it make –

Everything that happens, happens to someone,
history is a toothache, life is a toothache, I grow
hot and cold,
It grows dark before my eyes; and then the beast
flutters inside.

Be cheerful, Wendla, be cheerful!

Du hast mir einmal geagt, du glaubst an gar nichts.
Aber was für einen Unterschied macht das?

MELCHIOR

Ich habe keine Lust, über mich zu lachen.

WENDLA

Was für einen Unterschied –

SONG 17

WENDLA

Manchmal bin ich so glücklich – voller Freude und
Sonnenschein
Ich hätte nicht gedacht, dass alles so gut laufen
könnte im eigenen Herzen!
Ich möchte rausgehen

Aber diese Nation ist ein dunkler Wald, diese Welt
ist ein dunkler Wald,
Und im Herzen der Dunkelheit ist eine Leere, und in
dieser Leere ist alles das, was mir geschehen ist.

Ich möchte rausgehen
Ich möchte über die Wiesen gehen im Zwielicht
Ich möchte am Fluss sitzen und träumen—

Aber dieses Herz ist ein dunkler Wald, dieses
Jahrhundert ist ein dunkler Wald,
und im Herzen dieses Jahrhunderts begreift man
dann, dass alles, was geschieht, jemandem
geschieht

Ich möchte am Fluss sitzen und träumen—
Und dann kommt der Zahnschmerz, und ich fühle
mich, als müsste ich sterben.

Sei fröhlich, Wendla, sei fröhlich!

ILSE / MELCHIOR

Was macht es für einen Unterschied –

Alles, was geschieht, geschieht jemandem.
Die Geschichte ist ein Zahnschmerz, Leben ist ein
Zahnschmerz, mir wird heiß und kalt.
Es wird dunkel vor meinen Augen; und dann zuckt
das Biest in meiner Brust.

Sei fröhlich, Wendla, sei fröhlich!

Hans Thomalla, KOMPONIST

Hans Thomalla ist ein deutsch-amerikanischer Komponist. Er schreibt Kammer- und Orchestermusik, ein besonderer Schwerpunkt seiner Arbeit liegt jedoch auf dem Musiktheater. Seine erste Oper »Fremd« für Solisten, Chor, großes Orchester und Elektronische Klänge wurde im Juli 2011 an der Staatsoper Stuttgarter uraufgeführt. Seine zweite Oper »Kaspar Hauser« war eine Koproduktion des Theaters Freiburg und des Theater Augsburg.

Thomalla ist Professor für Komposition an der Northwestern University, Chicago, und gründete dort das Institut für Neue Musik, das er leitet. Er unterrichtete bei June in Buffalo, Matrix Freiburg, und bei den Darmstädter Ferienkursen, wo er mehrere Jahre als Kompositionsdozent tätig war. Thomalla studierte Komposition an der Frankfurter Musikhochschule und an der Stanford University. Von 1999 bis 2002 war er Dramaturgieassistent und Produktionsdramaturg an der Staatsoper Stuttgart. Er erhielt zahlreiche Preise und Stipendien, unter anderem den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung, den Kranichsteiner Musikpreis, den Christoph-Delz-Preis, den Fromm Commission Prize und ein Guggenheim Fellowship. Im akademischen Jahr 2014/15 war er Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Hans Thomalla hat einen Sohn und eine Tochter und lebt mit seiner Partnerin Sianne Ngai in Chicago. Als fiktiver Charakter erscheint er in Alexander Kluges Geschichtensammlung »Wer ein Wort des Trostes spricht, ist ein Verräter. 48 Geschichten für Fritz Bauer«.

Alan Pierson, MUSIKALISCHER LEITER

Alan Pierson, geboren in Chicago, Illinois, wurde von der New York Times als »dynamischer Dirigent und musikalischer Visionär« und von Fanfare als »eine der aufregendsten Figuren der Neuen Musik von heute« bezeichnet. Er ist der künstlerische Leiter und Dirigent des Ensembles Alarm Will Sound, das die New York Times als »die Zukunft der klassischen Musik« beschrieb.

Pierson war drei Jahre lang künstlerischer Leiter und Dirigent des Brooklyn Philharmonic und trat als Gastdirigent unter anderem mit dem Los Angeles Philharmonic, dem Chicago Symphony Orchestra, den Hamburger Symphonikern, der L.A. Opera, der London Sinfonietta, dem Steve Reich Ensemble, dem Carnegie Hall's Ensemble ACJW, dem New World Symphony und dem Silk Road Project auf. Er ist Chefdirigent des in Dublin ansässigen Crash Ensemble, Ko-Direktor des Northwestern University Contemporary Music Ensemble und war Gastdirigent an der Jacobs School of Music, der Indiana University und der Eastman School of Music. Er arbeitet regelmäßig mit bedeutenden Komponisten und Interpreten zusammen, darunter Yo Yo Ma, Steve Reich, Dawn Upshaw, John Adams, David T. Little, Augusta Read Thomas, David Lang, Michael Gordon, Donnacha Dennehy, La Monte Young sowie den Choreographen Mark Morris, John Heginbotham und Elliot Feld. CD-Aufnahmen sind bei namhaften Labels erschienen.

Pierson studierte Physik und Musik am Massachusetts Institute of Technology (MIT), bevor er ein Dirigierstudium an der Eastman School of Music aufnahm. Alan Pierson lebt in New York City.

Barbora Horáková Joly, REGIE

Barbora Horáková Joly, geboren in Prag, studierte an den Musik-Akademien in Basel und Genf Gesang. Als Mitglied des internationalen Schweizer Opernstudios wurde sie bei zahlreichen Wettbewerben ausgezeichnet, bevor sie sich dem szenischen Bereich des Musiktheaters zuwandte. Eine erste Station war daraufhin das Theater Basel. Dort war sie als Assistentin, Spielleiterin und Dramaturgin tätig und arbeitete u.a. mit David Bösch, Georges Delnon, Frank Hilbrich, Vera Nemirova, Sebastian Nübling und Armin Petras. Die Uraufführung der Oper »Wilde« von Hector Parra bei den Schwetzingen Festspielen 2015 war der Auftakt zu einer prägenden Zusammenarbeit mit dem Regisseur Calixto Bieito, für den sie in der Folge zahlreiche Inszenierungen für die Opernhäuser in Nürnberg, Venedig, Bilbao, Leipzig und Madrid adaptierte. Ihre in Neuchâtel entstandene Inszenierung von Poulencs »La voix humaine« markierte den Beginn ihrer eigenständigen Regiearbeit. Seither inszenierte sie u.a. in Basel (»L'enfant et les sortilèges«), Neuchâtel (»Romulus der Große« von Pflüger und Willaschek), Oslo (»Pelléas et Mélisande«), Bilbao (»L'Orfeo«, »El amor brujo«, »Dido and Aeneas«), Wuppertal (»Luisa Miller«), beim Festival in Heidenheim (»Un giorno di regno«), in Lyon (»La bella dormiente nel bosco«), am Theater an der Wien (Doppelabend »L'enfant/Olympia«) sowie an der Dresdner Semperoper (»Der goldene Drache«). 2017 gewann sie einen der Preise des Ring Award in Graz, bei den »International Opera Awards« wurde sie Newcomerin des Jahres 2018, 2019 wurde sie mit dem spanischen Theaterpreis »Los Premios Ercilla« ausgezeichnet. Seit 2019/20 ist Barbora Horáková Joly Hausregisseurin an der Staatsoper Hannover. Zukünftige Projekte führen sie u.a. nach Berlin, Prag, Antwerpen und Leipzig. Mit »Dark Spring« gibt sie ihr Hausdebüt am Nationaltheater Mannheim.

Annemarie Bulla, BÜHNE UND KOSTÜME

Annemarie Bulla, in Nürnberg geboren, studierte zunächst Klassische Archäologie, Lateinische Philologie und Kunstgeschichte an der Friedrich-Alexander-Universität Nürnberg-Erlangen, ehe sie eine Ausbildung zur Modeschneiderin absolvierte. Im Anschluss studierte sie an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften in Hamburg das Fach Kostümbild, welches sie 2012 mit dem akademischen Grad »Master of Arts« abschloss. Während ihres Studiums war sie Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes e.V.

Von 2012 bis 2015 war sie am Staatstheater Nürnberg als Ausstattungsassistentin für Bühne und Kostüm engagiert. Neben ihrer Assistenz-tätigkeit entwickelte sie sowohl am Staatstheater Nürnberg als auch in der freien Szene die Kostüme für zahlreiche Musiktheater- und Schauspielproduktionen. Hierbei wurde die Schauspielproduktion »In aller Ruhe (Quietly)« zu den 33. Bayerischen Theatertagen 2015 eingeladen. Seit der Spielzeit 2015/16 ist Annemarie Bulla als freie Kostüm- und Bühnenbildnerin tätig.

Bis heute hat sie Bühnen- und Kostümbilder für verschiedene nationale und internationale Opern- und Schauspielproduktionen gestaltet, so u.a. für »Don Pasquale« (Regie: Marcos Darbyshire) am Theater an der Wien, »The String Quartet's Guide to Sex and Anxiety« (Regie: Calixto Bieito) am Birmingham Repertory Theatre, »A Quiet Place / Trouble in Tahiti« (Regie: Nina Russi) am Theater Aachen und zuletzt »Der goldene Drache« (Regie: Barbora Horáková Joly) an der Semperoper Dresden. Weitere Projekte führen Annemarie Bulla u.a. an das Staatstheater Nürnberg, die Nationaloper Prag und die Staatsoper Berlin.

Sergio Verde, VIEDO

Sergio Verde absolvierte seine künstlerische Ausbildung an der Universidad del País Vasco und studierte Fotografie und audiovisuelle Gestaltung an der Sheffield Hallam University. Erste berufliche Erfahrungen sammelte er in den Bereichen Fotografie, Bildbearbeitung, Video und Grafikdesign. Als Anerkennung seiner herausragenden Leistungen erhielt er u.a. ein Fotografie-Stipendium der Guggenheim-Stiftung. Seit 2018 verbindet Sergio Verde eine regelmäßige Zusammenarbeit mit der Regisseurin Barbora Horáková Joly. Es entstanden Videoinstallationen für Bühnenproduktionen wie »I hate music« mit Musik von Leonard Bernstein sowie Manuel de Fallas »El amor brujo« am Teatro Arriaga in Bilbao und »Der goldene Drache« von Peter Eötvös und Roland Schimmelpfennig an der Dresdner Semperoper. Im Juli 2020 entstand mit »Tiempos de cabaret y cambalache« die erste gemeinsame Arbeit mit Calixto Bieito.

STIFTUNG NATIONALTHEATER MANNHEIM

Der Kreis der Stifter am Tag der Premiere von »Dark Spring«

Gitti und Heinz Bauer, Hans und Inge Bichelmeier, Ludwig Born, Ursula und Prof. Dr. Helmut Determann, Eckart Diedrichs und Petra Diedrichs-Gern, Sigrid und Prof. Dr. h.c. Viktor Dulger, Brigitte und Rolf Enders, Karin und Prof. Dr. Carl-Heinrich Esser, Dr. Jutta und Prof. Dr. Michael Frank, Lilo und Dr. Dr. h.c. Manfred Fuchs, Sascha und Richard Grimminger, Julianne und Prof. Dr. Klaus-Jürgen Hahn, Dr. Marianne Häfner, Heide und Dr. Karl Heidenreich, Prof. Eva Knudsen, Karl Kohler, Elke Kohler-Schweyer, Christina und Karl Otto Limbourg, Prof. Dr. Norbert Loos, Regina und Franz Peter Manz, Mizi und Claus Michael, Reiner Möwald, Helga und Alfred Müller, Pia Müller, Rainer Adam Müller, Dr. Sibylle Schiebel-Bergdolt, Dr. Christa Schmidt-Maushart und Prof. Dr. Jörg Schmidt, Beate R. und Christina D. Schmidt, Dr. H. Jürgen Schrepfer, Brigitte und Prof. Dr. Jürgen F. Strube, Heinrich Vetter, Lotte Wiest

BASF SE, Bilfinger SE, BWK Unternehmensbeteiligungsgesellschaft Stuttgart, Dresdner Bank Mannheim, Ernst & Young GmbH Wirtschaftsprüfungsgesellschaft, Freunde und Förderer des Nationaltheaters Mannheim e.V., Fuchs Petrolub SE, Horst und Eva Engelhardt-Stiftung, Institut für Klinische Pharmakologie Professor Dr. Lückner GmbH, KPMG AG Wirtschaftsprüfungsgesellschaft, Landesbank Baden-Württemberg, Lochbühler Aufzüge GmbH, Mannheimer Versicherung AG, Mediengruppe Dr. Haas GmbH, Sparkasse Rhein Neckar Nord, Südzucker AG, Verein der Mannheimer Wirtschaft zur Förderung von Kunst und Kultur e.V.

Die Stiftung Nationaltheater verfolgt folgende Zwecke:

- Die ideelle und finanzielle Förderung von Projekten und Maßnahmen des Nationaltheaters, die über den normalen Spielbetrieb hinausgehen und die überregionale Bedeutung der Schillerbühne unterstreichen
- Maßnahmen zugunsten des künstlerischen Nachwuchses

Dem Vorstand gehören an:

Dr. Georg Müller (Vorsitzender), Prof. Dr. Christof Hettich

Dem Kuratorium gehören an:

Prof. Dr. Achim Weizel (Vorsitzender), Claudia Diem, Prof. Dr. Carl-Heinrich Esser, Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Peter Frankenberg, Dr. Susanne Fuchs, Andreas Hilgenstock, Ulla Hofmann, Prof. Dr. Norbert Loos, Marc Stefan Sickel, Georg Wacker



Kontakt: Stiftung Nationaltheater Mannheim
Geschäftsstelle c/o MVV Energie AG
Frau Claudia Schmich
Luisenring 49 · 68159 Mannheim
Telefon 06 21 290 22 74 · Fax 06 21 290 28 74
E-Mail c.schmich@mvv.de oder
stiftung@nationaltheater-mannheim.de
www.stiftung-nationaltheater-mannheim.de
IBAN: DE61 6005 0101 0405 178434
(Stand: Sept. 2020)

TEXTNACHWEISE

Die **Kurzeinführung**, das **Vorwort des Komponisten**, die **Handlung** sowie das **Gespräch »Eine Musik, in die man hineinschlüpfen kann«** sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

S. 11: **Bret Easton Ellis: Unter Null**, in der deutschen Übersetzung von Sabine Hedinger, Köln 2019, S. 184, englische Originalausgabe unter dem Titel »Below Zero« zuerst erschienen 1985. |

S. 24: **Annie**

Ernaux: Erinnerung eines Mädchens, in der deutschen Übersetzung von Sonja Finck, Berlin 2018, S. 9, französische Originalausgabe unter dem Titel »Mémoire de fille« zuerst erschienen 2016. | S. 41: **Philip Larkin: The Days of Thy Youth** (Ausschnitt), zu Lebzeiten des Dichters unveröffentlichtes Gedicht aus dem Jahr 1939, in: The Complete Poems of Philip Larkin, herausgegeben von Archie Burnett, London 2018, S. 133, Übersetzung von Cordula Demattio. | S. 42–64: Abdruck des Librettos »Dark Spring« mit freundlicher Genehmigung Edition Juliane Klein KG.

Rechteinhaber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechteabgleichung um Nachricht gebeten.

BILDNACHWEISE

S. 6: **Internet-Meme** mit einem Spruch von Coco Chanel | S. 7: Fotografien aus dem **Bühnenbildmodell** von Annemarie Bulla | S. 10: **Motive aus dem Videodesign** von Sergio Verde | S. 20: **Polaroid-Fotografien** aus der Produktion | **Szenen-fotos** S. 25–40: S. 25: Shachar Lavi | S. 26–27: Shachar Lavi, Magid El-Bushra, Christopher Diffey, Anna Hybner, Alan Pierson, Mitglieder des Orchesters | S. 28: Magid El-Bushra, Christopher Diffey | S. 29: Magid El-Bushra | S. 30: Shachar Lavi, Anna Hybner, Christopher Diffey, Alan Pierson, Mitglieder des Orchesters | S. 31: Shachar Lavi | S. 32–33: Christopher Diffey, Alan Pierson, Mitglieder des Orchesters | S. 34–35: Shachar Lavi | S. 36–37: Anna Hybner | S. 38–39: Magid El-Bushra, Christopher Diffey, Mitglieder des Orchesters | S. 40: Christopher Diffey | **Umschlagfoto**: Motive aus dem Videodesign von Sergio Verde.

Die Hauptprobe am 28. Juli 2020 wurde fotografiert von Hans Jörg Michel.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER: **Nationaltheater Mannheim** Spielzeit 2020/2021

INTENDANT OPER: **Albrecht Puhlmann**

GESCHÄFTSFÜHRENDER INTENDANT: **Marc Stefan Sickel**

242. Spielzeit 2020/2021, Programmheft Nr. 195

Premiere am 11. September 2020 im Opernhaus

REDAKTION: **Dramaturgie Oper am NTM (Cordula Demattio)**

FUNDRAISING: **Judith Völkel, Mareike Nebel**

KONZEPTION: **Anna Gade** • GESTALTUNG: **Michael J. Böhm**

FOTOGRAFIE: **Hans Jörg Michel**

DRUCK: **Chroma Druck & Verlag GmbH, Römerberg**

Das Nationaltheater Mannheim, Eigenbetrieb der Stadt Mannheim, wird gefördert durch

STADTMANNHEIM 


Baden-Württemberg
MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST



Nationaltheater Mannheim Am Goetheplatz 68161 Mannheim www.nationaltheater.de
Kartentelefon 0621 1680 150 Abotelefon 0621 1680 160 nationaltheater.kasse@mannheim.de