





HANS THOMALLA
DARK SPRING

OPER IN ELF SZENEN
OPERA IN ELEVEN SCENES

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

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

Uraufführung am 11. September 2020, Nationaltheater Mannheim
World Premiere on September 11 2020, Nationaltheater Mannheim

BESETZUNG | CAST

WENDLA

MEZZOSOPRAN / MEZZOSOPRANO

ILSE

ALT / CONTRALTO

MELCHIOR

TENOR

MORITZ

COUNTERTENOR

SHACHAR LAVI

ANNA HYBINER

CHRISTOPHER DIFFEY

MAGID EL-BUSHRA

NATIONALTHEATER-ORCHESTER MANNHEIM

Alan Pierson (Dirigent | conductor)

Barbora Horáková Joly (Regie|director)

Annemarie Bulla (Bühnenbild, Kostüme |stage, costumes)

Sergio Verde (Video)

Cordula Demattio (Dramaturgie | dramaturg)

CD 1

SCENE 1

- [01] This dress is not too short (Wendla, Ilse) 00:55
- [02] Song: Boys! Boys! (Wendla, Ilse) 01:40
- [03] Melchior Gabor, he told me once he does not believe in anything.
(Wendla, Ilse) 00:41
- [04] Song: He told me once (Wendla) 04:02

SCENE 2

- [05] I'd like to know why we really are on earth. (Melchior, Moritz) 01:30
- [06] Song: I am telling you this place is a dark wood (Moritz) 04:30

SCENE 3

- [07] Song: Wendla, I keep thinking I can hold you in a name (Melchior) 03:41
- [08] It's me! (Wendla, Melchior) 01:50
- [09] Song: Would you like to beat me? (Wendla, Melchior) 03:30
- [10] Zwischenmusik 1. 02:16

SCENE 4

[11] Song: One must, one must, one must love! (Ilse, Wendla) **03:02**

SCENE 5

[12] Song: I don't know, I don't care! (Moritz, Wendla, Ilse, Melchior) **01:33**

[13] I passed, I passed, I passed! (Moritz, Melchior, Wendla, Ilse) **03:12**

[14] Song: I feel so strangely spiritualized (Moritz) **03:18**

SCENE 6

[15] Here is where you've hidden yourself! (Wendla, Melchior) **01:00**

[16] Song: Don't kiss me, Melchior! (Wendla, Melchior). **05:05**

[17] Zwischenmusik 2 **01:08**

CD 2

SCENE 8

[01] Don't you sleep? (Moritz, Melchior) **02:31**

[02] Song: I have no desire (Moritz, Melchior) **04:32**

SCENE 9

[03]	Song: I do not know, indeed I do not know (Wendla)	06:16
[04]	Zwischenmusik 3	01:52

SCENE 10

[05]	Song: All day it looked like rain but did not rain (Moritz)	02:44
[06]	Song: What are you hunting, what have you lost? (Ilse)	03:07
[07]	Why did you frighten me so? (Ilse, Moritz)	01:40
[08]	Song: Do you remember how we used to play? (Ilse, Wendla, Melchior, Moritz)	03:41
[09]	I must go. (Ilse, Moritz)	00:59
[10]	Song: It's getting dark (Moritz)	06:03
[11]	Zwischenmusik 4	01:46

SCENE 11

[12]	Song: Be cheerful, Wendla, be cheerful! (Wendla, Ilse, Melchior)	07:14
------	--	-------

TOTAL 85:35

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 – anders als in Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen*, der Stückvorlage für die Oper – nicht auf. 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 der vier jungen Menschen Melchior, Moritz, Wendla und Ilse, sondern vielmehr ihr Versuch die damit verbundenen oft wi-

dersprüchlichen 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

COMPOSER'S PREFACE

D*ark Spring* is an opera about four young people under extreme pressure: the pressure to over-achieve academically, to attain popularity, and to „perform“ romantically or sexually. The pressure has become entirely internalized as parents or teachers are absent and the protagonists are left alone with late capitalism's demands of permanent self-optimization. The conflict between the expectation to succeed on the one hand and the sense of powerlessness and unattainable self-determination in an era of constant stagnation on the other hand grows increasingly acute until it eventually flips into violence: into Melchior's sexual aggression and Moritz's suicide.

The opera focuses less on the narration of the four young protagonists' story but rather on their attempt to articulate and understand the often contradictory feelings that come with it: Feelings of meaninglessness and alienation in a society that values only productivity and success but makes it unreachable for almost everyone; feelings of pain both as suffering and as sexual experience; feelings of love and kinship that briefly appear between the protagonists that nevertheless

bring a sense of vulnerability. In a hyper-competitive world the display of emotions is seen as a weakness and a liability. The longing to open up to someone else, to reveal and feel oneself and one another, and to find an expression for that longing seems unsettling and dangerous.

The four protagonists of *Dark Spring* sing songs. They articulate their feelings through the mask of the distancing formalization of rhyme, meter, stanza, and refrain. Under the surface of the objectified schemata of song an almost raw and undomesticated sound-world simmers, though, that breaks through at crucial points of the plot – a sound-world of noise, screams, and silence.

Hans Thomalla

„EIN KOMPONIST, DER NICHT EINDIMENSIONAL GEHÖRT WERDEN SOLLTE“

GEDANKEN DES URAUFÜHRUNGSDIRIGENTEN ALAN PIERSON ZU *DARK SPRING*

Wie falsch ich mit meiner ursprünglichen Einschätzung über Hans Thomalla gelegen hatte, wurde mir im Moment von Steve Reichs Besuch am Institut der Bienen School of Music in Chicago klar, an dem Hans und ich lehren. Bevor ich Hans persönlich kennenlernte, hatte ich aus irgendeinem, mir nicht mehr vollständig erinnerlichen Grund, das Gefühl, er müsse einer von jenen „Old School“-Partisanenkämpfern sein, die sich in einer Art musikalischen Kulturkampf auf die Seite des „Guten“ geschlagen hatten und gegen die hedonistisch ausgerichtete, „Easy-Listening“-Schönheit zu Felde zogen, die durch den amerikanischen Minimalismus und die Populärmusik in der ganzen Welt Verbreitung fand. Es war Hans' Begeisterung über Steve Reichs Kommen, das mich

davon überzeugte, dass meine vorgefasste Meinung völlig unzutreffend gewesen war. Auf den Schock, den mir der erste Blick auf die Partitur von *Dark Spring* versetzte, war ich dennoch in keiner Weise vorbereitet. Was mich zuallererst ansprang, war die „Americanness“ von *Dark Spring*: Song-Formen, die an amerikanische Populärmusik erinnern, Jazz-Grooves, die Traditionen amerikanischen Musiktheaters aufgreifen und Ostinati, die an Steve Reich oder John Adams denken lassen. Es stimmt, dass *Dark Spring* und die darin verwendeten instrumentalen Techniken ebenso sehr von Hans' Liebe zu Klangwelten europäischer Komponisten wie Lachenmann oder Sciarrino zeugen. Was aber *Dark Spring* so besonders und eigen macht, sind die schiere Bandbreite und der Reichtum

an Stilen, Traditionen und musikalischen Sprachen, die Hans verkörpert und mit Enthusiasmus und Selbstverständlichkeit beherrscht.

DIE MUSIKALISCHE SPRACHE VON DARK SPRING

Diese Bandbreite war die perfekte Voraussetzung für das Projekt, das Hans in Form einer Opern-adaption von Frank Wedekinds ikonischem Jugend-Stück *Frühlings Erwachen* von 1891 in Angriff nahm. Gemeinsam mit dem Lyriker Joshua Clover fiel die Entscheidung, die erwachsenen Figuren außen vor zu lassen und den Fokus ganz auf die junge Generation, auf die Teenager zu richten, die sich direkt an uns wenden und von ihren Erfahrungen, Gefühlen und inneren Welten erzählen. Diese Jugendlichen haben mit vielem zu kämpfen. Die emotionale Direktheit der Populärmusik – ihre Harmonie, ihr Puls, ihre Struktur der Wiederholung – ist dabei ein ideales Mittel, das Ungefilterte des Erlebens und der Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Durch die Verwendung von E-Gitarre, elektrischem Keyboard und

ausgedehntem Schlagwerk schafft Hans in *Dark Spring* einen direkten Zugang zu den Soundwelten, wie man sie aus dem Kontext der Populärmusik kennt.

Die Präsenz populärmusikalischer Formen reicht jedoch weitaus tiefer. Die Oper ist als Abfolge von Songs angelegt, in der alle vier Charaktere ihre jeweils eigenen „Spotlight“-Momente erhalten, ganz sprichwörtlich zum Mikrophon greifen und zu ihrem Publikum von ihrem Seelenleben singen. Herausgekommen ist eine neu- und einzigartige Form der Song-Oper, die uns die emotionale Reise einer jeden Figur anhand einer Sequenz von Songs miterleben lässt. So zeigen Wendlas erste Nummern *Boys! Boys!* und *He told me once* sie in einem träumerischen Zustand. Sie denkt über Jungs und erste Liebe nach. In *Don't kiss me*, Melchior erforscht sie die abgründigen, dunklen Seiten von Sexualität. In ihrem letzten Song *I want to go out* erleben wir sie schließlich erschöpft und desillusioniert, auf der Suche nach einem Ort der Flucht und des Rückzugs. Moritz beginnt die Reise in einem weniger gefestigten Zustand als Wendla. In seinem Song *I am telling you this place is a dark wood* erleben wir ihn als fragil und verletztlich. Er flüchtet sich zunächst in Gleichgültigkeit (*I don't know, I don't care*), dann in Dro-

gen (*I feel so strangely spiritualized*). Am Ende sehen wir ihn in den Selbstmord gehen (*All day it looked like rain but did not rain und It's getting dark*).

TRANSFORMATION UND KOMPLEXITÄT

Alle vier Figuren in *Dark Spring* erleben eine Transformation. Während populärmusikalisch inspirierte Songs ein ideales Vehikel für die emotionale Reise der vier Teenager sind, ist es der subtile Einsatz avantgardistischer und expressionistischer Musiksprache, der die Komplexität der inneren Vorgänge greifbar macht. Die emotionalen Kräfte, die an den Figuren zerren, scheinen mitunter widersprüchlich. Genau dieses Hin- und Hergeworfenwerden kommt in der Kopräsenz der unterschiedlichen musikalischen Stimmen und Mittel zum Ausdruck. Es ist gerade das Spiel dieser unterschiedlichen musikalischen Sprachen, das die unverwechselbare, kraftvolle und hochemotionale (Klang-)Welt von *Dark Spring* erzeugt. In Wendlas erster Arie (*He told me once*) lassen das entfernte Pochen einer gestrichenen Snaredrum

sowie fremdartige Mehrklänge der Blasinstrumente die beunruhigenden Untertöne erahnen, die unter der Oberfläche ihrer mädchenhaften Begeisterung zum Vorschein kommen. In Melchiors selbstmitleidvoller Arie *I have no desire* treffen an Janis Joplin erinnerte Passagen auf harte, selbstbewusste Schläge der gesamten Rhythmusgruppe. Es ist jedoch die insistierende Präsenz einer gegenläufigen rhythmischen Ebene (in einem 4:3 Verhältnis zur Rhythmusgruppe), die erahnen lässt, dass hier Kräfte am Werk sind, die außerhalb von Melchiors Kontrolle liegen. In *I want to go out*, dem ergreifenden letzten Song der Oper, lassen widersprüchliche Ostinatoklänge jenseits einer festgelegten Dur-/Moll-Tonalität die Taubheit spürbar werden, die die Figuren nach Moritz' Tod befällt. Überraschende Modulationen und Harmonieverläufe zeugen in Mitten dieser Starre dann immer wieder auch von Wendlas Sehnsucht nach einem Ausweg. – Eine Sehnsucht, die neue Energien freisetzt.

HERAUSFORDERUNGEN IN DER UMSETZUNG

Die wunderbare Herausforderung, der man sich in der Aufführung der Oper *Dark Spring* stellen muss, liegt darin, die verschiedenen musikalischen Welten und Ströme zu kanalisieren, um ihre volle emotionale Kraft zur Entfaltung zu bringen. Die zwischen die Songs gesetzten „Zwischenklänge“ erfordern hochspezialisierte Spieltechniken der Neuen Musik, wie man sie beispielweise bei Sciarrino findet. Die Harmonieverschiebungen, wie sie am Ende von *He told me once* vorkommen, erfordern wiederum die reine Intonation eines Alte Musik-Ensembles. Die synkopierten Rhythmen in *Would you like to beat me?* verlangen Groove und Triebkraft eines Steve Reich-Ensembles. Und der Übergang von der Ängstlichkeit in *What are you hunting, what have you lost?* in die weit ausschwingende Sehnsuchtsmusik von *Do you remember how we used to play?* verlangt dem Schlagwerkapparat mertrische Wechsel ab, die mit einer an Conlon Nancarrow gemahnenden Präzision ausgeführt werden müssen. Jenseits der orchestralen Anforderungen sind es aber natürlich in erster Linie die Sängerinnen

und Sänger, die ihren eigenen Umgang mit den vielfältigen Anforderungen der Partitur von *Dark Spring* finden müssen. Opernhafte Durchschlagskraft ist hier genauso gefordert wie die Leichtigkeit amerikanischen Pop- oder Musical-Gesangs. Am deutlichsten kommt dies wohl zur Geltung in *Do you remember how we used to play?*, dem süßen Moment einer nostalgischen Schwereelosigkeit vor Moritz' Selbstmord, an dem sich alle vier Stimmen zu einem regelrechten Stimmfeuerwerk à la Sondheim vereinen.

ZUR URAUFFÜHRUNG AM NATIONALTHEATER MANNHEIM

Mich selbst überkommt ein Gefühl von Nostalgie, wenn ich zurückblicke auf unsere gemeinsame Reise bis zur Uraufführung von *Dark Spring*. Es ist jetzt ziemlich genau ein Jahr her, dass ich nach wochenlangem Hin und Her zwischen deutscher Grenzpolizei und United Airlines Brooklyn verlassen konnte, um in Mannheim die Probenarbeit zu *Dark Spring* zu beginnen. Die Auswirkungen der Pandemie,

der Lockdown, der Schock, den der Mord an George Floyd einer ganzen Gesellschaft versetzt hatte – all das stak mir tief in den Knochen. Als ich schließlich in Mannheim aus dem Zug stieg, überfiel mich ein Gefühl, als könnte ich nach monatelangem Eingesperrtsein plötzlich wieder freien Atem schöpfen. Ich machte mich sofort an die Arbeit und vergrub mich in das Studium der Partitur. Die Brillianz und Tiefe dessen, was Hans aus seiner Imagination heraus geschaffen und erdacht hat, erschloss sich mir erst in diesem Moment zur Gänze. Die intensive Arbeit mit den großartigen Darstellern, die Proben und schließlich die Uraufführung von *Dark Spring*, die trotz aller Covid-bedingten Einschränkungen und Unsicherheiten stattfinden konnte, waren für mich das absolute Highlight des Jahres 2020.

ZUR VORLIEGENDEN AUFNAHME

Die vorliegende Aufnahme entstand im Rahmen von fünf live-Aufführungen am Nationaltheater Mannheim im Herbst 2020. Die notwendigen

Abstandsregeln verlangten allen Beteiligten ein enormes Maß an Konzentration und Fokus ab, um die emotionale und rhythmische Verbindung trotz der teils großen Distanzen zu jeder Zeit aufrechtzuerhalten. Die brennende Leidenschaftlichkeit und Kraft von *Dark Spring* übertrug sich jedoch ohne jeden Abbruch in jeder einzelnen Aufführung. Am Ende von Barbora Horáková Jolys fantastischer Inszenierung durchbricht eine Erscheinung von Moritz Wendlas ernüchterten Schlussgesang *I want to go out*: In vollem Drag-Outfit, Blumen in der Hand, verteilt Moritz Kusshände an seine bewundernden Fans – eine Fantasie, deren Realisierung ihm in seinem tatsächlichen Leben verwehrt blieb. Obwohl ich vorbereitet war und wusste, dass dieser Moment kommen würde, trieb er mir in jeder einzelnen Aufführung die Tränen in die Augen. Ich bin sehr glücklich, dass ich diese außergewöhnliche Arbeit nun in Form dieser Aufnahme mit Ihnen teilen kann.

Alan Pierson
Brooklyn, Juli 2021

Übersetzung ins Deutsche Cordula Demattio

"NOT A COMPOSER TO BE SIMPLISTICALLY UNDERSTOOD"

THOUGHTS ON *DARK SPRING* BY CONDUCTOR ALAN PIERSON

It was when Steve Reich came to the Bienen School of Music (where we are on faculty together) that I realized how wrong I'd been about Hans. Before I'd met Hans, I somehow had the impression (and I can't recall why or from where) that he was one of those old-school partisan warriors in the musical culture wars: fighting the good fight against the hedonistic, easy-listening beauty that American minimalism and popular music were spreading across the world. It was Hans's excitement around Steve Reich's visit to Bienen that tipped me off that Hans was not, in fact, a composer to be simplistically understood. But that didn't prepare me for the shock of my first look at the *Dark Spring* score.

What jumped out to me on my first encounter with the score of *Dark Spring* was its Americanness: song forms that recall American popular music, jazzy grooves that reflect the American musical theater tradition, and ostinatos that wouldn't be out of place in the music of Reich or John Adams. Yes, *Dark Spring* is filled with extended instrumental techniques that reflect Hans's love of sound-oriented European composers like Sciarrino and Lachenmann. But what *Dark Spring* makes clear is the breadth of styles and traditions that Hans loves, and the range of musical languages that he enthusiastically speaks.

THE MUSICAL LANGUAGE OF DARK SPRING

This breadth is perfect for the project that Hans tackled in creating an operatic adaptation of Frank Wedekind's iconic 1891 play, *Spring Awakening*. Hans and lyricist Joshua Clover chose to excise the adult characters from Wedekind's play, leaving the four teenagers free to speak to us directly about their experiences, emotions, and inner worlds. These kids are feeling and struggling with a lot, and the emotional directness of popular music—its harmony, pulse, and repetition—is ideal for expressing the rawness of the characters' heart-on-sleeve emotion. And by including electric guitar, electric keyboard, and drumset in his *Dark Spring* orchestra, Hans has direct access to the sounds of popular music as well.

But the presence of popular song in the opera goes far deeper than that. Hans structured the opera as a set of songs: each character gets their moment to grab the mic (literally, at least in the premiere production) and sing to us about their inner lives. This is a fresh and unique kind of song opera, with each character's journey expressed through their own sequence

of songs. Wendla's first numbers, *Boys! Boys!* and *He told me once*, find her dreamily and naively boy-crazed. But she confronts the dark possibilities of sexuality in *Don't kiss me, Melchior*. And finally, in *I want to go out*, we find her drained, disillusioned, and grasping for escape. Moritz starts the opera in a more vulnerable state in *I am telling you this place is a dark wood*. He tries to find ways to shield himself from the world: first through indifference in *I don't know, I don't care*, then through drugs in *I feel so strangely spiritualized*. But he ends up on the brink of suicide with *All day it looked like rain but did not rain* and *It's getting dark*.

TRANSFORMATION AND COMPLEXITY

All four characters are transformed by their experiences in *Dark Spring*. And while popular song is an ideal vehicle for their feelings during the journey, the supple subtlety of avant-garde expressionism creates space for the music to embody their complex, conflicted inner lives. Just as these multifaceted emotional forces are constantly present for the characters,

so these different musical voices are constantly present in Hans's opera. And their ever-changing intermingling creates the uniquely powerful and emotive expressive world of *Dark Spring*. In Wendla's first aria (*He told me once*), the distant throb of a brush rubbing a snare drum and the strange timbres of wind multiphonics suggest something unsettling under the surface of her blissful girlish crush. In Melchior's self-pitying emo aria, *I have no desire*, Hans backs up his Janis Joplin-esque solos with confident blasts from a full rhythm section. But it's the unsettling presence of an insistent contrarian rhythmic layer (in a 4:3 ratio with the rhythm section) that suggests that there may be forces here beyond what Melchior can control. In the heart-breaking final song *I want to go out*, a John Adams-esque ambiguous ostinato (are we in C major, or e minor?) expresses the characters' numbness after Moritz's death, while surprising moments of rapidly-shifting harmonies convey Wendla's suddenly energetic pinings for escape.

CHALLENGES IN STAGING THE PERFORMANCE

The delightful challenge of performing *Dark Spring* is figuring out how to channel those different musical worlds to manifest the full emotional power of the characters' experiences. The interstitial "Zwischenklang" numbers call on the players to master Sciarrino-esque extended techniques. The unexpected shifting harmonies that end *He told me once* demand the pure intonation of an early-music band. The syncopated rhythms that propel *Would you like to beat me?* require the grooving prowess of the Steve Reich Ensemble. And the transition from the anxiousness of *What are you hunting, what have you lost?* into the delightful nostalgia of *Do you remember how we used to play?* turns on a metric modulation that the drummers have to execute with Nancarrowian precision.

Of course, it's the singers who have to contend most with the diverse demands of *Dark Spring*. This is an opera that needs operatic power as well as the lightness of American pop and musical theater styles. And in *Do you remember how we used to play?* — the opera's sweet moment of nostalgic lightness before the dark

turn towards Act IV — all four singers have to join together for verse after verse of full-on Sondheim-esque patter.

THE WORLD PREMIER AT THE NATIONALTHEATER MANNHEIM

I feel nostalgia myself as I look back on the journey of bringing *Dark Spring* into the world. It was a year ago now that — after weeks of wrangling with German border police and United Airlines — I finally managed to escape from Brooklyn, still reeling from the heaviness of the pandemic lockdown and the shock of George Floyd's murder, and head over to Mannheim to begin *Dark Spring* rehearsals. Arriving off the train in Mannheim, I was shocked by how extraordinarily ordinary life seemed there. I felt like I'd been holding my breath for months, and could finally breathe freely.

The odds of actually making it over had seemed so slim that I hadn't bothered to study the score. And so it was cloistered in my Mannheim apartment, fe-

verishly working through page after page of music, that I came to understand the brilliance of what Hans has dreamed into existence here. This is not, it turns out, a composer or an opera to be simplistically understood. And the experience of discovering *Dark Spring* and bringing it to life with these extraordinary performers amid the stresses of Covid was the absolute highlight of my 2020.

THIS RECORDING

We created this recording over five live performances in the fall of 2020. The socially-distanced production meant we had to work extra hard to connect with one another expressively as well as rhythmically across challenging distances. But the show's searing emotional power came through in every performance. At the end of Barbora Horáková Joly's brilliant production, the weary ennui of Wendla's closing *I want to go out* is pierced by an apparition of Moritz in full drag, gripping flowers and blowing kisses to his admiring fans — a fantasy of the life he never had the chance to lead. Even knowing it was

coming, that moment brought me to tears at each and every performance. I'm so happy to get to share this remarkable work with you.

Alan Pierson
Brooklyn, July 2021



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 versucht.

Moritz kommt mit der Nachricht, er habe „bestanden“ und gerät darüber in regelrechten Taumel. Seine Äußerung, er hätte sich getötet, wäre er durchgefallen, 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 Melchior, 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, doch dieser ist mit seinen eigenen Gedanken beschäftigt. 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 durchgeführten 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 zurück: „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.

SYNOPSIS

PART 1

Starting with the question of whether they would prefer to have girls or boys one day, Wendla and Ilse talk about their mutual friends Melchior and Moritz. Wendla hints at her fascination for Melchior, while Ilse judges Moritz to have the „more soulful look“.

Moritz and Melchior exchange ideas about the meaningfulness of life and the demands of school. Moritz describes the world as a “dark forest” and thus gives expression to his feeling of deep forlornness. Subsequently, Wendla and Melchior meet, which – triggered by Wendla’s repeatedly expressed urge to “beat” her – erupts in physical violence.

PART 2

A few days later

“One must love a man,” Ilse explains to Wendla who is struggling to come to terms with her encounter with Melchior. Moritz arrives with the news that he has “passed” over which he goes into a veritable frenzy. His statement that he would have killed himself had he not passed the exam reveals his unstable condition. For the moment, however, euphoria wins out and Moritz wants to be close to Melchior. Instead, however, another encounter occurs between Wendla and Melchior, which ends in an outbreak of sexual violence.

PART 3

A few weeks later

Moritz's euphoria has turned into despair. Once again he tries to communicate with his friend Melchior, but the latter is busy with his own thoughts. Wendla also withdraws.

Moritz decides to put an end to his life. In the moment of greatest loneliness, Ilse appears and tells him about the experiences of her all-night partying. Melchior and Wendla join Ilse and Moritz. Together, the four friends reminisce about their childhood days and, for a brief moment, conjure up memories of an unbroken sense of togetherness. But Moritz is left alone: "It might have cost only a word. But now it is dark."

PART 4

A few months later

Wendla reflects about the "hollow at the heart of the dark" while Melchior and Ilse speak of a "beast" that twitches in one's chest when it becomes dark before one's eyes.

LIBRETTO

CD 1

I.

[01]

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?

I.

[01]

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?

[02]

SONG

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

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.

[02]

SONG

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

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

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!

[03]

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

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!

[03]

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

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

[04]

SONG

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.

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 vom 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 sagt er mir einmal, er sei mein. In dem Mo-
ment war da niemand anderes mehr, aber ich sagte es nicht.

ILSE

We always got along. Wendla?

[04]

SONG

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

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

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.

[05]

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

Lass uns über etwas anderes sprechen.

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.

[05]

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!

MELCHIOR

Let's talk of something else.

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.

[06]

SONG

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.

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.

[06]

SONG

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

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 unse-
rer eigenen Dunkelheit, unserer eigenen Dunkelheit.
Wo bist du? Wo bist du?

III.

MELCHIOR, WENDLA

[07]

SONG

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.

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?

III.

MELCHIOR, WENDLA

[07]

SONG

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 das zu romantisch, Wendla?
Oder zu sehr wie eine Maschine,
die uns zusammendrängt und auseinandertreibt? 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.

[08]

WENDLA

Ich bin's!

MELCHIOR

Wenn ich dich nicht als Wendla Bergmann konnte, 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?

Is 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.

[08]

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

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.

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?

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. 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?

[09]

SONG

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?

[09]

SONG

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

Ich bin in meinem Leben nie geschlagen worden.

MELCHIOR

Bist du nicht bei Verstand, 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

I've never been beaten in my life.

MELCHIOR

Have you gone mad, 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

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, Wendla!

WENDLA

Ich spüre es nicht.

MELCHIOR

Durch all deine Röcke.

WENDLA

Ich spüre es nicht, gar nicht.

MELCHIOR

Wendla!

WENDLA

Please, please Melchior.

MELCHIOR

I'll teach you to say please.

WENDLA

Please, please.

MELCHIOR

I will teach you.

WENDLA

Melchior.

WENDLA

I 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

Bitte, schlag mich, bitte.

MELCHIOR

Wendla!

[10]

ZWISCHENMUSIK 1

[11]

IV.

ILSE, WENDLA

SONG

ILSE

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

Um ein Kind zu bekommen,
Um ein Kind zu bekommen, muss man erst

WENDLA

Please, beat me, please.

MELCHIOR

Wendla!

[10]

INTERLUDE 1

[11]

IV.

ILSE, WENDLA

SONG

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

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!
Verstehst du mich, Wendla?

Ihn so sehr von ganzem Herzen lieben,
Dass man nicht anders kann als ein wenig zu weinen
Ihn so sehr lieben, dass man 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

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!

V.

MELCHIOR, MORITZ

[12]

SONG

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!

[12]

SONG

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!

[13]

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

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.

[13]

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.

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

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.

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.

[14]
SONG

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.

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

[15]
WENDLA

Hier hast du dich verkrochen?

[14]
SONG

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.

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

[15]
WENDLA
Here's where you've hidden yourself?

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 die Tenne hinunter. Fort!

[16]

SONG

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?

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!

[16]

SONG

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

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 auf 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

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

Nicht! Nicht!

MELCHIOR

Nichts!

WENDLA

Nicht!

[17]

ZWISCHENMUSIK 2

SZENE VII IST IN DER MANNHEIMER
PRODUKTION GESTRICHEN.

CD 2

VIII.

[01]

MELCHIOR

Schläfst du nicht?

WENDLA

Don't! Don't!

MELCHIOR

Nothing!

WENDLA

Don't!

[17]

INTERLUDE 2

SCENE VII HAS BEEN CUT IN THE MANNHEIM
PRODUCTION.

VIII.

[01]

MELCHIOR

Don't you sleep?

MORITZ

Nicht, was du Schlaf nennst. Ich habe nicht bestanden.
Ich habe es nicht geschafft. 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 abzu-
schließen! 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
voneinander erröten, gib mir deine Hand!

MORITZ

Not what you call sleep. I did not pass. I did not succeed.
Another may be able to climb to the top, but I was a weakling
since I came into this world.

MELCHIOR

I am swallowed up in the morass. I have 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!

[02]

SONG

MELCHIOR

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

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

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.

[02]

SONG

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!

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

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.
Andererseits habe ich ohnehin kein Verlangen,
ich werde nichts hinterlassen,
ich bin nicht schlecht!

IX.

WENDLA

[03]

SONG

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?

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

[03]

SONG

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?

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!

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.

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!

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.

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

[04]

ZWISCHENMUSIK 3

X.

MORITZ, DANN ILSE, DANN WENDLA,
MELCHIOR

[05]

SONG

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

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

[04]

INTERLUDE 3

X.

MORITZ, LATER ILSE, LATER WENDLA,
MELCHIOR

[05]

SONG

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 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?

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?

[06]

SONG

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.
Was suchst du, was hast du verloren?

[06]

SONG

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
What are you hunting, what have you lost?

[07]

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?

[07]

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?

[08]

SONG

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

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!

[08]

SONG

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

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

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

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

Nicht du und sie

MORITZ

Und du und er

ALL

Nicht du und du
oder du und du und ich.

WENDLA

Es ist unmöglich, sich zu erinnern.

ILSE

Es ist unmöglich zu vergessen.

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

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

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

Nicht du und sie

MORITZ

Und du und er

ALLE

Nicht du 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 du

ALLE

Nicht du und du
oder du und du oder du und ich

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

[09]

WENDLA

Ich muss gehen.

MORITZ

Ich muss gehen.

ILSE

Komm bis an unser Haus mit mir!

MORITZ

Wozu?

ILSE

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

MORITZ

Ich muss gehen. Es ist dunkel.

[10]

SONG

MORITZ

Ich habe dir gesagt, diese Nation, diese Stadt, dieses Leben sind ein finsterer Wald.

[09]

WENDLA

I must go

MORITZ

I must go

ILSE

Come as far as our house 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.

MORITZ

I must go. It is dark.

[10]

SONG

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

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, dazuzugehören.

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.

[11]

ZWISCHENMUSIK 4

XI.

[12]

WENDLA

Sei fröhlich, Wendla, sei fröhlich!

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.

[11]

INTERLUDE 4

XI.

[12]

WENDLA

Be cheerful, Wendla, be cheerful!

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 –

Du hast mir einmal gesagt, 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

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 finsterer Wald, diese Welt ist ein finsterer Wald,

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 –

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

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,

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 finsterner Wald, dieses Jahrhundert
ist ein finsterner 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 –

WENDLA

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!

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 –

WENDLA

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!





KÜNSTLER | ARTISTS

HANS THOMALLA



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 Stuttgart uraufgeführt. Seine zweite Oper *Kaspar Hauser* war eine Koproduktion des Theaters Freiburg und des Theaters Augsburg. Sein jüngstes Musiktheaterstück, *Dark Spring*, wurde 2020 am Nationaltheater Mannheim uraufgeführt.

Thomalla ist Professor für Komposition an der Northwestern University und er 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, u.a. 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, im Jahr 2020/21 Fellow am Kaplan Humanities Institut der Northwestern University. Als fiktiver Charakter erscheint Hans Thomalla in Alexander Kluges Geschichtensammlung *Wer ein Wort des Trostes spricht, ist ein Verräter. 48 Geschichten für Fritz Bauer*.

Hans Thomalla, is a German-American composer based in Chicago. He has written chamber music as well as orchestral works and a particular focus of his activity lies in composing for the stage. His opera *Fremd* was produced by the Stuttgart Opera in 2011 and his second opera *Kaspar Hauser* by the Freiburg Opera in 2016. His most recent work for the stage,

Dark Spring, was premiered at the Mannheim Opera in 2020.

Thomalla is Professor of Music Composition at Northwestern University, where he founded and directs the Institute for New Music. He studied at the Frankfurt Musikhochschule and received his doctoral degree in composition from Stanford University, where he was a fellow at the Stanford Humanities Center. From 1999–2002 he held the position of Assistant Dramaturge and Musical Advisor at the Stuttgart Opera. He has taught at June in Buffalo and the Freiburg Matrix Academy, and has served on the faculty of the Darmstadt Ferienkurse for several years. Thomalla has been awarded numerous awards and fellowships, including the Kranichsteiner Musikpreis, the Composer Prize of the Ernst von Siemens Musikstiftung, the Christoph-Delz Prize, a Fromm Commission, and a Guggenheim Fellowship. During the academic year 2014/15 he was a fellow at the Wissenschaftskolleg zu Berlin, and in 2020/21 he was a fellow at the Kaplan Humanities Institute at Northwestern University. Hans Thomalla appears as a fictional character in Alexander Kluge's story collection *Wer ein Wort des Trostes spricht, ist ein Verräter. 48 Geschichten für Fritz Bauer*.

JOSHUA CLOVER



Joshua Clover, geb. 1962 in Kalifornien, studierte an der Boston University und am Iowa Writers' Workshop. Er ist Professor für Englische Literatur und Vergleichende Literaturwissenschaft an der University of Cali-

ifornia, Davis, und war 2002–2003 „Holloway-Poet-in-Residence“ an der University of California, Berkeley.

Er ist ein publizierender Dichter, Kritiker und Journalist, dessen Werke in mehr als ein Dutzend Sprachen übersetzt wurden. 2016 erschien sein Buch *Riot. Strike. Riot: The New Era of Uprisings*. Er schrieb u.a. die Gedichtbände: *Red Epic* (2015), *The Totality for Kids* (2006) und *Madonna anno domini* (1997), das von Jorie Graham mit dem Walt Whitman Award ausgezeichnet wurde.

Er ist Träger zweier Pushcart-Preise, des James-Michener- / Paul-Engle-Stipendiums der University of Iowa und eines Stipendiums der National Endowment for the Arts.

Joshua Clover, born 1962 in California, received his BA in English literature from Boston University and his MFA from the Iowa Writers' Workshop. He is the author of three books of poems: *Red Epic* (2015), *The Totality for Kids* (2006), and *Madonna anno domini* (1997), which was chosen by Jorie Graham to receive the 1996 Walt Whitman Award. He is the recipient of two Pushcart Prizes, the University of Iowa's James Michener/Paul Engle Fellowship, and a National Endowment for the Arts Fellowship.

Clover is also a widely published critic and journalist; he's written for publications such as *Film Quarterly*, *The Nation*, *The New York Times Sunday Book Review*, and the *Village Voice*. His most recent book of cultural theory is *Riot. Strike. Riot: The New Era of Uprisings*. (Verso, 2016).

Clover is a professor of English literature and critical theory at the University of California, Davis.

ALAN PIERSON



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 u.a. 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 Choreografen Mark Morris, John Heginbotham und Elliot Feld. CD-Aufnahmen sind bei namhaften Labels erschienen.

Pierson studierte Physik und Musik am Massachusetts Institute of Technology, bevor er ein Dirigierstudium an der Eastman School of Music aufnahm.

Alan Pierson has been praised as “a dynamic conductor and musical visionary” by the New York Times, and as “one of the most exciting figures in new music today” by Fanfare. He is the Artistic Director and conductor of the acclaimed ensemble Alarm Will Sound which has been called “the future of classical music” by the New York Times and “a sensational force” with “powerful ideas about how to renovate the concert experience” by the New Yorker.

Mr. Pierson served for three years as the Artistic Director and conductor of the Brooklyn Philharmonic. Pierson has also appeared as a guest conductor with the Los Angeles Philharmonic, the Chicago Symphony Orchestra, the Hamburg Symphony Orchestra, L.A. Opera, the London Sinfonietta, the Steve Reich Ensemble, Carnegie Hall’s Ensemble ACJW, the Tanglewood Music Center Orchestra, the New World Symphony, and the Silk Road Project, among other ensembles. He is Principal Conductor of the Dublin-based Crash Ensemble, co-director of the Northwestern University Contemporary Music Ensemble, and has been a visiting faculty conductor at the Indiana University Jacobs School of Music and the Eastman School of Music. He regularly collaborates with major composers and performers, including Yo Yo Ma, Steve Reich, Dawn Upshaw, John Adams, David T. Little, Augusta Read Thomas, David Lang, Michael Gordon, Donnacha Dennehy, La Monte Young and choreographers Mark Morris, John Heginbotham and Elliot Feld.

Mr. Pierson received bachelor degrees in physics and music from the Massachusetts Institute of Technology, and a doctorate in conducting from the

Eastman School of Music. He has recorded for Nonesuch Records, Cantaloupe Music, Sony Classical, and Sweetspot DVD.

ANNA HYBINER



Anna Hybner absolvierte ihr Gesangsstudium an der Stockholmer Opernhochschule bei Ulrika Tenstam sowie an der Musikhochschule Karlsruhe bei Christiane Libor. Die schwedische Mezzosopranistin

ist Preisträgerin beim Gesangswettbewerb der Schlossoper Haldenstein und erhielt 2015 die Medaille für junge Sänger der Gottlob-Frick-Gesellschaft. Der Sängerin wurden zahlreiche Stipendien verliehen, u.a. von der Cantilena-Stiftung, der schwedischen Königlich-musikalischen Akademie und den Freunden des Hoftheaters Drottningholm. Anna Hybner begann ihre Bühnenlaufbahn 2013 als Elisetta in Domenico

Cimarosas *Il matrimonio segreto* in Drottningholm. An der Stockholmer Opernhochschule interpretierte sie zentrale Rollen ihres Fachs wie Mozarts Cherubino in *Le nozze di Figaro* und Glucks Orfeo in *Orfeo ed Euridice*. Während ihres Studiums in Karlsruhe trat sie in Dvořáks *Rusalka* und Monteverdis *Poppea* am Theater Pforzheim auf. Weitere Gastengagements führten sie zu den Innsbrucker Festwochen für Alte Musik und ans Nationaltheater Mannheim, wo sie u.a. in Händels *Hercules* und Monteverdis *Marienvesper* zu erleben war. In der Spielzeit 2020/21 verkörperte sie dort Ilse in der Uraufführung *Dark Spring* von Hans Thomalla.

Anna Hybner completed her vocal studies at the Stockholm Opera School with Ulrika Tenstam and at the Karlsruhe Music Academy with Christiane Libor. The Swedish mezzo-soprano is the winner of the singing competition of the Schlossoper Haldenstein and received the Gottlob-Frick-Gesellschaft Medal for Young Singers in 2015. The singer has received numerous scholarships, amongst others from Cantilena Foundation, the Swedish Royal Academy of Music and the Friends of the Court Theatre Drottningholm. Anna Hybner began her stage career

in 2013 as Elisetta in Domenico Cimarosa's *Il matrimonio segreto* at the Drottningholm Court Theatre. At the Stockholm Opera School, she performed key roles in her field, such as Mozart's Cherubino in *Le nozze di Figaro* and Gluck's Orfeo in *Orfeo ed Euridice*. During her studies in Karlsruhe she performed in Dvořák's *Rusalka* and Monteverdi's *Poppea* at the Pforzheim Theatre. Most recently, she performed at the Innsbrucker Festwochen für Alte Musik and Nationaltheater Mannheim, where she sang in productions of Handel's *Hercules* and Monteverdi's *Marienvesper*. In the 2020/21 season she created the role of Ilse in the world premiere of *Dark Spring* by Hans Thomalla.

CHRISTOPHER DIFFEY



Christopher Diffeff stammt aus Melbourne und begann seine Gesangsausbildung bei Peter Mander an der Monash University seiner Heimatstadt. Er setzte sein Studium an der Royal Academy of Music in London fort,

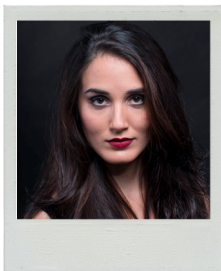
wo er von Philip Doghan und Audrey Hyland betreut wurde. Diffeff arbeitete regelmäßig mit der Scottish Opera, der Opera North, Covent Garden, der English Touring Opera, Opera Holland Park, der Opera South sowie bei zahlreichen Festivals wie in Garsington, Aix-en-Provence, Edinburgh oder Longborough. Außerdem ist er auch als Konzertsolist und Liedsänger erfolgreich. Er sang Bachs *Messe A-Dur* mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment unter Gustav Leonhardt und gastierte an der Seite von Catherine Wyn-Rogers und unter der Leitung von Peter Donohoe mit Mahlers *Lied von der Erde* beim Fishguard Festival. Zu seinem Repertoire gehören darüber hinaus

Brittens *Serenade für Horn und Streicher* sowie Liederzyklen von Beethoven, Britten, Schubert und Schumann. Seit 2016/17 gehört Christopher Diffey zum Solistenensemble des Nationaltheaters Mannheim. Weitere Engagements führten ihn u.a. nach Rostock, Nürnberg, Coburg, Wiesbaden, Heidelberg und Lübeck. Zu seinen Rollen zählen Nemorino (*L'elisir d'amore*), Don Ramiro (*La Cenerentola*), Tamino (*Die Zauberflöte*), die Titelpartie in *Orpheus in der Unterwelt*, Jaquino (*Fidelio*), die Titelpartie in *Candide*, David (*Die Meistersinger von Nürnberg*) oder die Titelpartie in Britten's *Albert Herring*. In Hans Thomallas Uraufführung *Dark Spring* gestaltete er die Partie des Melchior.

Christopher Diffey was born in Melbourne, Australia. He completed his bachelor of Music with Honours from Monash University in 2002, majoring in Vocal performance under the tutelage of Peter Mander. In 2008, he completed his studies on the Royal Academy of Music Opera Course in London under the tutelage of Philip Doghan and Audrey Hyland. He was accepted into the Josephine Baker Trust, and received the Norman McCann Scholarship and Picker Trust Award for 2007, and the Rhoda Jones Roberts

Scholarship for 2006. In 2010, Christopher received the English Touring Opera Young Artist Prize. Christopher has regularly worked with Scottish Opera, Opera North, English Touring Opera, Opera Holland Park, Opera South as well as the festivals of Garsington, Aix-en-Provence, Edinburgh and Longborough. Conductors with whom he has worked include Marc Minkowski, David Parry, Sir Colin Davis, Gustav Leonhardt and René Jacobs. In September of 2016, Christopher took up a position in the ensemble at the Nationaltheater Mannheim. Further operatic engagements took him to Rostock, Nürnberg, Coburg, Wiesbaden, Heidelberg and Lübeck. Diffey's repertoire includes Nemorino (*L'elisir d'amore*), Don Ramiro (*La Cenerentola*), Tamino (*Die Zauberflöte*), Orpheus (*Orphée aux Enfers*), Jaquino (*Fidelio*), *Candide* (*Candide*), David (*Die Meistersinger von Nürnberg*), the titlerole of Britten's *Albert Herring* as well as Melchior in the world premiere of Hans Thomalla's *Dark Spring*.

SHACHAR LAVI



Shachar Lavi schloss ihr Studium an der Buchman-Mehta Musikakademie der Universität von Tel Aviv mit Auszeichnung ab und war von 2014 bis 2016 Mitglied des Opernstudios „Meitar“ der Israeli Opera. Sie ist

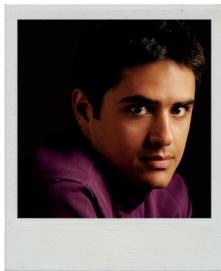
Preisträgerin des „Flaviano Labò“-Wettbewerbs, Stipendiatin der American Israel Cultural Foundation sowie des IVAI Opera Workshop – Fay Harbour. Ihr Opernrepertoire reicht von Cherubino und Dorabella (*Le nozze di Figaro* / *Così fan tutte*) über Rosina und Tisbe (*Il barbiere di Siviglia* / *La Cenerentola*), Romeo und Clotilde (*I Capuleti e i Montecchi* / *Norma*) bis Alisa (*Lucia di Lammermoor*) und Siébel (*Faust*). Ihr Konzertrepertoire schließt u. a. Mozarts *Requiem* und *Krönungsmesse*, J. S. Bachs *Magnificat*, Vivaldis *Gloria*, Rossinis *Petite Messe Solennelle* und Mahlers *4. Sinfonie* ein. Die Mezzosopranistin konzertierte mit dem Israeli Philharmonic Orchestra, dem Tbilisi Symphony Orchestra,

der Israeli Barrocade, dem Israeli Chamber Orchestra und dem Jerusalem Baroque Orchestra unter der Leitung von Dirigenten wie Zubin Mehta, Daniel Oren, Dan Ettinger, Deniele Callegari, Paul Nadler, Yaron Gottfried und Daniel Cohen. Zwischen 2017 und 2019 war sie Ensemblemitglied des Theaters und Orchesters Heidelberg. Seit der Spielzeit 2019/20 ist sie festes Mitglied des Solistenensembles am Nationaltheater Mannheim, wo sie in der Spielzeit 2020/21 Wendlä in der Uraufführung *Dark Spring* sang.

Mezzo-soprano Shachar Lavi, graduated at the Buchmann- Mehta Music Academy in Tel Aviv University. Shachar was a member of “Meitar” Opera studio of the Israeli Opera and a member of Heidelberg opera ensemble between 2017 and 2019. She is a recipient of the America Israel Cultural Foundation scholarships, “Ronen” foundation for outstanding Israeli artists, IVAI Opera Workshop – Fay Harbour scholarship, Excellence scholarships and prizes at the Buchman-Mehta vocal competitions and won the 3rd prize at the “Flaviano Labò” Opera competition. Her repertoire includes Cherubino and Dorabella (*Le nozze di Figaro* / *Così fan tutte*) Rosina and Tisbe (*Il barbiere*

di Siviglia / La Cenerentola), *Romeo and Clotilde (I Capuleti e i Montecchi / Norma)*, as well as *Alisa (Lucia di Lammermoor)* and *Siébel (Faust)*. In concerts she sang Mahler's *4th symphony*, Mozart's *Requiem*, *Coronation mass*, Rossini's *Petite Messe Solennelle*, Bach's *Magnificat*, Vivaldi's *Gloria*, Durufle's *Requiem* and many more. Shachar performed with orchestras such as the Israeli Philharmonic Orchestra, Tbilisi Symphony Orch., Israeli Barrocade under the baton of conductors as Zubin Mehta, Daniel Oren, Dan Ettinger, Deniele Callegari, Paul Nadler, Yaron Gottfried and Daniel Cohen. Currently Shachar is a member of the Nationaltheater Mannheim opera ensemble, where she sang Wendla in the world premiere of *Dark Spring* in the 2020/21 season.

MAGID EL-BUSHRA



Magid El-Bushra wurde in Khartoum im Sudan geboren und studierte Musik am Magdalen College in Oxford, wo er auch ein Chorstipendium erhielt. Er setzte sein Studium am Royal College of Music in

London fort, wo er mit dem Century Prize for Early Music ausgezeichnet wurde. Seine Ausbildung setzte er am Flanders Opera Studio in Gent fort. Zu seinen Auszeichnungen zählen Preise beim Concorso Musica Sacra in Rom, ein Susan Chilcott Stipendium der Royal Philharmonic Society sowie Preise bei den internationalen Wettbewerben für Alte Musik in Brügge und Yamanashi mit seinem Barockensemble La Sfera Musicale. Als Solist im Oratorienbereich sang Magid u.a. Händels *Chapel Royal Anthems* mit dem Kammerorchester Basel unter der Leitung von Paul Goodwin und Pergolesis *Stabat Mater* in der Casa Da Musica, Porto unter der Leitung von Laurence Cumming. Zu

seinen weiteren Engagements zählen die Zauberin in Purcells *Dido and Aeneas*, David in Händels *Saul* und Nutrice in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*. Zu den jüngsten Engagements gehörte die Rolle des Moritz in der Uraufführung von Hans Thomallas Oper *Dark Spring* am Nationaltheater Mannheim.

Magid El-Bushra was born in Khartoum, Sudan and studied Music at Magdalen College, Oxford, where he also held a Choral Scholarship. He continued his studies at the Royal College of Music in London, where he was a winner of the Century Prize for Early Music, and at the Flanders Opera Studio in Ghent. Prizes include Concorso Musica Sacra in Rome, a Royal Philharmonic Society Susan Chilcott Scholarship and, with his baroque ensemble La Sfera Musicale, prizes at the international early music competitions in Brugges and Yamanashi. As a soloist with a great oratorio repertoire, Magid has performed Handel's *Chapel Royal Anthems* with the Basel Kammerorchester directed by Paul Goodwin, Pergolesi's *Stabat Mater* at the Casa Da Musica, Porto under the direction of Laurence Cummings and many more. Some

other notable engagements include the Sorceress in Purcell's *Dido and Aeneas*, David in Handel's *Saul* and Nutrice in Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea*. Recent engagements included the role of Moritz in the world premiere of Hans Thomalla's opera *Dark Spring* at NTM.

NATIONALTHEATER- ORCHESTER MANNHEIM

Die Anfänge des Nationaltheater-Orchesters reichen zurück in die Zeit des Kurfürsten Carl Theodor, dessen Mannheimer Hofkapelle zu den angesehensten Klangkörpern Europas zählte. Berühmtester Bewunderer der Mannheimer Klangkultur war W. A. Mozart, der sich mehrfach in Mannheim aufhielt. Komponisten wie Johann und Anton Stamitz, Christian Cannabich, Ignaz Holzbauer und Abbé Vogler prägten die Orchesterkultur der „Mannheimer Schule“. Unter der Leitung der Kapellmeister-Brüder Franz und Vinzenz Lachner (1834–72) wurde eine lange Wagner-Tradition in Mannheim begründet, die bis

heute fortwirkt. Das Opernhaus des Nationaltheaters entwickelte sich zu einem Repertoire-Spielort ersten Ranges.

Im Rahmen der Musikalischen Akademie sind die Mitglieder des Nationaltheater-Orchesters Mannheim Veranstalter einer der ältesten Konzertreihen Deutschlands. Seit 1779 werden die Akademiekonzerte von den Orchestermusikern künstlerisch unabhängig sowie finanziell eigenständig geplant und durchgeführt. Persönlichkeiten wie Carl Maria von Weber, Hector Berlioz, Richard Wagner, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Horst Stein, Hans Wallat oder Adam Fischer dirigierten das Orchester in der Vergangenheit. Mit der Spielzeit 2016/17 hat Alexander Soddy als GMD die künstlerische Leitung des Orchesters übernommen.

The beginnings of the Nationaltheater Orchestra date back to the time of Elector Carl Theodor, whose Mannheim court orchestra was one of the most prestigious orchestras in Europe. The most famous admirer of Mannheim's culture and sound was W. A. Mozart, who stayed in Mannheim several times. Composers such as Johann and Anton Stamitz,

Christian Cannabich, Ignaz Holzbauer, and Abbé Vogler shaped the orchestral culture of the "Mannheim School". Under the direction of the Kapellmeister brothers Franz and Vinzenz Lachner (1834-72), a long tradition of performing the works of Wagner was established in Mannheim that continues to this day. The opera house of the Nationaltheater developed into a repertory venue of the first rank.

Within the framework of the Musical Academy, the members of the Mannheim Nationaltheater Orchestra are the organizers of one of the oldest concert series in Germany. Since 1779, the Academy concerts have been planned and performed by the orchestra musicians with artistic independence and financial autonomy. Personalities such as Carl Maria von Weber, Hector Berlioz, Richard Wagner, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Horst Stein, Hans Wallat or Adam Fischer conducted the orchestra in the past. With the 2016/17 season, Alexander Soddy has taken over the artistic direction of the orchestra.



NATIONALTHEATER-ORCHESTER MANNHEIM

Trompete | trumpet: **Alexander Schuhwerk**

Saxophon | saxophone: **Nikola Lutz (Gast)**

Klarinette | clarinet: **Martin Jakobs**

Gitarre | guitar: **Christopher Brandt, Seth Josel (Gäste)**

Klavier | piano: **Matteo Pirola**

Keyboard: **Sebastian Berweck (Gast)**

Schlagwerk | percussion: **Jens Knoop, Raphael Nick**

Violoncello: **Friedemann Döling**

Kontrabass | contrabass: **Annette Schilli**

IMPRESSUM

© 2020 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

© 2021 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer OehmsClassics: Matthias Lutzweiler

Recorded Live, 11./13./27. Sept. & 06./07. October 2020, Opernhaus Nationaltheater Mannheim

Gerne Artistic director of the opera: Albrecht Puhlmann

Recording Engineer: Marc Weis, Thomas Schuler

Mix: Moritz Bergfeld

Editing, mastering: Aaron Holloway-Nahum

Publisher: Edition Juliane Klein

Artist Photos: Manu Theobald (Thomalla), Maria Rosenblatt (Lavi), Hanya Chlala/ArenaPAL.com (El-Bushra),

Gerard Collett (Diffey), Gavin Chuck (Pierson), Sergio Verde (Hybiner), Emma Stough (Clover)

Stage Photos: Hans Jörg Michel

Liner notes: Cordula Demattio

Synopsis: Cordula Demattio

Editorial: Christian Dieck

English Translations: Cordula Demattio

Libretto: Hans Thomalla after Wedekind's play *Spring Awakening*; Song Lyrics by Joshua Clover

Design: Verena Vitzthum | www.vv-grafikdesign.com

KOMPOSITIONSAUFTRAG DES NATIONALTHEATERS FINANZIERT DURCH
DIE ERNST VON SIEMENS MUSIKSTIFTUNG.

www.oehmsclassics.de

 ernst von siemens
musikstiftung



OC 994

