

W – The Truth Beyond

Fredrik Sixten

Wallander goes Opera



EBERHARD KARLS
UNIVERSITÄT
TÜBINGEN





www.ksk-tuebingen.de

Begeistern ist einfach.

Wenn man eine gute Kulturförderung erhält.



Wenn's um Geld geht

**Kreissparkasse
Tübingen**

Commissioned by Collegium Musicum, University of Tübingen
Universitätsmusikdirektor Philipp Amelung

Fredrik Sixten

W – THE TRUTH BEYOND

OPERA IN TWO ACTS

Libretto: Klas Abrahamsson

English version: Ann Henning Jocelyn

In englischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Uraufführung

Universität Tübingen, Festsaal Neue Aula

Freitag, 15. Juli 2016 (UA); Samstag, 16. Juli 2016; Montag, 18. Juli 2016
jeweils 19.15 Uhr

Theater Ystad (Schweden)

Samstag, 13. August 2016; Sonntag, 14. August 2016; Dienstag, 16. August 2016;
Mittwoch, 17. August 2016; Freitag, 19. August 2016 – Sonntag, 21. August 2016
jeweils 19.00 Uhr

Dauer: ca. 3 Stunden inklusive Pause nach dem 1. Akt

Wir bitten Sie, Ihr Handy während der Operaufführung auszuschalten. Ton- und Filmaufnahmen sowie Photographieren verboten.

Die Aufführungen in Tübingen werden vom Zentrum für Medienkompetenz der Universität aufgezeichnet.

MUSIKALISCHE LEITUNG	Philipp Amelung
REGIE	Julia Riegel
SZENOGRAPHIE (Leitung)	Susanne Marschall
KOSTÜME	Konrad M. Knofe
LICHTDESIGN	Georg Boeshenz
DRAMATURGIE (Leitung)	Jörg Rothkamm
KURT WALLANDER	Matias Bocchio
LINDA WALLANDER, seine Tochter	Lisbeth Rasmussen Juel
CHRISTINA BERGLUND	Thérèse Wincent
FREDRIK BERGLUND, ihr Bruder	Volker Bengl
TOBIAS JONSSON	Gustavo Martín Sánchez
ANDERS JONSSON, sein Vater	Johannes Fritsche
CHEFINSPEKTOR	Manuel Flecker*
MARTINSSON	Tobias Haas*
POLIZISTEN UND ANDERE PERSONEN	Markus Arnold*, Julia Berkenhoff*, Isabel Cramer*, Frank Echsler*, Dario Harder*, Carina Walter*

Akademischer Chor der Universität Tübingen

Württembergische Philharmonie Reutlingen (15. bis 18. Juli)

La Banda, Augsburg (13. bis 21. August)

*Mitglieder des Akademischen Chors der Universität Tübingen

MUSIKALISCHE ASSISTENZ UND KORREPETITION	Daniel Tepper
KORREPETITION	Robert Bärwald, Giovanni Piana
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG	Kristina Ebeling
SZENOGRAPHIEASSISTENZ	Erwin Feyersinger
PRODUKTION DER FILMSZENEN	Carina Diener, Janina Mantay, Melanie Preu, Katharina Schlusche, Vincent Schulz, Alexa Vogel
POSTPRODUKTION	Nadja Büchler, Benjamin Dornis, Tanja Ernst
DRAMATURGIEASSISTENZ	Fabian Kurze
ÜBERTITELREDAKTION	Fabian Kurze, Jörg Rothkamm
ÜBERTITEL	Marie Apitz, Julia Berkenhoff, Philipp Borkowitsch, Claudia Seidl, Renita Steinwand, Manuel Tietz, Andrea Zeh
ÜBERTITELINSPIZIENZ	Jannik Franz, Andrea Zeh
TECHNISCHE LEITUNG	Martin Fuchs
KOSTÜMASSISTENZ	Eva Antonia Hahn
BELEUCHTUNGS- UND VIDEOINSPIZIENZ	Simon Riegel
WERKSTÄTTEN	Landestheater Tübingen (LTT)
MASKE	Julia Hägele
REQUISITE	Kristina Ebeling
THEATER YSTAD TECHNISCHE LEITUNG	Thomas Jönsson
TECHNIK	Wiesław Ozdoba
WÜRTTEMBERGISCHE PHILHARMONIE REUTLINGEN ORCHESTERINTENDANT	Cornelius Grube
ORCHESTERWARTE	Peter Beckers, Reinhold Günther

COLLEGIUM MUSICUM VERWALTUNG	Ulrike Maria Wöllhaf
ASSISTENZ VERWALTUNG	Isabel Hahn
ÖFFENTLICHKEITSARBEIT (Leitung)	Karl Guido Rijkhoek
PRESSEREFERENTIN	Antje Karbe
VERANSTALTUNGSMANAGEMENT	Simona Steeger
PR-ASSISTENZ	Caren Heim
PR-KONZEPT	Caren Heim, Miriam Lenz, Anita Mäck, Céline Murschel, Karina Pflumm
HOMEPAGE	Valerie Heck, Lukas Kohmann, Susanne Krisch, Markus Schu
WEBMASTER	Lukas Kohmann
WEBREPORTAGE (Leitung)	Pia Fruth, Kiron Patka
FLYER, LOGO, PLAKAT	Franziska Hiemer, Bettina Steiner, Tanja Synek, Marissa Wennagel

Ein interdisziplinäres Projekt der Eberhard Karls Universität Tübingen.

In Zusammenarbeit des Collegium Musicum (Philipp Amelung) mit dem Institut für Medienwissenschaft (Susanne Marschall, Erwin Feyersinger, Hannah Birr), dem Musikwissenschaftlichen Institut (Jörg Rothkamm, Fabian Kurze), der Abteilung Neuere deutsche Literaturwissenschaft (Sebastian Meixner), der Abteilung Skandinavistik (Stefanie Gropper) und dem Zentrum für Medienkompetenz (Kurt Schneider).

Aufführungsrechte bei Colombine Teaterförlag und Gehrman's Musikförlag, beide Stockholm.

FORGET, THAT IS ALL I CAN DO.

(Kurt, I/2d)





GRUSSWORT

DES SCHWEDISCHEN BOTSCHAFTERS

„Wenn Kunst wahrhaft gut und wichtig ist, überschreitet sie Grenzen – sie wird grenzenlos.“

Diese Worte stammen von Henning Mankell und aus einem Gespräch, das ich mit ihm vor fast zwanzig Jahren in seinem geliebten Maputo führte, wo er viele Jahre lang eine Theaterkompanie leitete. Die meisten kennen Henning Mankell heute als großen Krimiautor, aber er war viel mehr. Sein kulturelles Schaffen umfasste viele Bereiche: Theater, Literatur, Musik.

Deshalb ist es eine großartige Hommage an Mankells Arbeit als Schriftsteller, dass seine Figuren aus den Wallander-Büchern jetzt in einem anderen Medium – der Oper – zu neuem Leben erwachen. Es ist eine Ehre und große Freude, dass einer unserer bedeutendsten zeitgenössischen Kirchenmusiker und Komponisten, Fredrik Sixten, Wallander in ein neues Gewand kleidet, basierend auf einem Libretto von Klas Abrahamsson, einem unserer namhaftesten Dramatiker.

Von besonderem Wert für mich als schwedischem Botschafter in Deutschland ist jedoch die Art und Weise, wie Tübingen und Baden-Württemberg Wallander ins Herz geschlossen haben. Die daraus entstandene deutsch-schwedische Zusammenarbeit – mit Beiträgen auch aus anderen Ländern – ist großartig und wunderbar.

Ich bin beeindruckt von der Zielstrebigkeit, Kompetenz und Sensibilität, mit der sich alle Beteiligten diesem einzigartigen Projekt, eine der bekanntesten Figuren der Kriminalliteratur zur Hauptperson einer neu geschriebenen Oper zu machen, gewidmet haben.

Für mich ist Baden-Württemberg so etwas wie mein zweites Zuhause in Deutschland. Über die Jahre habe ich vielfach Gelegenheit gehabt, seinen kulturellen Reichtum kennen zu lernen. Die Universität in Tübingen spielt eine zentrale Rolle in dem Projekt, das nun seine langersehnte Premiere haben wird, vor allem dank der engagierten und inspirierenden Arbeit seines künstlerischen Leiters Philipp Amelung.

Es freut mich besonders, dass die Oper zuerst in Tübingen und in Henning Mankells geliebtem Ystad aufgeführt wird. Dadurch werden unsere Länder einmal mehr miteinander verbunden, dieses Mal in der wundervollen Welt der Oper.



LARS DANIELSSON
Botschafter Schwedens, Bundesrepublik Deutschland, Berlin

HANDLUNG

AKT I

Rückblende (vor 15 Jahren):

Anders Jonsson formuliert einen Liebesbrief an Christina Berglund.

Gegenwart:

Der Kriminalkommissar Kurt Wallander wird im schwedischen Ystad mit einer Party in den Ruhestand verabschiedet. Dort erscheint Tobias Jonsson, der aufgrund von Kurts Ermittlungen als Mörder seines Vaters Anders zu 15 Jahren Gefängnis verurteilt worden war. Tobias bekräftigt Kurt gegenüber, dass er nicht der Mörder gewesen sei. Im Gegensatz zu seiner gesamten Umgebung befallen Kurt nun ernsthafte Zweifel, ob er bei seinen früheren Ermittlungen Fehler gemacht hat und Tobias fälschlicherweise verurteilt worden war. Kurt überprüft nochmals die alten Akten und beruft eine Sitzung ein, um die Ermittlungen wieder aufzunehmen.

Kurt spricht mit Bewohnern eines Dorfes südlich von Ystad, in dem der Mord begangen worden war, besonders mit Anders' bestem Freund, dem Lehrer Fredrik Berglund. Viele berichten, dass Anders ein liebenswerter und geschätzter Mitbürger war, der sich vor allem im Fußballverein engagiert hatte. Anders lebte zusammen mit seinem Sohn, dessen Mutter allerdings niemand kannte. Es stellt sich heraus, dass Anders eine Affäre mit Fredriks Schwester Christina hatte – pikanterweise einem ehemaligen Flirt von Kurt.

Von Christina, die Pfarrerin ist, erfährt Kurt, dass ihre Beziehung zu Anders leidenschaftlich aber unerfüllt war. Ihren Vorschlag an Anders, mit ihr zusammenzuziehen, habe dieser abgelehnt, worauf sie bestürzt zu einem Missionsprojekt nach Afrika abgereist sei. Bei ihrer Ankunft dort habe sie erfahren, dass Anders ermordet worden war. Dies belastete sie noch heute schwer.

Die Kommissarin Linda Wallander versucht ihren Vater Kurt damit zu trösten, dass ihn keine Schuld an einem möglichen Fehlurteil in diesem Kriminalfall treffe. Sie befürchtet, dass sie für ihren älter werdenden Vater aufgrund seiner voranschreitenden Alzheimer-Krankheit in Zukunft eine Mutterrolle übernehmen muss.

Kurt und Christina kommen sich noch einmal emotional näher und träumen davon, was aus ihrem Leben geworden wäre, wenn die frühe Beziehung hätte aufrecht erhalten werden können.

Plötzlich taucht Linda mit dem Gerücht auf, dass der jugendliche Anders durch eine chronische Krankheit stark behindert gewesen sei. Dies halten alle, die Anders kannten, für völlig unmöglich.

AKT II

Kurt befragt Tobias erneut, erregt sich aber über dessen ausweichende Reaktionen darüber, dass Linda die Befragung übernimmt.

Rückblende:

Tobias empfiehlt Anders, die Liebe von Christina zu erwidern. Darauf beschließt Anders, einen Brief an Christina zu schreiben, in dem er sich zu seiner Liebe und zu seiner Transsexualität bekennt.

Gegenwart:

Es stellt sich heraus, dass Christina den Brief nie erhalten, sondern statt dessen Fredrik den Brief geöffnet hat.

Rückblende:

Anders wird von Fredrik der Lüge und des Betrugs bezichtigt. Daraufhin gibt Anders die Geschichte seiner Transsexualität preis: Er sei als Agneta geboren worden, habe sich aber immer als Mann gefühlt. Anders berichtet von einer frühen Vergewaltigung durch Altersgenossen und der darauffolgenden Geburt seines Sohnes Tobias. Er habe nach dem Tod seines schwer kranken kleinen Bruders namens Anders dessen Identität angenommen und lebe nun nach Operationen und einer Hormonbehandlung fernab seiner Heimat als Mann. Die dadurch gewonnene Harmonie sei durch die plötzliche Entdeckung der Liebe zu Christina bedroht wor-

den. Anders appbrelliert an das Verständnis und die Freundschaft von Fredrik. Dieser zeigt allerdings keinerlei Einsicht, bezichtigt Anders erneut des Betrugs und erschlägt ihn in seinem Zorn.

Gegenwart:

Fredrik versucht sein mittlerweile entdecktes Verhalten zu rechtfertigen. Linda verlangt seine Verurteilung und ruft die Polizei. Tobias wirft Kurt dessen früheren Ermittlungsfehler vor und bittet um Unterlassung der Weiterverfolgung des Mordes, um das Andenken an Anders nicht zu beschädigen. Kurt bekennt sich zu seinem früheren Fehler und schickt die inzwischen eingetroffenen Polizisten mit einem Hinweis auf seine Vergesslichkeit weg.

Rückblende:

Anders schreibt den zweiten Teil seines Briefes an Christina, in dem er seine Identität offenbart und mit einem Heiratsantrag schließt.

SYNOPSIS

ACT I

In retrospect (15 years ago):

Anders Jonsson is writing a love letter to Christina Berglund.

In the present:

Chief inspector Kurt Wallander is celebrating his ensuing retirement in the Swedish town of Ystad. Tobias Jonsson appears at the party. Following Kurt's investigation, he had been convicted of murdering his own father Anders and was sentenced to 15 years in prison. Tobias protests his innocence. Contrary to everyone around him, Kurt is plagued by serious doubts as to whether he made mistakes in his investigation and whether Tobias was wrongly convicted. Kurt goes over the old files and calls a meeting in order to pick up the investigation once again.

Kurt talks to residents of the village south of Ystad where the murder had taken place. He particularly interrogates Anders's best friend, the teacher Fredrik Berglund. The majority of villagers describe Anders as an endearing and highly regarded fellow citizen who was particularly cherished for his involvement in the local football club. The villagers mention that Anders lived together with his son, whose mother unfortunately no one seemed to be acquainted with. It transpires that Anders had an affair with Fredrik's sister Christina – who ironically is a former flame of Kurt.

Christina, who is now a pastor, tells Kurt that her relationship with Anders was passionate but unfulfilled. She mentions that her suggestion of moving in together was dismissed by Anders, whereupon she joined a mission in Africa, upset by the rejection. Apparently, the news of Anders's murder reached her on arrival: a tragedy which places a terrible burden on her to this day.

Detective Linda Wallander tries to comfort her father Kurt by assuring him that he was not to blame for a possible wrongful conviction in this particular case. She fears having to tend to her aging father like a mother would on grounds of his progressing Alzheimer's disease.

Kurt and Christina reconnect emotionally and dream about what would have become of their lives if their former relationship had been kept intact.

All of a sudden Linda mentions a rumour about the adolescent Anders suffering from a chronic disease that rendered him severely handicapped. However, this is considered highly improbable by all who knew Anders.

ACT II

Kurt interrogates Tobias again, but gets worked up about his evasive answers to such an extent that Linda has to take over the interrogation.

In retrospect:

Tobias recommends that Anders reciprocate Christina's love. Subsequently, Anders decides to write a letter to Christina in which he admits being transsexual and in love.

In the present:

As it turns out, Christina never received that letter since Fredrik intercepted it.

In retrospect:

Fredrik accuses Anders of falsehood and fraud. Thereupon Anders tells the story of his transsexuality. He says that he was given the name Agnetta by birth, but has always felt being a man. He recounts being mal-treated by his peers at a young age and the subsequent birth of his son Tobias. He explains that after the death of his gravely ill younger brother he took up the identity of his sibling and after several operations and hormone treatment moved far away from home to live as a man. As a consequence, the established harmony was jeopardised by the newly-found love for Christina. Anders appears to Fredrik's sympathy and friend-ship. Fredrik however, does not show any

empathy, accusing him of fraud and striking him in his rage.

In the present:

Fredrik tries to explain his now discovered misdeed. Linda demands his conviction and calls the police. Tobias criticises Kurt for his past error in the investigation and pleads for the cancellation of the follow-up inquiry for the purpose of preserving Anders's reputation. Kurt admits his former error and dismisses the now present police-men with reference to his forgetfulness.

In retrospect:

Anders Jonsson is finishing his letter to Christina in which he reveals his identity and closes with a marriage proposal.

HANDLING

AKT I

Tillbakablick (15 år sedan):

Anders Jonsson formulerar ett kärleksbrev till Christina Berglund.

Nutid:

I Ystad firas kommissarie Kurt Wallanders kommande pensionstid. Under firandet dyker Tobias Jonsson upp. På grund av Kurts polisundersökning hade han blivit fälld för mord på sin far och dömd till 15 års fängelse. Tobias understryker för Kurt, att det inte var han som begått mordet. I motsats till alla andra i sin omgivning börjar Kurt nu ärligt att tveka gällande riktigheten i sin tidigare undersökning som gjort att Tobias kanske dömts på felaktiga grunder. Kurt granskar de gamla filerna och kallar till möte för att öppna upp undersökningen på nytt.

Kurt pratar med några invånare i en by söder om Ystad där mordet begåtts, speciellt med Anders bästa vän läraren Fredrik Berglund. Alla berättar att Anders varit en älskvärd och skattad medborgare, som framför allt engagerat sig i fotbollsföreningen. Anders hade levt tillsammans med sin son, vars mor ingen kände. Det visar sig att Anders haft en romans med Fredriks syster Christina samtidigt som hon – pikant nog – var Kurts före-detta flirt.

Av Christina, som sedan dess blivit präst, får Kurt veta att förhållandet mellan henne och Anders varit lidelsefullt men ouppfyllt. Anders hade avisat hennes proposition om att flytta ihop, varpå hon bestört reste till Afrika på ett missionsprojekt. När hon kommit dit fick hon veta att Anders blivit mördad. Detta väger tungt över henne än idag.

Kommissarie Linda Wallander försöker trösta sin far Kurt med att han i detta fall inte bär någon skuld i en möjlig felaktig dom. Hon fruktar att hon i framtiden måste ta på sig en modersroll för sin åldrande far på grund av hans annalkande Alzheimer.

Kurt och Christina närmar sig varandra emotionellt än en gång och fantiserar om hur livet kunde ha blivit om de inte hade avbrutit sitt tidigare förhållande.

Plötsligt dyker Linda upp med rykten om att den unge Anders varit starkt handikappad på grund av en kronisk sjukdom. Alla som kände Anders anser detta vara helt omöjligt.

Kurt förhör Tobias ännu en gång, men blir upprörd över hans undvikande reaktioner och Linda tar över förhöret.

Tillbakablick:

Tobias råder Anders att besvara Christinas kärlek. Därför beslutar Anders att sig för att skriva ett brev till Christina, i vilket han bekänner sin transsexualitet.

Utvid:

Det visar sig nu att Christina aldrig får brevet utan att det istället är Fredrik som öppnar det.

Tillbakablick:

Anders beskylldes av Fredrik för lögn och bedrägeri. Därför avslöjar Anders sitt transsexualitet: Han förklarar att han blev född som en pojke, men att han alltid känt sig som en man. Anders berättar om en våldtäkt i ungdomen bedragen mot honom av jämnåriga, och den bäras av följande födelser av sonen Tobias. Efter sin svårt sjuka yngre brors död, antog han dennes identitet, och lever nu, efter operationer och en hormonbehandling långt borta från sin hemort, som man. Den därigenom vunnna harmonin som då uppstår blir hotad av den plötsliga, nyupptäckta kärleken till Christina. Anders ber Fredrik om förståelse. Men Fredrik tar inte reson utan beskyllet Anders än en gång för bedrägeri och slår ihjäl honom i all sin ilska.

Utvid:

Fredrik försöker försvara sitt plötsliga nyupptäckande. Linda kräver att han blir dömd och kallas på polisen. Tobias kritiserar Kurt för hans tidiga bedömningsfel i utredningen och bedär att utredningen avbröts för att inte skada Anders ansen. Kurt erkänner sitt tidigare missåg. Han skickar värd och utredning ankomna poliser på skyltandes på sin glömska.

Tillbakablick:

Anders skriver den andra delen av sitt kärleksbrev till Christina, i vilket han avslöjar sin verkliga identitet och avslutas med att han står till henne.



WHAT IS A FRIEND?

(Fredrik, I/5c)

IT IS ALL SO AGAINST NATURE WHAT YOU'RE SAYING.

(Fredrik, II/16c)



„A PRETTY INTENSE WORK“

ZUR ENTSTEHUNG DER OPER *W – THE TRUTH BEYOND*

Die Vorgeschichte von *W – The Truth Beyond* begann im Oktober 2010. Philipp Amelung, musikalischer Leiter der Oper, führte das *Requiem* des schwedischen Komponisten Fredrik Sixten erstmals in Deutschland auf. Während der Aufführung kam ihm der Gedanke, Henning Mankells Romanfigur Kurt Wallanders auf die Oper zu übertragen. In einem Gespräch mit dem Musikwissenschaftler und Dramaturgen Jörg Rothkamm schildert Amelung die Entstehung seiner Idee im Rahmen der Tübinger „Tage Neuer Musik“ im Februar 2016:

„Ich hab damals alle *Wallander*-Romane gelesen – und die Atmosphäre dieser Musik hat mich an die Romane erinnert. Ich dachte mir, es wäre eine großartige Kombination, wenn man versuchen würde, einen solchen Roman auf die Opernbühne zu bringen. Das müsste doch verschiedene Interessengruppen ansprechen – einerseits die *Wallander*-Fans, dann natürlich Opernliebhaber, aber auch Interessierte an zeitgenössischer Musik im Allgemeinen.“

Spontan erzählte Philipp Amelung damals dem Komponisten Fredrik Sixten von seiner Idee, der ihm kurz entschlossen eine mündliche Zusage gab. Die Gründe, die Sixten rückblickend 2016 hierfür nennt, leuchten sofort ein:

„Of course I wanted to express myself in an opera, most composers, I think, would like to do that and suddenly I had this unique possibility to create something new and take together all of my musical influences.“

„ein Trampolin, von dem man springt“

Trotz Sixtens Bereitschaft dauerte es fast ein Jahr, bis Amelung im Dezember 2011 die nötige Genehmigung von den Rechteinhabern, dem „Colombine Teaterförlag“ in Stockholm, erhielt. Im Februar 2012 war schließlich ein erster Librettist gefunden.

Den Schöpfer der *Wallander*-Romane selbst, Henning Mankell, traf Amelung schließlich am 5. Januar 2013 in seinem Haus in Antibes in Frankreich persönlich. Rückblickend beschreibt Amelung im Gespräch mit Rothkamm das damalige Treffen mit folgenden Worten:

„Ich habe Henning Mankell als unterstützende, höfliche und auch liebenswerte Person erlebt, der ziemlich Großzügigkeit an den Tag gelegt hat, gerade was den Umgang mit seinem Werk betrifft. Ich erinnere mich gern an den Satz, man soll sich nicht zu nah an seinen Romanen entlang hangeln, sondern man soll diese mehr als ein Trampolin sehen, von dem man springt, um ins Wasser zu kommen um dann selbst schwimmen zu können.“

Wechsel des Librettisten

Der Termin der Uraufführung wurde zwei Jahre zuvor festgelegt. Anfang Oktober 2014 erhielt Amelung jedoch die überraschende Nachricht vom zunächst angefragten Librettisten, dass dieser aus gesundheitlichen Gründen aus dem Projekt aussteigen möchte. Eine rasche Reaktion war gefragt. Der Theaterautor Klas Abrahamsson schien prädestiniert, die Aufgabe zu übernehmen, da er bereits Drehbücher für eine Verfilmung von *Wallander*-Romanen geschrieben und dabei sogar mit Mankell persönlich gearbeitet hatte. Bereits zwei Tage später konnte Amelung ihn gewinnen.

Im Januar 2015 fertigte Abrahamsson eine Synopsis der Handlung an und begann im darauf folgenden Monat bereits das Libretto zu schreiben: Start des künstlerischen Prozesses von *W – The Truth Beyond*. Am 3. März 2015 nahm auch Fredrik Sixten die Arbeit an der Komposition auf, allerdings ohne das vollständige Libretto zu kennen. Aufgrund des Librettistenwechsels lagen ihm zunächst lediglich die Inhaltsangabe sowie nähere Angaben zu den ersten Szenen vor. Fredrik Sixten erinnert sich im Gespräch mit Rothkamm:

„Then we agreed upon: He delivers the first scenes, the opening, because the opening is essential. There you present a lot of things that you must say, that I'm obligated as a composer to use later on in the work, so there I present the material I have to work with for two and a half hours. So I said: I don't need much and produced from the opening

aria and the opening scene in the police house and there were a lot of things to get inspired by ...“

Zwei Versionen

Ansonsten machte Sixten dem Librettisten so gut wie keine Vorgaben für das Textbuch, weder formal noch ästhetisch. Am 15. Juli lag die schwedische Fassung des Librettos fertig vor. Ann Henning Jocelyn übersetzte sie bis Ende November ins Englische. Sixten komponierte teilweise parallel in schwedischer und englischer Sprache. Ab März 2015 entwarf er zunächst die schwedische Version, die am 5. Januar 2016 fertiggestellt war. Parallel dazu begann er seit November 2015 die für die Tübinger Uraufführung vorgesehene englische Version zu erstellen und hierbei die Gesangsstimmen teilweise dem Versmaß und dem Tonfall des Englischen anzupassen. Im November 2015 hatte Sixten noch an Amelung geschrieben:

„I need to focus on the last third of the opera and feel a bit stressed by the English version at the same time. But it's impossible, really, to start composing for the English version and leave the Swedish behind. So I have to finish the Swedish version and then go for the English. Well, I do a bit of the English adaption already now, but very slowly.“

Zu diesem Zeitpunkt lag die sechste von 18 Szenen bereits in englischer Fassung komponiert vor. Am 26. November stand Sixten vor der Herausforderung, die Mordszene zu komponieren, wie er Amelung schrieb:

„In this hour I'm composing the actual killing, the murder of Anders, a difficult scene, I need to create a tension that keeps the audience thrilled without getting boring or tiresome. Klas has, on my wish, rewritten this part since I think it's a very important scene and I want to show as many emotions as possible in this scene so anyone in the audience can identify him or herself in different aspects of the issues which this opera is all about ...“

Nach der für eine Oper diesen Umfangs knappen Zeit von weniger als einem Jahr, in der Sixten noch weitere große Werke komponierte, lag am 14. Februar 2016 pünktlich zur Pressekonferenz die 513-seitige englischsprachige Partitur vor.

Ein universitäres Großprojekt

Seit 2011 ist Amelung Universitätsmusikdirektor an der Universität Tübingen. Insofern lag es nahe, seinen Universitätschor und fachliche Unterstützung aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen einzubeziehen und die Universität als Produzenten für das Projekt zu gewinnen. Auch wenn es für eine Universität sehr ungewöhnlich ist, eine Oper – noch dazu szenisch – in Auftrag zu geben, stimmte die Universitätsleitung im Februar 2013 zu; nicht zuletzt dank der Zusage verschiedener Fächer, das Projekt zum Gegenstand des Unterrichts zu machen.

Zum Beginn des Wintersemesters im Herbst 2015 stand auch das szenische Produktionsteam weitgehend fest. Julia Riegel würde die Regie übernehmen, Susanne Marschall die Erstellung der Szenographie durch Stu-

dierende der Medienwissenschaft leiten. Rothkamm und Kollegen begannen mit Studierenden der Musikwissenschaft, Germanistik und Skandinavistik in einem interdisziplinären Hauptseminar unter anderem die literarischen Vorlagen, die Erstfassungen von Libretto, Partitur und Inszenierungskonzept im Entstehen zu analysieren und zu interpretieren. Nachdem auch die Gesangsbesetzung dank Zusammenarbeit mit der Stuttgarter Musikhochschule gefunden war, starteten Studierende der Medienwissenschaft gemeinsam mit der Pressestelle der Universität mit Maßnahmen zur Öffentlichkeitsarbeit. Studierende der Musikwissenschaft übernahmen ab April 2016 unter Leitung von Rothkamm die Produktionsdramaturgie im Hinblick auf die Arbeit an Programmheft und deutschen Übertiteln.

Die musikalische Probenphase unter Amelung startete im April mit Chor- und im Mai mit solistischen Proben, gefolgt von den szenischen Proben ab Anfang Juni 2016. Bis zur Premiere galt für alle Beteiligten, was Sixten anlässlich der Komposition der ersten Arien an Amelung formulierte: „I had a pretty intense work.“

SUNJUNG KIM

LOVE IS NOT A THING YOU SHOULD EVER SUPPRESS.

(Tobias, II/14)



„ROMANE ÜBER DIE EUROPÄISCHE UNRUHE“

HENNING MANKELL (1948–2015) UND SEINE WALLANDER-BÜCHER

Krimigenie, altlinker Moralist, Schwedens Gewissen – es gibt zahlreiche Umschreibungen, mit denen sich Henning Mankell treffend betiteln lässt. Am 5. Oktober 2015 ist einer der bekanntesten Schriftsteller Schwedens seit August Strindberg im Alter von 67 Jahren an seinem Krebsleiden gestorben, nachdem er in den Medien offensiv mit seiner Krankheit umgegangen war. In einer eigenen Kolumne beschrieb er seinen Leidensweg in den letzten Monaten seines Lebens, wobei er mehr über das Leben als solches reflektiert hat als über den Tod. Der Nachwelt hinterließ er ein umfangreiches Lebenswerk von 46 Büchern, etlichen Theaterstücken, Drehbüchern und nicht zuletzt einer Vielzahl sozialer und kultureller Projekte, die auch nach seinem Tod noch von großer Wirkung sind.

Mankells Leben zeichnete sich durch seine kosmopolitische Weltanschauung aus. Seit er das erste Mal Afrika bereiste, bezeichnete er Mosambik als seine Wahlheimat, ohne jedoch seine schwedischen Wurzeln zu vergessen. In der Biographie *Mankell über Mankell* beschreibt er, wie seine intensiven Reisen durch den afrikanischen Kontinent seine Sicht auf Europa nachhaltig verändert haben. Mankells kritischer Blick auf die europäische Gesellschaft wurde zum Markenzeichen für seine gesellschaftskritischen Romane.

Neben seiner Arbeit als Schriftsteller war Henning Mankell vor allem als Humanist und politischer Aktivist bekannt. In seinen Zwanzigern war er Teil der 68er-Bewegung und nahm an Protesten gegen den Vietnamkrieg und den portugiesischen Kolonialkriegen teil. Für die nicht an eine Partei gebundene schwedische Zeitschrift *Folket i Bild/Kulturfront*, die sich dem Kampf für die Meinungsfreiheit verschrieben hat, schrieb er schon in jungen Jahren Artikel, in denen er seine politischen Ansichten an die Öffentlichkeit trug. Er kämpfte unter anderem gegen das Apartheidsregime und setzte sich bis zu seinem Tod mit herausragendem Engagement für Frauenrechte und Alphabetisierung in Afrika ein. Auch der Kampf gegen Aids nahm in Mankells Leben einen großen Platz ein. In Uganda unterstützte er das „Memory Book“-Projekt, das Aids-Kranken dabei hilft, Erinnerungsbücher für ihre Kinder zu verfassen, die Waisenkindern eine Idee davon vermitteln sollen, wer sie sind und von wem sie abstammen.

Neben den zahlreichen Auszeichnungen für sein literarisches Schaffen erhielt Mankell 2009 den Erich-Maria-Remarque-Friedenspreis der Stadt Osnabrück für sein Afrika-Werk. Von dem Preisgeld errichtete er in Zusammenarbeit mit dem Multimedia-Künstler Christoph Schlingensiefel ein

Festspielhaus in Afrika. Sein politisches Engagement führte jedoch auch hin und wieder zu öffentlichen Kontroversen. Zuletzt polarisierte er im Jahr 2010 mit seinen radikalen Ansichten zur Befreiung des Gaza-Streifens, für die er den Untergang Israels als Notwendigkeit ansah, und wurde bei Protesten des Free Gaza Movement, bei denen neun Menschen ums Leben kamen, von israelischen Sicherheitskräften festgenommen.

Instinktives Moralbewusstsein und Politikverdrossenheit

Mit seinen Kriminalromanen um den Kommissar Kurt Wallander aus der schwedischen Kleinstadt Ystad erzielte Mankell in den 90er Jahren seinen großen internationalen Durchbruch. Alle zwölf Bände liegen heute in 43 Sprachen vor und dienen als Vorlage für mehrere Filmadaptionen sowie die schwedische TV-Serie *Mankells Wallander*, die unter anderem in der ARD ausgestrahlt wird.

Selbst wenn die Figur Wallander nach der Auffassung vieler Kritiker auch autobiographische Züge Mankells erkennen lasse, betonte Mankell selbst, er hätte in der Realität niemals mit ihm befreundet sein können. Kurt Wallander zeichnet sich zwar durch sein instinktives Moralbewusstsein aus und verspürt den Drang, immer das Richtige zu tun. Dies lässt sich allerdings schwer mit seiner beruflichen und privaten Realität in Einklang bringen, sodass ihn sein eigenes Gerechtigkeitsempfinden zermürbt und er immer wieder an der Aufgabe scheitert, sein berufliches Leben und sein Privatleben in ein

ausgewogenes Verhältnis zu bringen. Die Eigenschaft, die seine Figur Wallander jedoch wohl am meisten von Henning Mankell selbst unterscheidet, ist dessen Politikverdrossenheit, die der Autor anhand seiner Figur immer wieder in die Kritik rückt. Mankell betont selbst, die meisten Menschen sähen sich nicht als Teil der politischen Landschaft. Sie verdrängen, so Mankell, dass sie das aber zwangsläufig sind. So entstehe eine der größten Bedrohungen der Demokratie.

Auch wenn es sich bei den *Wallander*-Romanen um fiktionale Erzählungen handelt, stehen sie in einem engen Bezug zur europäischen Realität. Mankell definiert den Begriff der Fiktion als etwas, das passiert sein könnte, aber nicht passiert sein muss. Er selbst sagte, die *Wallander*-Reihe könne mit dem Untertitel „Romane über die europäische Unruhe“ versehen werden.

Der Mörder als Opfer

Der sogenannte „Police Procedural Krimi“, mit dem sich Mankell in die Tradition der schwedischen Erfolgsautoren Maj Sjöwall und Per Wahlöö stellt, ermöglicht es, die Arbeit eines Ermittlerteams genau zu beleuchten, wodurch auch dem Leser ein tiefer Einblick in die Abgründe der Gesellschaft gewährt wird. Wallanders Beruf als Polizist bringt es mit sich, dass er sich da aufhält, wo die gesellschaftlichen Extreme am stärksten aufeinanderprallen. Daher ist das Genre des Kriminalromans für Mankell eine hervorragende Möglichkeit, mal subtil und mal ganz offensiv, auf Missstände in der

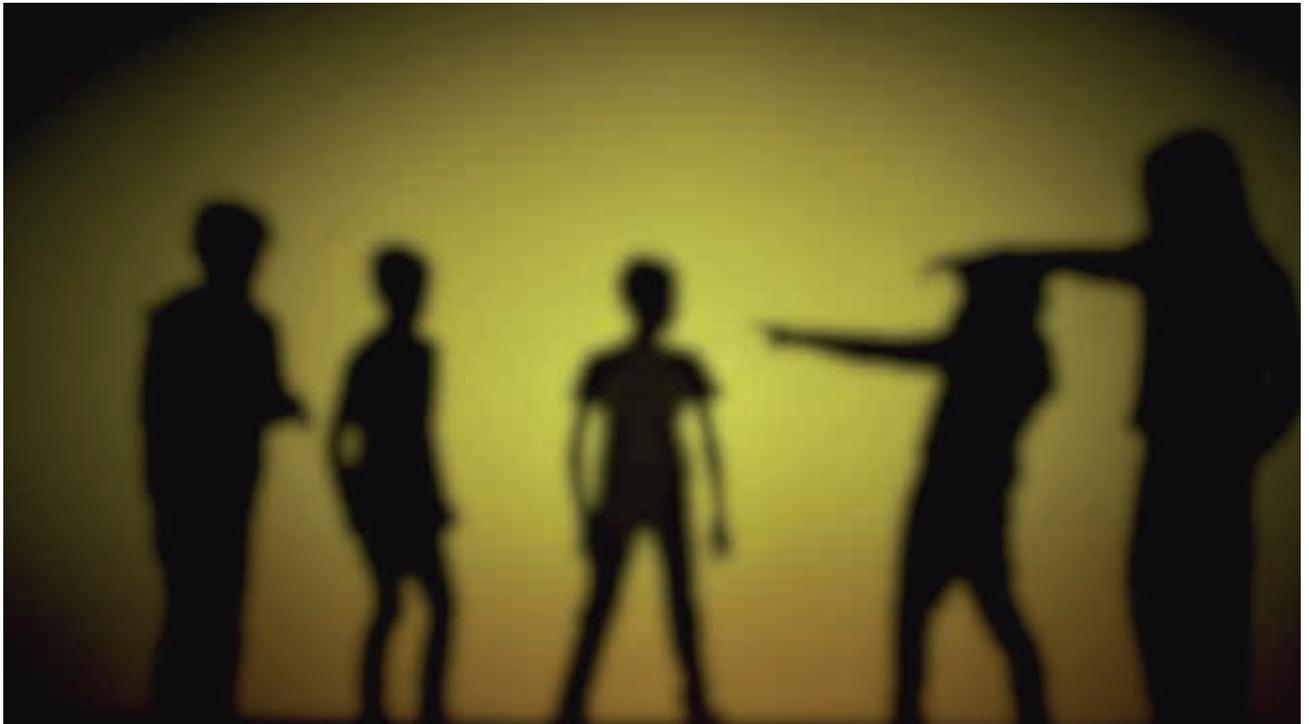
Gesellschaft hinzuweisen. Auch heute, etwa 20 Jahre nach Erscheinen der *Wallander*-Reihe, besitzen seine Bücher Brisanz in aktuellen öffentlichen Diskursen. Die behandelten Themen reichen von Problemen der Globalisierung, Unterdrückung von Frauen, Asylpolitik bis hin zu Organschmuggel oder Zwangsprostitution. Berühmt wurden die *Wallander*-Romane aber auch durch die expliziten und detailreichen Darstellungen exzessiver Gewalt, die die Reihe für den Leser oft zu schwer verdaulicher Kost machen. Auch durch die intensive Beschäftigung mit der Täterpsychologie brachte Mankell neue Konzepte in das Krimigenre. In den *Wallander*-Romanen sind die Mörder immer auch Opfer einer Gesellschaft, die sie ausgrenzt oder in die sie sich selbst aus unterschiedlichen Gründen nicht integrieren wollen. Die *Wallander*-Romane sind Romane des Scheiterns. Sie beschreiben neuartige Bedrohungen für die europäische Gesellschaft, durch die die Polizei konstant überfordert wird. Zur Auflösung der Plots kommt es meist durch Kurt Wallanders Gerechtigkeitsempfinden und seine Verbissenheit, nicht locker zu lassen, bis die Täter ihre gerechte Strafe bekommen und der Rechtsstaat sich durchsetzt. Kurt Wallander ist dabei jedoch immer auch eine tragische Figur, die durch ihre völlige Hingabe für den Beruf als Privatperson zerbricht, sodass Kurt eine Scheidung durchlebt und den Kontakt zu seiner Tochter und seinem dementen Vater nach und nach aufgibt.

Neben den *Wallander*-Romanen schrieb Henning Mankell noch eine Vielzahl weiterer Bücher und Theaterstücke, darunter auch weitere Kriminalromane wie *Der Chinese*, *Der Chronist der Winde* oder *Kennedys Hirn*, in denen er immer wieder dem afrikanischen Kontinent besondere Aufmerksamkeit schenkt. Der Öffentlichkeit weitestgehend unbekannt sind seine zahlreichen Kinderbücher, die Henning Mankell der nächsten Generation widmete.

MANUEL TIETZ

I REFUSE TO BECOME A MUM TO MY DAD!

(Linda, I/8c)



VOM BUCH ZUR BÜHNE

KLAS ABRAHAMSSONS *W*-LIBRETTO ZWISCHEN LITERATUR UND MUSIK

„Der Komponist, wenn der hinkende Vergleich erlaubt ist, ähnelt dem Artisten und das Libretto dem Netz. Das Verdienst an den gelungenen Sprüngen gehört dem Komponisten; bricht er sich den Hals, ist das Libretto schuld.“

So beschreibt der Dramatiker Peter Hacks Ende des 20. Jahrhunderts provokant die Stellung des Librettos. Bis hinein in die Gegenwart schenken zahlreiche Opernbesucher der Qualität des Librettos keine große Aufmerksamkeit. Doch was zeichnet dieses als besondere dramatische Textform aus? Und wie bewältigt der Librettist Klas Abrahamsson den formalen Spagat zwischen Henning Mankells bekannten *Wallander*-Romanen einerseits und deren musikalischer Weitererzählung auf der Bühne andererseits?

Die Epik erzählt, das Drama verkörpert. Die wichtigsten Eigenschaften eines Dramas lassen sich in einem Satz zusammenfassen: Das für die Bühne bestimmte Werk stellt Handlung dar, die menschliches Verhalten nachahmt, mit Figuren, die dialogisch oder monologisch miteinander kommunizieren. Hauptunterschied zum epischen Bericht, wie dem *Wallander*-Roman, ist das Fehlen einer vermittelnden Erzählinstanz. Jedoch gibt Abrahamsson dem Rezipienten im Libretto *W – The Truth Beyond* einen indirekten

Erzähler in Form eines Chores und mittels zahlreicher Rückblenden an die Hand. Der Chor hat dabei zwei Funktionen: Einerseits verkörpert er bestimmte – meist namenlose – Nebenfiguren, wie Kurt Wallanders Kollegen. In dieser Funktion ist der Chor in die äußere Handlung des Librettos und damit in das innere Kommunikationssystem der fiktiven Handlung bruchlos integriert.

Der anonyme Chor: Einblicke in Kurt Wallanders Gedankenwelt

Andererseits bewegt sich fast zeitgleich ein anonymer Chor auch außerhalb der äußeren Handlung. Er gibt dem Zuschauer schon auf der Abschiedsfeier Einblicke in Kurts Gedankenwelt, wenn er sagt: „Kurt, it’s working out all right. Take it easy“ (I/2a). Es wird dadurch klar: Kurt ist die Situation unangenehm. Die anderen Figuren bekommen von der Rede des Chores nichts mit. Der Rezipient erhält dadurch Informationen, die im epischen Bericht – also dem Roman – der Erzähler liefern würde. Als Kurt nach der Feier alleine zurückbleibt, gerät er in Selbstzweifel, die der Chor mit Sätzen wie „It can happen to all“ (I/2d) kommentiert.

Die Vielfalt der Chor-Funktionen in Abrahamssons Libretto steht in der Kontinuität der Opern- und Dramenchortradition, die

im antiken Dionysoskult ihren Ursprung findet. Auch Claudio Monteverdi verlieh dem Chor Anfang des 17. Jahrhunderts zu Beginn der Operngeschichte eine reflektierende und anteilnehmende Aufgabe, zum Beispiel im Chor der Nymphen und Geister in *L'Orfeo*. Spätestens durch Christoph Willibald Glucks Opernreform festigte sich die autonome Stellung des Chores, der nun auch in die Handlung eingreifen konnte. Friedrich Schiller beschrieb den Chor zu Beginn des 19. Jahrhunderts als „lebendige Mauer“ (*Über den Gebrauch des Chors*), durch den sich die Tragödie ihre Freiheit vor der Realität bewahre. Schiller wandte sich damit gegen den Naturalismus auf der Bühne, der bei einem Opernlibretto durch die Musikbezogenheit von vornherein nur begrenzt umsetzbar ist. Nachdem Richard Wagner in seinen späten Musikdramen die kommentierende Funktion des Chores ganz durch das unsichtbare Orchester ersetzt hatte, spielte der Chor in der Oper des italienischen Verismo zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Milieuschilderung wieder eine wichtige Rolle.

Auch in Abrahamssons Libretto ist der Chor essentiell: Die Intrigen werden nur zwischen den sechs Hauptpersonen gesponnen, aber um deren Leben sowie die Gesellschaft um sie herum zu verstehen, braucht es einen Chor. Hier liegt auch der offensichtliche Unterschied sowohl zum Roman als auch zum realistischen TV-Drama, für das Abrahamsson ebenfalls *Wallander*-Drehbücher schrieb. Der Librettist muss die Musik immer als eine Art Erzähler mitdenken. Sie

bestimmt das Tempo des Dramas und hat automatisch eine Zeitdehnung über das ganze Werk hinweg zur Folge. Dies zwingt den Librettisten zu einem schlagwortartigen, raffenden Erzählstil, der auch im *W*-Libretto zum Einsatz kommt. Es ist durchzogen von kurzen, prägnanten Fragen, die das Gefühlslieben der einzelnen Figuren auf den Punkt bringen. Durch die sechs Rückblenden löst der Librettist das Geschehen aus der Gegenwart und etabliert eine zweite Erzählebene, die festgelegt ist auf die Zeit vor 15 Jahren. Jede der sechs Hauptpersonen (außer Linda Wallander, die damals nicht beteiligt war) leitet eine Rückblende ein, bis in der letzten Rückblende der Mord aufgelöst wird. Abrahamsson gelingt durch die unterschiedlichen Perspektiven eine Öffnung der Erzählung.

Die Vermischung der Zeitebenen

Jede Figur ist auf ihre Art und Weise emotional in den Fall verstrickt. In der letzten Szene des zweiten Aktes kommt es zu einer ungewöhnlichen und einmaligen Vermischung der Zeitebenen. Kurt und dessen ehemalige Geliebte Christina Berglund rezipieren in der Gegenwart Anders Jonssons Liebesbrief an Christina. Anders, längst ermordet, ist ebenfalls Teil der Szene, agiert jedoch auf der zweiten Erzählebene.

Generell erinnert der Aufbau des Librettos an den eines analytischen Dramas. Die vorausgehende Handlung, der Mord an Anders, wird nach und nach aufgedeckt und bis zu seinem Ursprung zurückverfolgt. Dieses Schema zieht sich durch das ganze Libretto.

to: Kurt Wallander erfährt von bestimmten Ereignissen, reagiert darauf und erhält dadurch weitere wichtige Informationen. Er hat keinen Wissensvorsprung gegenüber dem Publikum, weder im Mordfall noch in Bezug auf die transsexuelle Vergangenheit von Anders. Zwischen den Figuren herrscht diesbezüglich jedoch eine ungleiche Informationsverteilung – eine Grundvoraussetzung für jeden Kriminalfall.

Ein zeitenthobener Stoff ist bei Weitem nichts Neues und findet sich schon in antiken Dramen wie *König Ödipus* von Sophokles. Gängig ist auch, dass Szenenwechsel mit Ortswechseln oder Besetzungswechseln verbunden sind. Es bleibt jedoch im Libretto *W – The Truth Beyond* unklar, wie viel Zeit zwischen den einzelnen Szenen vergeht. Damit entscheidet sich Abrahamsson bewusst für ein Drama mit Tendenzen zur offenen, nicht-aristotelischen Form.

Keine musikalische Prosa

Bei der Sprache des Librettos fällt auf, dass der Text weitgehend in Reimen abgefasst ist. Es finden sich vor allem konventionelle Zwei- und Vierzeiler mit Paar- und Kreuzreimen. Es handelt sich dabei nicht um ein individuell eingesetztes Versmaß, sondern mehr um ein in der Operngeschichte bis ins 19. Jahrhundert gängiges Mittel der Strukturierung. Gleichzeitig verwendet der Librettist zeitgenössische vulgäre Ausdrücke, wenn Kurt in einer Rückblende Tobias mit „Fucking bastard!“ (I/3) beschimpft.

Obwohl Ensembles die Ausnahme bleiben, bewegt sich Abrahamsson jedoch sprachlich nicht in der Tradition der späten Musikdramen Wagners. Ganz im Gegensatz zur wagnertypischen musikalischen Prosa, die Textrepetitionen vermeidet, um dem realen sprachlichen Ausdruck so nah wie möglich zu kommen, bedient sich Abrahamssons *W*-Libretto also Elementen der Librettotradition des 18. und frühen 19. Jahrhunderts – verknüpft diese jedoch mit polystilistischen Techniken des jüngeren Dramas. Vom dekonstruierenden Ansatz dezidiert avantgardistischer Libretti des Musiktheaters seit den 1960er Jahren unterscheidet sich der gesungene Text der *W*-Oper allerdings durch Eindeutigkeit und – im kriminalistischen Sinn – durch beste Nachvollziehbarkeit.

ANDREA ZEH

IT WAS NOT ME!

(Tobias, I/2c)



„UND PLÖTZLICH KAM DIESE EINMALIGE CHANCE“

DIE BETEILIGTEN KÜNSTLER IM GESPRÄCH

EINE OPER ENTSTEHT

Wie lange haben Sie gebraucht, um diese neue Oper auf die Beine zu stellen?

Philipp Amelung: Die Idee hatte ich schon vor sechs Jahren, als ich Fredrik Sixtens *Requiem* – erstmals in Deutschland – aufgeführt habe. Die Musik hat mich sehr an die Stimmung in den *Wallander*-Romanen erinnert.

Fredrik Sixten: Schon damals hat Philipp Amelung mich gefragt, ob ich einen *Wallander*-Stoff vertonen würde, und ich sagte ohne zu überlegen „Ja“ – allerdings glaubte ich nicht wirklich daran, dass ein so großes Projekt Realität werden würde. Aber der Reiz war schon groß, mich in einer Oper auszudrücken. Und plötzlich kam diese einmalige Chance, etwas Neues zu kreieren.

Klas Abrahamsson: Ich bin ja erst seit ungefähr eineinhalb Jahren Teil des Opernprojektes, denn der ursprüngliche Librettist ist krankheitsbedingt sehr plötzlich ausgestiegen.

Philipp Amelung: Der Plan sah vor, dass Fredrik Sixten im Sommer 2014 mit dem Komponieren beginnen sollte – und plötzlich waren wir in Zeitnot, da kein Libretto existierte!

Klas Abrahamsson: Dann rief mich eines Tages meine Agentin an und fragte: „Kannst du in diesem Frühjahr eine Oper schreiben?“ Ich sagte ihr, dass ich mir nicht sicher sei. Außerdem wollte ich wissen, um welchen

Opernstoff es gehe. Sie antwortete nur: „Ich frage anders: Ist es für dich völlig unmöglich, in diesem Frühjahr eine Oper zu schreiben?“ Ich antwortete: „Naja, völlig unmöglich nicht.“ Dann bedankte sie sich kurz und legte auf.

Als Sie, Herr Sixten, zu komponieren begannen, gab es also noch keinen Librettotext?

Fredrik Sixten: Als ich mit dem Prolog anfang, kannte ich nur eine Handlungsskizze, hatte aber noch keinen zu vertonenden Text! Doch Klas Abrahamsson war sehr schnell und schickte mir nach wenigen Wochen die ersten Szenen. Bei unserem ersten persönlichen Treffen merkte ich, dass er ein sehr zielstrebigere Mensch ist: Wenn er einen Auftrag angenommen hat, redet er nicht viel darüber, sondern legt los – ganz nach meinem Geschmack.

Klas Abrahamsson: Während der Arbeit haben wir dann oft miteinander telefoniert, da wir uns nicht regelmäßig treffen konnten. Schließlich wohnt Fredrik Sixten in Norwegen und ich in Schweden. Ich habe ihm die Texte geschickt und manchmal hat er angerufen und gefragt, ob wir nicht dieses oder jenes verändern können. Hin und wieder war ich anderer Meinung, aber oft stimmte ich auch zu. Immerhin ist es eine Oper, alle Künstler müssen da an einem Strang ziehen.

Philipp Amelung: Die beiden haben wirklich sehr schnell und professionell gearbeitet. Außerdem hat Ann Henning Jocelyn innerhalb von drei Wochen das Libretto vom Schwedischen ins Englische übersetzt, so dass die Komposition nach einem dreiviertel Jahr tatsächlich schon so weit war, dass die Partitur, der Klavierauszug und das Orchestermaterial rechtzeitig zum Probenbeginn erstellt werden konnten.

MUSIK, LIBRETTO UND INSZENIERUNG

Herr Abrahamsson, was war die Grundidee für Ihren Text?

Klas Abrahamsson: Am Anfang stand die Idee dieser Eröffnungsszene: Auf einer Feier anlässlich Wallanders Pensionierung taucht jemand auf, den er vor Jahren eines Mordes überführt hatte – nach 15 Jahren Gefängnis. Er geht auf diese Feier und behauptet, dass er unschuldig sei. Wichtig war mir dabei aber auch die Botschaft, welche durch die Handlung transportiert wird. Henning Mankell hat den Charakter Kurt Wallander immer benutzt, um etwas über die Gesellschaft auszusagen. Das wollte ich auch: Es geht um die Frage, wie wir einander behandeln, um Toleranz.

Sie haben bisher vor allem geistliche Musik geschrieben, Herr Sixten. Haben Sie nun in Ihrer Komposition für die Oper andere Stilmittel verwendet als für kirchenmusikalische Werke?

Fredrik Sixten: In meiner Musik liefen schon immer viele verschiedene Einflüsse zusammen. Und ich glaube, diese Verschiedenartigkeit ist gerade für eine Oper sehr hilfreich. Da geht es doch gerade darum, viele verschiedene Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Ich habe nie versucht, das Rad neu zu erfinden, mir war immer wichtig, Vorhandenes zu nutzen. Wir sind an einem Punkt in der Musikgeschichte, an dem wir das können: Die Dinge sind erschlossen, es geht darum, sie auf eine neue Art zu kombinieren. Ich kann zum Beispiel Blues, Tango und Barockmusik kombinieren.

Wie stehen Sie, Herr Abrahamsson, zum zeitgenössischen Theater?

Klas Abrahamsson: Ich glaube, das Theater sollte aktuell sein und die großen gesellschaftlichen Konflikte auf der Bühne benennen. Aber ich habe mich weniger für das moderne, sondern eher für das antike Drama und dessen Herangehensweise interessiert. Dort hat der Chor oft eine kommentierende, von außen betrachtende Funktion. Und in manchen Szenen versuche ich, ihn ähnlich einzusetzen: Mal stellt er Wallanders Polizeikollegen dar, mal ist er aber auch seine innere Stimme, die Gedanken und Zweifel ausdrückt. Dadurch ergeben sich mehrere Schichten.

Fredrik Sixten: Und die Musik kann dabei noch eine weitere Schicht hinzufügen. Wenn Wallander zum Beispiel etwas äußert, aber gleichzeitig nicht davon überzeugt ist,

IST ES FÜR DICH
VÖLLIG UNMÖGLICH, IN
DIESEM FRÜHJAHR EINE
OPER ZU SCHREIBEN?

kann ich das in der Musik darstellen. Dann wird eine schöne Gesangsmelodie von irritierenden Klängen im Orchester begleitet.

Frau Riegel, wie bringt sich Ihre szenische Umsetzung in diesen Text und diese Musik ein?

Julia Riegel: Die Dramaturgie des Stückes ist ganz schön knifflig mit ihren vielen Zeitsprüngen, schnellen Ortswechseln und der komplexen Funktion des Chores. Durch die Kooperation mit den Tübinger Medienwissenschaftlern bietet sich hier das Medium Film wunderbar als Lösungsansatz an, zumal die Romanfigur Wallander selbst ein multimediales Phänomen geworden ist. Viele nähern sich dieser Figur auch in unserer Oper mit einem dezidierten Bild im Kopf. Hier können wir Wallander noch ein Stückchen weiter begleiten und können durch die Musik und den Gesang weitere emotionale Schichten freilegen. Gleichzeitig zeigt die Ermittlung des eigentlichen Kriminalfalls und die Suche nach „The truth beyond“, wie jeder mit Erinnerung und Identität ringt, und dies legt am Ende den Finger in die Wunde eines gesellschaftlichen Tabus.

Frau Marschall, Sie sind mit der Medienwissenschaft für die Videoprojektionen verantwortlich.

Susanne Marschall: Wir nutzen die Videoprojektionen, die wir im Lehrforschungsprojekt gedreht haben, in verschiedenen dramaturgischen Funktionen. Zum einen führen die kurzen Filmszenen in die Innen-

welt der Figuren, machen Erinnerungen sichtbar oder symbolisieren den Gedächtnisverlust der Hauptfigur. Zum anderen dienen sie uns – wie in der Zeit des viragierten Stummfilms – dazu, Räume und Zeitebenen durch eine Farbkodierung zu unterscheiden. Auf diese Weise unterstützen wir das Publikum in seiner Orientierung.

Was macht dabei den besonderen Aspekt der Szenographie aus?

Susanne Marschall: Der Einsatz von Videosequenzen gehört mittlerweile zu den Standards vieler Inszenierungen. In unserem Fall ist ein normaler Szenenwechsel räumlich schwer darstellbar und die Projektionen sind in diesem Sinne sehr hilfreich. Zumal die Bühne flexibel sein muss, wir spielen ja an zwei Standorten mit unterschiedlichen räumlichen Gegebenheiten.

Der Festsaal in Tübingen ist ja kein Opernhaus. Frau Riegel, welche Besonderheiten ergeben sich daraus?

Julia Riegel: Der Saal hat in der Tat seine Tücken. So hat die Bühne nur zwei kleine Türen, ein Chorauftritt ist immer ein halbe Völkerwanderung. Und es gibt keine Vorrichtungen, um Scheinwerfer oder Beamer aufzuhängen. So haben wir uns entschlossen, die Guckkastenbühne, die wir dann auch im Theater Ystad haben werden, mittels eines Gerüstes nachzubilden. Des Weiteren haben wir mit Tübingen und Ystad zwei Bühnen mit

DIE DRAMATURGIE
DES STÜCKES IST GANZ
SCHÖN KNIFFLIG.

ganz unterschiedlichen Proportionen und Sichtachsen. Um beide Räume bedienen zu können, haben wir uns für einige mobile Elemente entschieden, die wir dann im Raum jeweils unterschiedlich verteilen können.

HENNING MANKELL UND DIE OPER

Hat sich Henning Mankell selbst an der Oper beteiligt?

Philipp Amelung: Anfang 2013 hatte ich die Gelegenheit, ihn in Südfrankreich zu besuchen, um mit ihm über unsere Oper zu sprechen. Ich habe in ihm einen höflichen und liebenswerten Menschen kennengelernt. Was sein Werk angeht, zeigte er sich sehr großzügig. Er meinte, wir sollten uns nicht zu sehr an den Romanen orientieren, sein Werk solle für uns vielmehr eine Art Trampolin sein, von dem aus wir ins Wasser springen um uns dort freizuschwimmen.

Klas Abrahamsson: Zuerst hatte ich große Angst vor der Herausforderung. Ich dachte: Das ist zu ambitioniert, das ist Wahnsinn! Henning Mankells Kriminalromane sind weltweit bekannt, jetzt wird Wallander das erste Mal singen – und ich soll ihm die Worte in den Mund legen. Ich bin sehr glücklich darüber, dass Henning Mankell selbst Zeit gefunden hatte, sich meinen Plot anzuschauen. Leider hat er nicht das ganze Libretto lesen können. Aber die Idee, in welche Richtung es inhaltlich gehen soll, hat er noch zur Kenntnis genommen.

Fredrik Sixten: ... und genehmigt!

ICH DACHTE: DAS IST
ZU AMBITIONIERT, DAS
IST WAHNSINN!

Klas Abrahamsson: Über diese Unterstützung bin ich sehr froh. Ich hatte Henning Mankell ja schon einige Male zuvor getroffen. Vor Jahren habe ich *Wallander*-Romane fürs Fernsehen adaptiert und immer, wenn ich ihn traf, war es sehr, sehr einfach, mit ihm über szenisches Schreiben zu sprechen. Man darf nicht vergessen: Henning Mankell war ein Theatermann, er war in den 80er Jahren Intendant zweier Theaterhäuser in Schweden und hat viel für die Bühne geschrieben, bevor er mit seinen Romanen berühmt wurde.

Wie hat sich der Tod von Henning Mankell im

Herbst 2015 auf Ihre Oper ausgewirkt?

Philipp Amelung: Ich habe von Berit Gullberg, Henning Mankells Agentin für die Bühnenwerke, am Tag seines Todes eine Mitteilung bekommen. Ich war traurig und überrascht, wie schnell es dann doch gegangen ist. Aber auf die Unterstützung von Seiten des Verlages hat es keine Auswirkungen gehabt.

Susanne Marschall: Zu dem Zeitpunkt war das Projekt schon sehr weit gediehen. Wir waren alle sehr traurig. Auf der anderen Seite ist sein Tod aber auch umso mehr Motivation für das, was wir da auf die Beine stellen.

Zusammenstellung: JÖRG BÜCHLER

Auf Basis von Gesprächen der Künstler mit Jörg Rothkamm im Februar 2016.



WHO ARE YOU?
(Christina, I/10)

CAN I EXPLAIN IT?

(Anders, I/1)



„A UNIQUE COMBINATION OF INPUTS FROM VARIOUS SOURCES“ ZUM SCHAFFEN DES KOMPONISTEN FREDRIK SIXTEN

Skövde, Südschweden. Es ist eine beschauliche kleine Stadt, in der Fredrik Sixten aufwächst. Als Pfarrerssohn in der zweiten Generation wird ihm der Kontakt mit der Kirchenmusik in die Wiege gelegt. Voller Begeisterung beginnt er bereits als Kind Orgel zu spielen und singt im Chor. Als Jugendlicher ist er Mitglied in verschiedenen Pop-Bands, was sein späteres Schaffen beeinflussen wird, in dem er sich sowohl auf den Pfaden der Kunstmusik als auch denen der populären Musik bewegt. Gerade das Abitur in der Tasche, begibt er sich zum Studium an die Königliche Musikhochschule in Stockholm. Nach dem dort absolvierten Kompositionsstudium bei Sven-David Sandström tritt Fredrik Sixten den Dienst an verschiedenen schwedischen Kirchen an. Zunächst als assistierender Organist, später als musikalischer Leiter, so zum Beispiel in Göteborg und an der Harnösander Kathedrale, später in Trondheim, Norwegen. In der Komposition von funktionaler Gebrauchsmusik im kirchlichen Rahmen sieht Sixten die Herausforderung, dieser seinen eigenen Stil zu verleihen.

Sixtens Erfolge seines breitgefächerten Œuvres zeigen, dass der mehrfache Preisträger den musikalischen Nerv der Zeit trifft. Als einer der bekanntesten zeitgenössischen skandinavischen Komponisten gewinnt er, noch nicht mal dreißig Jahre alt, den „Gehr-

mans/Sensus Composer Award“ und ist 2010 „Composer of the Year“ der Stockholm Music Association. Wie andere Komponisten vor und neben ihm beeinflussen auch Sixten die unterschiedlichen musikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts. Das spiegelt sich auch in seiner Haltung zur ersten Oper *W – The Truth Beyond*: „I would definitely say it's a contemporary work from the 21st century“.

Mit Verspätung erreichte Skandinavien Anfang der 1920er Jahre die Moderne und die Atonalität der Neuen Musik. Im Vergleich zu anderen nordischen Ländern kam es dabei in Schweden früher zum Durchbruch von Innovationen, was der dort weniger stark ausgeprägten Nationalromantik geschuldet war. Eine Dekade später steht Ingvar Lindholm, der Lehrer von Sixtens einstigem Kompositionsprofessor Sven-David Sandström, für die Synthese unterschiedlicher kontinentaler Stile wie dem Expressionismus und Neoklassizismus. Impulse von außen kommen von Komponisten aus dem Ausland, die in Stockholm gastieren und die Neue Musik mitbringen.

Ein übergangsreicher Stil unterschiedlicher Herkunft

Die kirchenmusikalische Entwicklung auf dem Festland wird paradoxerweise von

Komponisten vorangetrieben, die man ehemals der Avantgarde zuschrieb. Diese vermitteln seit den 70er Jahren zwischen einer postmodernen Musik und einer die Tradition weiterführenden Ästhetik. In kirchenmusikalischen Werken dieser Zeit sind folkloristische Einflüsse und rhythmisch betonte, den Songcharakter hervorhebende Strukturen erkennbar. In Schweden dagegen setzt die Diskussion um die Postmoderne erst in den 70er Jahren mit Sixtens Lehrer Sven-David Sandström ein. Er steht zunächst für Stilpluralismus und Kontraste und wendet sich den Avantgardisten von Gastdozenten wie György Ligeti zu. Erst viel später entwickelt er einen neoromantischen Stil.

Sandströms Schüler Sixten hat einen anderen Ansatz. Seine Musik zeichnet sich durch einen übergangsreichen Stil unterschiedlicher Herkunft aus. Sixten schreibt freier und fühlt sich keinem Regelwerk verpflichtet. So erklingt in seinem Orgelwerk *Tango* von 2007 der gleichnamige Tanz zu einem Psalmtext und in seiner *Missa Mariae* (1998) sind Blueseinlagen ebenso wie schwedische Volksmelodien zu finden. Im Gegensatz zu seinem Lehrer greift Sixten auf alte, teilweise der Liturgie entnommene Texte zurück und ergänzt oder kommentiert diese mit neuen, verfasst sie jedoch in der Regel nicht selbst. Die Texte sind meist in Schwedisch gehalten, teilweise auch in Englisch oder Latein mit Übersetzungen in andere Sprachen.

Zu Sixtens bekanntesten Werken zählt die erste schwedische *Markuspassion* (2004). Der Evangelist wird hier von einer Sopran-

stimme gesungen, was Sixten mit deren größeren stimmlichen Möglichkeiten begründet. Musikalisch ist die Passion stark von schwedischer Volksmusik beeinflusst, gleichwohl hört man Bach'sche Vorbilder durch. Mit dieser Passion gelingt Sixten der Durchbruch, sie wurde sechzig Mal aufgeführt. Der mittlerweile international erfolgreiche Komponist konnte 2014 einen Kompositionsauftrag des San Francisco Symphony Orchestra and Chorus erfüllen mit der Uraufführung von *Let there be*, einem Werk für gemischten Chor, Percussion und Orgel. Sixtens Œuvre umfasst inzwischen sowohl eine große Anzahl an A-cappella-Werken als auch Chorstücke mit instrumentaler Begleitung. Bei seinen kammermusikalischen Werken für verschiedene Besetzungen bedient er sich teilweise älterer Gattungen wie zum Beispiel einer barocken Chaconne, einer Valse romantique oder einer hochmittelalterlichen Cantilene. Doch auch Texte des 20. Jahrhunderts hat Sixten vertont, wie zum Beispiel Lyrik von Erik Blomberg und Pär Lagerqvist.

„It's not more modern to write atonal music than tonal“

Aus persönlichem Anlass komponierte Sixten 2007 ein *Requiem* für Chor, Solisten und Orchester. Hierbei wählt er eine andere Tonsprache als bei den Passionen, zu denen auch eine *Johannespassion* und ein *Weihnachtatorium* zählen. Die Stilpalette reicht vom Gregorianischen Gesang über deutsche und französische Romantik, Impressionismus und Expressionismus bis zu zeitgenössischer

anglikanischer Kirchenmusik. Die Texte des *Requiem* bilden eine Synthese aus der Messe und neuer Dichtung, die der Umgangssprache nahe kommt. Sixtens Stilpluralismus ist innerhalb eines Werkes und seines ganzen Œuvres festzustellen, sowohl was die Mischung alter und neuer Texte betrifft als auch die Verbindung von Kunstmusik mit verschiedenen Genres der Populärmusik. Dabei rechnet Sixten mit einem Publikum zwischen Kirche und Hausmusik, zwischen Andacht und Besinnung, zumeist im liturgischen Rahmen. Sein Stil zeigt die Neue Einfachheit in der Musik, welche keiner bestimmten Schule angehört, sondern mehr eine Kompositionshaltung widerspiegelt. Diese äußert sich in der weitgehenden Rückwendung zur Tonalität und traditionellen Formen und bedeutet eine Abkehr von den Dogmen einer gleichsam teleologisch das Material weiter entwickelnden, oft verstörenden Avantgarde. In diesem Sinne sagt Sixten:

„I am tonal in my language but I do leave the tonal system if I need to and have no limits of doing so if I feel it's necessary for what I want to express. For me music is both about beauty and ugliness. The contrast is essential. It's easier to find and believe in the beautifulness if you feel the relief of something harsh and hard. Likewise it is more trustworthy if the dark and rough have small cracks where the light and fairness can slip through. It's not more modern to write atonal music than tonal. An atonal piece could be as old fashioned as a tonal piece.“

Sixtens Kompositionen sind dabei zumeist sanglich, was den oft aus Laien bestehenden Kirchenensembles entgegenkommt. Diese Sanglichkeit besteht auch dann, wenn Sixten seine Musik teilweise, um bestimmte Stimmungen zu erzeugen, mit atonalen Klängen vermischt: „I would say that today's contemporary music is more of how you combine all these known knowledge more than the idea that one could invent something completely new. My music is a unique combination of inputs from various sources.“

KRISTINA JÜLICH-BAUER

SO WAS I WRONG? ANYBODY CAN MISS.

(Kurt, I/2d)



WIE KLINGT EIN INDIZ IN DER OPER?

EIN BLICK IN FREDRIK SIXTENS PARTITUR VON *W – THE TRUTH BEYOND*

„Dank des genialen Librettos von Klas Abrahamsson hat die *Wallander*-Oper alles, was sich Komponisten wünschen: Große Gefühle, eine spannende Krimihandlung, eine zeitgemäße Botschaft und daher viele Gelegenheiten, die Ausdrucksstärke meiner Musik in ihrer ganzen Bandbreite zu präsentieren.“ So hat sich der Komponist Fredrick Sixten kürzlich zu seiner ersten Oper geäußert. Tatsächlich hatte er für *W – The Truth Beyond* – nach mehreren kirchenmusikalischen Werken für Chor, Solisten und Orchester – nun einen musiktheatralischen Stil entwickelt, mit einer Tonsprache, die der typisch düsteren, mysteriösen Atmosphäre eines Kriminalstücks gerecht wird.

Dabei gab Sixten seinen unverkennbaren Personalstil nicht auf. Mit melodischen und sanglichen Linien, einer klaren Struktur und gelegentlichen Durchbrüchen von choralartiger Kirchenmusik, Volksmusikalischem, Musicalhaftem und Atonalität lässt sich *W* als seinem polystilistischen Schaffen zugehörig einordnen. Komponist und Librettist gestalteten die Form der Oper in enger Zusammenarbeit, daher gab Sixten die vom Libretto vorgegebene Nummernfolge nicht auf. Die weitgehend durchkomponierte Abfolge von ariosen und rezitativen Passagen wird jedoch immer wieder von Choreinwürfen und formalen Überraschungen modifi-

ziert. Bereits in den ersten Takten der Oper wird jedoch deutlich, dass Sixten hier etwas Anderes schuf als in seinem bisherigen Œuvre.

Beginnend mit einem tiefen Brummen der Celli und Bässe, leitet ein Prolog in die Oper ein. Langsame, dumpfe Schläge von großer Trommel und Pauke lassen an Szenen einer Totenmesse denken. Stark chromatische aufsteigende Linien vermitteln einen schmerzvollen, leiderfüllten Charakter. Die Lautstärke des Orchesters schwillt an, immer mehr Instrumente kommen nach und nach hinzu. Die Notenwerte werden kleiner, die Musik dadurch schneller, die Tonlage der Instrumente höher. Diese erste Aufbausequenz kulminiert in lauten, dissonanten Akkorden, die den Höhepunkt einer Spannungssteigerung darstellen. Sixten zeigt bereits hier die Wucht, die er aus dem für zeitgenössische Opernverhältnisse klein besetzten Orchester hervorbringen kann. Ein paar Takte später wird diese Sequenz wiederholt und die Wirkung durch einen unsichtbaren, gleichsam instrumental gedachten Chor verstärkt, der Vokalisieren auf „Ah“ intoniert.

Sixten als Charakterzeichner

Die Charakterisierungen der Figuren, die in Mankells Büchern stets facettenreich und komplex gestaltet sind, werden in der Oper

hauptsächlich durch die Gesangspartien abgebildet. Darüber hinaus zieht Sixten jedoch im Orchester eine weitere Zeichenebene ein, die entweder synchron mit den Figuren der Handlung geht oder – einem Erzähler vergleichbar – Informationen ausschließlich dem Publikum preisgibt. Sixten verwendet für jede der Figuren daher aussagekräftige, maßgeschneiderte Motive und Themen. So wird Anders Jonsson, das transsexuelle Verbrechenopfer der Oper, ein Motiv zugeordnet, das seine gespaltene Identität ausdrückt. Es zeichnet sich durch ein charakteristisches Halbtonintervall zu Beginn aus, das seine Unsicherheit verdeutlicht (F und Fis in Szene 1). Wie Anders selbst nicht eindeutig Mann oder Frau, Mutter oder Vater ist, kann auch nicht eindeutig gesagt werden, welcher der changierenden Töne der Passende ist. Beide können im gleichen Takt existieren und werden in Anders' Melodie eingebunden.

Doch nicht nur Anders' Charakter erfährt eine starke musikalische Profilierung. Auch Kurt Wallander als Protagonist der Oper bekommt von Sixten sogar eine Art Erkennungsmelodie zugeschrieben. Zuerst in Szene 2 mit den Worten „Kurt, it's working out all right“ vom Chor vorgestellt, lässt sich das zugehörige Motiv an zahlreichen weiteren Stellen der Oper wiederfinden. Kurts Tochter Linda dagegen singt in Szene 8c zu einer schwedischen Polska, einem Nationaltanz, um ihre Sicht auf ihren alternden Vater auszudrücken. Pfarrerin Christina Berglund wird passenderweise von einem Kirchenchor be-

gleitet vorgestellt. Der Polizeichef und andere Mitarbeiter Kurts treten zu vom Blech des Orchesters imitierten Martinshörnern mit ihrem charakteristischen Quartsignal auf.

Die Klarinette verrät den Mörder

Fredrik Berglund hingegen wird von Sixtens Musik als Täter bereits zu einem Zeitpunkt entlarvt, an dem weder Kurt noch der Zuhörer dies erahnen können. Nachdem Kurt von den Bewohnern des Dorfes keine aussagekräftigen Informationen über Anders sammeln konnte und auf Fredrik verwiesen wird, lässt die Klarinette im Orchester den Zuhörer eine Melodiephrase aus Anders' Briefszene vernehmen. Jedoch wird wohl selbst dem aufmerksamsten Hörer diese Verbindung zwischen Anders und Fredrik beim ersten Hören verborgen bleiben. Ähnlich wie beim ersten Lesen eines Kriminalromans, bei dem der Leser durch die Fülle von möglichen Indizien nicht sofort auf die ausschlaggebenden Beweise achten kann, lohnt sich auch in *W* ein konzentriertes Eintauchen in die Partitur.

Um die fast dreistündige Oper formal zu gliedern, weitet Sixten seine Motivik auf größere Zusammenhänge aus. Der Chor des eröffnenden Prologs etwa erscheint in der Schlusszene wieder und bildet somit eine äußere Klammer um das Werk. In Szene 2c besteht Tobias Jonsson mit seiner refrainartigen Phrase „it was not me“ darauf, dass er unschuldig ist. Kurts Tochter Linda, die den Auftrag erhalten hat, ihren alternden Vater zu betreuen, charakterisiert diesen treffend

Partitura in C

OPERA W

Prolog

Libretto: Klas Abrahamsson

Musik: Fredrik Sixten

Adagio e Serioso $\text{♩} = 40$

2 Clarinetti in si b
(Cl. II anche Clarinetto Basso)

Clarinetto Basso

2 Fagotti

2 Corni in fa

2 Trombe in si b

2 Tromboni
(Tromb. II anche Trombone Basso)

Tuba

Timpani

Gran Cassa

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

pp, *mp*, *p*, *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, *ppp*, *sempre cresc.*, *con sord.*, *a 2*, *non trem.*, *non div.*, *senza sord.*, *div.*, *div. con sord.*

mit dem Motiv „The parent of my dad?“, das mit einem Oktavsprung und Sekundgängen seine zunehmende Verschrobenheit zeigt.

In einem rückblickenden Treffen zwischen Christina und Anders (Szene 10) wird Christina von Anders in einer für sie unverständlichen Weise abgewiesen. Daraufhin fragt sie gedankenversunken: „Who are you?“ Das zugehörige musikalische Motiv, bestehend aus einem absteigenden Halbtonintervall und einem Sprung nach unten, nähert sich durch jene Sekunde schon merklich Anders' Halbtonmotiv – dem Symbol für sein Geheimnis – an. Kurts Befragung seiner früheren Geliebten Christina endet in einem berührenden Duett (Szene 11b), das durch seine markante Rhythmik geprägt ist. Die anfängliche ungerade 5/8-Taktart wechselt oft, ferner besitzt die Begleitung einen stark rhythmischen Charakter.

In der finalen Szene des ersten Aktes, die in einer imaginären, unbestimmten Zeitebene und an einem unbestimmten Ort angesiedelt ist, bringen alle Protagonisten mit ihren musikalischen Motiven ihre zentralen Fragen ein, in der Manier eines traditionellen Opernfinals. Das Orchester verbindet die musikalischen Bruchstücke durch einen bewegten Hintergrund, der zeitweise auch manche Gesangsmotive hervorhebt.

The Truth Beyond

Bei weiteren Vernehmungen und Vermutungen, die um die fundamentale Frage von Anders' wahrer Identität kreisen, wird die Spannung durch schnelle Rhythmus-

wechsel stetig erhöht. In einem Rückblick (Szene 16b) lüftet Anders das Geheimnis seiner Transsexualität, worauf ihn Fredrik aus Enttäuschung und Abscheu im stärksten Fortissimo erschlägt. Durch die Klärung von Anders' Geheimnis tritt die Wahrheit aus dem Hintergrund, „The Truth Beyond“, ans Tageslicht. Dies wird musikalisch von Tobias, Kurt und schließlich vom Chor in äußerst dissonanter Weise formuliert (Szene 17d). Kurt gesteht seinen Fehler bei der früheren Verurteilung von Tobias ein. Zu seinem früheren Motiv aus Szene 2c „So was I wrong?“ singt Kurt nun „So I was wrong!“ Dies und die Wiederverwendung des Musikmaterials von Anders' Arie sowie die Wiederholung des Eingangschores wirken als musikalischer Brückenschlag zwischen Anfang und Ende von *W.*

PHILIPP BORKOWITSCH
HANS-ECKHARDT SCHAEFER

WENN DER MÖRDER SINGT

KRIMINALOPERN IN GESCHICHTE UND GEGENWART

AUS ANLASS DER URAUFFÜHRUNG VON *W – THE TRUTH BEYOND*

Dass Stoffe und Figuren aus der Literatur auf die Opernbühne transmedial versetzt werden, ist in der Kulturgeschichte kein neues Phänomen. Schon die ersten erhaltenen Opern knüpften an antike literarische Vorlagen an. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts dienten ursprünglich für das Schauspiel konzipierte Dramen in der sogenannten Literaturoper gar weitgehend unverändert als Textgrundlage. Aber auch Romanstoffe und -figuren wurden von den Librettisten für das Musiktheater adaptiert. Deren Dramatisierungen, die das Sprechtheater in den letzten Jahren verstärkt für sich entdeckt, sind in der Oper längst Gang und Gäbe.

Wie aber steht es mit Vorlagen aus dem Bereich der Kriminalliteratur? Also mit Werken, die die Geschichte oder speziell die Aufdeckung eines Verbrechens zum Inhalt haben? Sie sind ja auf Textverständnis und damit auf die Wortbedeutung mehr als andere literarische Gattungen angewiesen. Haben sie ein Pendant in der immer auch uneindeutigen Sprache der Musik gefunden?

Plurimediale Gattungen wie die Oper können nach Gesichtspunkten der vereinten Künste voneinander unterschieden werden. Geht man von einem Werkbegriff aus, der die vom Komponisten abgeschlossene Vertonung des Librettos in Partiturform als Autorintention begreift – klammert man also

alle Ebenen der szenischen Realisierung einmal aus –, gibt es klare Kriterien für die Definition einer musikalischen bzw. musiktheatralen Gattung. Neben Besetzung, Form und Charakter wurden hier bislang vor allem der Text und die Satzstruktur genannt. Innerhalb der Oper konnte man so recht gut beispielsweise zwischen komischen und tragischen, nummernweisen oder durchkomponierten sowie teilweise gesprochenen oder durchgesungenen Gattungen unterscheiden. Nimmt man aber vor allem den Text des Librettos als Kriterium für die Gattungsdefinition, lassen sich neben den fast immer anzutreffenden großen Themen Liebe und Tod auch konkrete Kriminalfälle auf der Opernbühne finden – immerhin seit gut hundert Jahren.

Delikt und Justiz in musiktheatralischen Milieustudien

Als im italienischen Verismo bzw. im französischen Réalisme realitätsnahe Stoffe im gesungenen Musiktheater komponiert wurden, begann auch die Geschichte der Kriminaloper. 1900 ist nicht nur das Uraufführungsjahr von Giacomo Puccinis *Tosca*, die als Literaturoper nach der Theatervorlage von Victorien Sardou einen skrupellosen Polizeichef selbst zum Verbrecher werden lässt – musikalisch in Verbindung von nachwagnerischen Mitteln mit dem arioserem

Melodramma. 1900 ist auch das Jahr, in dem Camille Erlangers „Conte populaire“ *Le Juif Polonais* in Paris Premiere feiert. Hier lag bereits ein Schauspiel zugrunde (Leopold Davis Lewis' *The Bells*), in dem die Schuld des Mörders in kriminalistischer Manier Schritt für Schritt enthüllt wird. Dieses schon vom Titel her auf das Akustische bezogene Werk arbeitet trotz seiner volkstümlichen Anlage – ebenso wie Puccinis Opern – mit charakteristischer musikalischer Motivik um die Handlung zu verdeutlichen. Bereits ein Jahr später hat der tschechische Komponist Karel Weis diesen Stoff in seiner „Volksoper“ *Der polnische Jude* erneut vertont, allerdings traditioneller der Nummerndramaturgie und folkloristischen Elementen verhaftet als Erlanger. Auch Puccini sollte mit *Fanciulla del West* 1910 erneut ein Libretto vertonen, das die Suche nach einem Verbrecher (Banditen im Goldtausch) durch den Polizeichef (Sheriff) zum Gegenstand hat und in mehrerer Hinsicht an *Tosca* erinnert. Wiederum gehören die Sympathien des Publikums und der Sopranistin dem Gesuchten, wiederum allerdings bleibt der Kriminalfall selbst eher im Hintergrund bzw. im Dunkeln. Das Eifersuchtsgeschehen dominiert auch im musiktheatralischen Realismus – bis hin zu partiturgenau vorgegebenen Schreien und Pistolenschüssen.

Der Drang zur Aufklärung: Die ersten Kriminaloper in detektivischer Manier

Eine der ersten Kriminalgeschichten überhaupt, E. T. A. Hoffmanns *Fräulein von Scuderi*,

bildete dann 1926 die Grundlage für das Libretto von Paul Hindemiths Oper *Cardillac*, in der sich der mordende Titelheld selbst entlarvt. Die Doppelexistenz des Künstlerprotagonisten findet in den Traditionsbezügen von Form und Technik der Vertonung ihre Reflexion. Während diese Handlung jedoch ins 17. Jahrhundert zurückgeht, gelangt zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch ein zeitgenössischer Täter aus einer Tragödienvorlage Frank Wedekinds in die Oper: Der Serienmörder Jack the Ripper spukt durch Alban Bergs unvollendete *Lulu* (1937), die auf Wedekinds Schauspiel *Die Büchse der Pandora* basiert. Nachdem Berg in seiner ansonsten musikalisch hochkomplexen Komposition den ermittelnden „Polizeikommissär“ bereits als Sprechrolle anlegte, konzipierte Siegfried Matthus 1972 in seiner „Komischen Kriminaloper“ *Noch einen Löffel Gift, Liebling?* nach Peter Hacks durchweg gesprochene Dialoge. Diese seit dem Singspiel des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland bekannte Technik verwendet Matthus, damit das Publikum dem Gang der Handlung besser folgen kann.

Um die Jahrtausendwende häufen sich dann ausdrückliche „Kriminaloper“ nach dem detektivischen „Whodunit“-Format, der allmählichen Aufklärung eines Verbrechens. Während Walter Steffens 1993 mit einem neoromantischen „musikalischen Volksdrama“ wie *Die Judenbuche* nach Annette von Droste-Hülshoffs Novelle noch einen historischen Mordfall aufgreift, der nicht endgültig aufgeklärt wird, legte er 2006 mit *Der Win-*

kelhannes ein Nachfolgestück vor. Diese, laut Untertitel, „Kriminaloper für mobiles Musiktheater“ beruht auf der 1990 publizierte Rekonstruktion des tatsächlichen Verbrechens, das Droste-Hülshoffs Novelle zugrunde liegt. Noch zuvor hatte der Dortmunder Johannes Marks 2000 mit *Toscas Tod* (Libretto: Simona Ryser) ein ausdrücklich „Kriminaloper“ betiteltes Werk geschaffen, dem 2002 in Wien Jury Everhartz' „Kriminaloper“ *Der Kommissar* (Libretto: Kristine Tornquist) für Kammerorchester und wenige Sänger folgte. Diese vom Komponisten selbst als „parasitäre Oper“ in „lyrischer Grundstimmung“ bezeichnete „Whodunit“-Version lässt den Zuschauer die Perspektive des Kommissars einnehmen, freilich über den zu lösenden Fall hinaus auch bezüglich seiner Befindlichkeiten. Dazu passt die musikalische Stil-mischung, die vor allem ein Motiv aus Wagners *Tristan und Isolde* variiert. Ebenfalls eine Kammeroper ist Paul Hertels *Die Kaiserin* von 2006, für die der österreichische Komponist das Libretto gemeinsam mit der Schweizerin Claudia Toman geschrieben hat. Hier wird bereits ein politischer Kriminalfall thematisiert, während Franz Hummels Oper *Der Richter und sein Henker* 2008 nach dem zivilen Mord aus dem berühmten gleichnamigen Roman von Friedrich Dürrenmatt gestaltet ist. Diese „absurde Tragikkomödie“ Hummels, der durch sein Musical *Ludwig II.* Bekanntheit erlangte, ist polystilistisch gehalten und collagiert Zitate.

Spionageoper, Kriminalmusical und Gerichtsooper

Dass kürzlich nicht nur ein auch als Filmfigur bekannter Protagonist – wie Henning Mankells Kommissar Kurt Wallander – den Weg auf die Opernbühne fand, sondern gleich ein ganzer Kriminalfilm, hing auch mit der Person des Filmregisseurs zusammen: Alfred Hitchcock. Dessen Spionagethriller *Notorious* stand Pate für die 2015 in Göteborg uraufgeführte gleichnamige Oper des schwedischen Komponisten Hans Gefors. Dieser folgte nicht der originalen Filmmusik, sondern sah Arien als passendes Äquivalent für Naheinstellungen im Film an. Er nutzte entsprechend traditionelle Opernformen sowie den Kontrast zwischen kammermusikalischen Szenen auf der einen Seite und großformatigen Chor- und Ensembleszenen auf der anderen. Während man *Notorious* schon als Spionageoper bezeichnen könnte, ist der „Kriminaloper“ betitelte *Schachabend* von Helga Pogatschar (Ursendung Bayerischer Rundfunk 2016) von der Handlung her eher eine Gerichtsooper. Diese rechtlich versierte Variante bürgerlicher Selbstjustiz dient als Kritik an zeitgenössischen Institutionen. In der Vertonung ist sie asemiotisch angelegt, da der „Text nach musikalischen Aspekten vertont wird, die den Sinn verfremden“ (Pogatschar). Von Medium, Besetzung und durchkomponierter Form her freilich kann man *Schachabend* als Nachfahren der Funkoper verstehen.

Nicht immer klar zu ziehen ist ebenfalls die Grenze zwischen Kriminaloper und Kriminal-

musical. Bereits Franz Hummel erarbeitete Beiträge zu beiden Gattungen. Zum Kriminalmusical zu zählen wären jedenfalls *Baker Street* von Marian Grudeff und Raymond Jessel (1965) sowie *Sherlock Holmes* von Leslie Bricusse (1988), jeweils mit der prominenten Detektivfigur von Arthur Conan Doyle. *The Woman in White* von Andrew Lloyd Webber (2004) hingegen folgt direkt einer Romanvorlage, hier des Dichters Wilkie Collins. Auch Agatha Christies Krimi *Zehn kleine Negerlein* ist als *Something's Afoot* (1976) zum Musical transformiert worden. Ein Agentenmusical zu Ian Flemings Figur *James Bond* mit Musik von Jay Henry Weisz soll 2017/18 folgen.

Musikalische Merkmale der Kriminaloper

Spätestens beim Kriminalmusical wäre die Nähe der Kriminalliteratur zur populären Unterhaltungsliteratur in der Wahl des musikalischen Genres ausdrücklich sichtbar. Auch in dieser musikalisch-satztechnisch weniger anspruchsvollen Gattung gilt allerdings die Regel, dass der Kriminalfall von der Vertonung nicht allzu sehr überlagert werden darf, will er verstanden werden. Freilich haben gesprochene Dialoge hier gegenüber den gesungenen und orchesterbegleitenden Rezitativen in der durchkomponierten Oper strukturelle Vorteile. Ariose Passagen geraten auch in der Kriminaloper – vielleicht um den letztlich unterhaltenden Charakter nicht zu gefährden – in jüngerer Zeit mitunter musicalartig.

Die Geschichte der Kriminaloper in weitestem Sinne ist also äußerst vielfältig und kann allein vom Text her differenziert werden. Als gemeinsame musikalische Merkmale ließen sich trotz Unterschieden in Besetzung, Charakter und Satzstruktur am ehesten die weitgehend polystilistische Anlage und die Verwendung charakteristischer Motive zur semantischen Konnotation ausmachen. In fast allen Opern soll der Kriminalfall durch den Medienwechsel vielschichtiger, aber von der Zeichensprache her genau so eindeutig nachvollzogen werden können. Dies galt schon für Camille Erlangers *Le Juif Polonais* – in der das aufzuklärende Verbrechen übrigens wie in Fredrik Sixtens polystilistischer und durch charakteristische Motive mit partiellem Musicalton gesteuerter Wallander-Oper *W – The Truth Beyond* genau 15 Jahre zurückliegt.

JÖRG ROTHKAMM
FABIAN KURZE



YOU SEE, SOME ARE BORN IN THE WRONG BODY.

(Anders, II/16a)

WALLANDERS WAHRHEITSWELTEN?

NOTIZEN NACH DER KONZEPTIONSPROBE

ZUR INSZENIERUNG VON JULIA RIEGEL

Ein großes W hängt seit Wochen über Tübingen. Die dazugehörigen Fragen sind weithin bekannt: Wer? Wie? Wo? Wann? Was? Warum? Diese gilt es auch in einem Kriminalfall zu klären – also hier auch W wie Wallander. Doch in diesem W ist ein unübersehbarer Riss.

Wo sind wir?

Der Festsaal in der Neuen Aula ist natürlich keine voll ausgestattete Opernbühne. Beim erweiternden Umbau zwischen den beiden Weltkriegen wurde zwar an eine Bühne gedacht, doch deren Ausstattung ist gänzlich auf Konzerte oder außermusikalische Veranstaltungen hin konzipiert. Weder Vorhang noch Orchestergraben, Gassen oder Bühnenmaschinerie wurden als notwendig angesehen. Doch szenische Oper kann auch hier funktionieren. Sobald die natürliche Helligkeit des Raums aus Oberlicht und hellem Bühnenraum verschwinden, kann mit Hilfe von Beleuchtung und Filmprojektionen eine gezielte Atmosphäre geschaffen werden – eine Art „Wallander-Seelenwelt“ (Julia Riegel).

Gleichzeitig sind Licht und Film Orientierungshilfen: Fast nach jeder Nummer ändert sich in Sekundenschnelligkeit – wie durch einen Filmschnitt – der Ort und/oder die zeitliche Ebene im Libretto. Ein klares Farb-

und Zeichensystem hilft dem Zuschauer, das Wo und Wann einzuordnen. Warme, bunte Farbtöne markieren die Rückblenden in den Sommer vor 15 Jahren, in dem Liebe, Verrat und Mord stattfanden. Die Gegenwart, in der der alte, dement gewordenen Kommissar ermittelt, ist eine kalte, monochrome Welt: der Winter, der zugleich auch Wallanders Winter ist. Hier finden die Fragen nach Identität, nach Schuld und Sühne, nach der Wahrheit dahinter statt.

Es wird ermittelt, befragt, enthüllt – das alles als ein Akt des Erinnerns. „Wir glauben, dass wir uns im Zeitraffertempo erinnern. Als flöge die Erinnerung. Eigentlich ist es umgekehrt. Stellen Sie sich einen Gegenstand vor, der fast schwimmt. Der durchs Wasser sinkt, ganz langsam. So funktioniert die Erinnerung“ (Kurt Wallander in Henning Mankells *Die fünfte Frau*). Erinnern ist hier der Motor der Handlung: das Erinnern-Müssen, das nicht Erinnern-Wollen und, im Falle des demenzkranken Wallander, das nicht Erinnern-Können. Im letzten *Wallander*-Krimi *Der Feind im Schatten* schrieb Mankell am Ende: „Es war, als würde es vollkommen still. Als verschwänden die Farben und ließen ihm etwas in Schwarz und Weiß zurück. Der Schatten hatte sich vertieft. Und langsam sollte Kurt Wallander in einem Dunkel verschwinden, das ihn einige Zeit später in

das leere Universum entließ, das Alzheimer heißt.“

Wer bin ich?

Das langsame Vergessen wird bei Kurt Wallander, der die Vergangenheit wieder aufleben lassen möchte, zu einem immer größeren Problem. So passiert es, dass er bei alltäglichen Tätigkeiten wie Kaffee kochen den Filter vergisst oder mit Mantel und Winterjacke aus dem Haus geht. Doch was bleibt, wenn man vergisst? Wenn die Persönlichkeit aus der Gesamtheit an Erfahrungen besteht, verschwindet mit der Erinnerung dann auch ein Teil dieses Menschen? Sind wir dann noch? Wallanders Alter zwingt ihn zu der Erkenntnis, dass die großen Entscheidungen des Lebens bereits gefallen sind: „Natürlich kann man noch etwas ändern. Man kann erneut heiraten. Man kann als Mann noch Kinder zeugen; aber die großen und wichtigsten Entscheidungen, die hat man bereits getroffen“ (*Mankell über Mankell*). So wird aus einer eigentlich romantischen Was-wäre-wenn-Träumerei im Handumdrehen bittere Traurigkeit.

Was steckt dahinter?

Wallander ist aber nicht nur mit privaten Problemen beschäftigt, im Zentrum steht seine Arbeit als seine eigentliche Passion. Mankell interessiert, „wie die Gesellschaft auf ihn (Wallander) einwirkt; denn sein Beruf als Polizist bringt es mit sich, dass er sich da aufhält, wo die gesellschaftlichen Extreme am stärksten aufeinanderprallen“ (*Mankell über*

Mankell). So wird auch in Klas Abrahamssons Opernlibretto der Kriminalfall zum Vehikel, ein gesellschaftliches Problem ins Bewusstsein zu bringen. Anders´ Geschichte zeigt, welchen Repressalien noch heute Transgendermensen ausgeliefert sind, welche Traumata ihre Lebenswege prägen und wie oft sie Opfer von Gewalt werden. Die Ermittlungen rütteln an einem Tabu, das starke Kräfte schützen wollen. Ein beständiges Ent- und Verschleiern dominiert Wallanders Ermittlungen.

Wie bei der Häutung einer Zwiebel wird Schicht um Schicht abgetragen und neue Spuren treten zum Vorschein; ein Geheimnis droht gelüftet zu werden. Doch hat der Mensch nicht ein Anrecht auf Privatsphäre? Wenn ja, wie weit gilt dieses? Kommt bloßes Verschweigen einer Lüge gleich, die die Welten zusammenstürzen lässt, wenn ein Geheimnis doch gelüftet wird? Wiegen innere Werte schwerer als äußeres Erscheinen? Und was ist Wahrheit? Liebgewordenes versuchen wir noch heute zu konservieren und mumifiziert aufzubewahren. Dieses zu erhalten und vor äußeren Einflüssen zu beschützen bleibt der Nachwelt überlassen.

Warum das alles?

Große Themen, maskiert als Krimi, eine leidenschaftliche musikalische Sprache und ein konkretes gesellschaftliches Anliegen – die Enttabuisierung von Transgender: Diese Botschaften von *W – The Truth Beyond* transportieren auf der Bühne sehr ambivalente und von daher sehr menschliche Charaktere,

die sich im Rhythmus der Musik entwickeln. Konrad M. Knofes Kostümentwürfe sind denn auch realistisch gehalten, ohne jedoch den konkreten Vorbildern zu gleichen. Seine stilisierte Lesart etwa der offiziellen Gewänder lässt Deutungsräume. Ein erstes Lesen des Librettos löst oft Verwirrung aus, und so manche Details werden weiter diskutiert werden, da der Prozess des Enthüllens nie ganz abgeschlossen werden kann. Die Regie stellt die Fragen mit den Mitteln des Theaters und gibt sie an das Publikum weiter.

Auch Henning Mankell war als Regisseur tätig und machte sich Gedanken über die Beziehung zwischen Bühne und Publikum. Sein Credo ist eine Leitschnur für das Inszenierungsteam (*Mankell über Mankell*): „Ich muss leider feststellen, dass Vieles im modernen Theater elitär, dekonstruktiv und überintellektualisiert ist. (...) Es muss von der Bühne ausgehen. Das Publikum muss von da oben her eingeladen werden. Wenn das geschieht, will ich mich gern öffnen und die Botschaft empfangen.“

CLAUDIA SEIDL



WHO ARE THEY? WHO ARE WE?

(Anders, I/6b)

„DAS WICHTIGSTE GESCHLECHTSORGAN BEFINDET SICH NICHT ZWISCHEN DEN BEINEN, SONDERN ZWISCHEN DEN OHREN“ TRANSSEXUALITÄT IM WANDEL

Noch 1965/66 wurde der Antrag eines Mannes auf eine Namensänderung mit Wechsel des Geschlechts vom Oberlandesgericht Frankfurt ungerührt mit folgendem Urteil abgelehnt: „Die durch die Nichtanerkennung des Antragstellers als Frau sich möglicherweise ergebenden seelischen Nöte sowie Schwierigkeiten in seinem gesellschaftlichen und beruflichen Leben können keine Berücksichtigung finden, da Billigkeitserwägungen auf diese Entscheidung ohne Einfluß sind.“ Inzwischen wird die formalrechtliche Ebene in Deutschland durch ein „Transsexuellengesetz“ mit Gültigkeit von 1981 geregelt. Dort heißt es: „Die Vornamen einer Person sind auf ihren Antrag vom Gericht zu ändern, wenn erstens sie sich auf Grund ihrer transsexuellen Prägung nicht mehr dem in ihrem Geburtseintrag angegebenen Geschlecht, sondern dem anderen Geschlecht als zugehörig empfindet und seit mindestens drei Jahren unter dem Zwang steht, ihren Vorstellungen entsprechend zu leben“. Dazu gehört ein sogenanntes Offenbarungsverbot: „Ist die Entscheidung, durch welche die Vornamen des Antragstellers geändert werden, rechtskräftig, so dürfen die zur Zeit der Entscheidung geführten Vornamen ohne Zustimmung des Antragstellers nicht offenbart oder ausgeforscht werden.“ Zudem hat der Europäische Menschenrechtsgerichtshof in Strasbourg

in einem Grundsatzurteil 2015 das Recht von Transsexuellen gestärkt, indem es einem türkischen Transsexuellen das Recht auf Geschlechtsumwandlung zugestand mit der Begründung, das Recht müsse einer „international gestiegenen sozialen Akzeptanz von Transsexuellen“ Rechnung tragen.

Mediale Wahrnehmung der Transsexualität

Derzeitige Schätzungen des Anteils der transsexuellen Personen an der Bevölkerung der westlichen Welt gehen von 0,3 % aus. Betroffene betonen authentisch, dass sie den Wunsch haben, als Angehörige des anderen Geschlechts zu leben, als solche akzeptiert zu werden und den eigenen Körper dem bevorzugten Geschlecht anzugleichen mit der Möglichkeit der Ausbildung, Familiengründung und Berufsausübung. Einen einschlägigen Bericht hat die Hamburger Fachärztin Hannah Lietz im Jahr 2014 vorgelegt, die als Mann geboren wurde. Sie hat sich zunächst in die männliche Rolle eingefunden. Parallel zu Studium, Ehe, Scheidung und Versorgung mehrerer Kinder berichtete sie vom Ablauf einer weiblichen Identitätsfindung und schließlich von dem Entschluss, eine Geschlechtsumwandlung vorzunehmen. Die Sorge, dass sich die Kinder abwenden, erwies sich als unbegründet.

Bei der Geschlechtsumwandlung wird selten von negativen Reaktionen berichtet, sodass die Transsexualität tatsächlich vielfach als gesellschaftlich akzeptiert gilt. In den letzten Jahren hat die Wahrnehmung von Transsexuellen-Verhaltensweisen rasant zugenommen, wie zum Beispiel auch durch die US-amerikanischen Damedyserie *Transparent* (2014) demonstriert wird, in der der 68-jährige frühere Politologie-Professor Mort Pfefferman eines Tages beschließt, als Frau namens Maura zu leben. In dem ARD-Film *Mein Sohn Helen* (2015) macht der 17-jährige, in Berlin lebende Finn bei einem USA-Aufenthalt eine Geschlechtsumwandlung durch und wird schließlich als Helen akzeptiert. Allerdings sind einzelne kriminelle Angriffe auf Transsexuelle, auch im Zusammenhang mit Migranten, sowie arbeits- und kündigungsrechtliche Probleme nicht zu leugnen. Zudem warten Spannungen im Hochleistungssport oder im Bereich der sportlichen Erziehung von Jugendlichen auf Lösungen.

In liberalen amerikanischen Gemeinden wie New York City können Toiletten oder Umkleieräume von jeder Person entsprechend ihrer Gender-Identität oder ihrem Gender-Gefühl ohne diskriminierenden Nachweis ihrer Gender-Zugehörigkeit genutzt werden. Dies macht Eltern jugendlicher Sportler, die diese öffentlichen Einrichtungen benötigen, besorgt und zeigt die Probleme, die auf Gemeinden bei der Umsetzung von Transgender-Rechten zukommen.

Entwicklungen in Kirchen, Politik und neurologischer Forschung

Ist Geschlechtswechsel von der Schöpfung vorgesehen? In der Bibel finden sich keine Antworten zur Transsexualität. Dort wird aber auf die Gleichbehandlung aller hingewiesen: „Es gibt nicht mehr Juden und Griechen, nicht Sklaven und Freie, nicht Mann und Frau; denn ihr alle seid ‚einer‘ in Christus Jesus“ (Galater 3, 28). Im kirchlichen Bereich sind die Diskussionen noch in vollem Gange. Während in der katholischen Kirche Transsexuelle nicht die Möglichkeit haben, sich trauen zu lassen oder ein Lehramt zu übernehmen, verlangen Vertreter der evangelischen Kirche, dass Diskriminierung aufgrund von sexueller Identität ein Ende haben müsse. Für die politische Wahrnehmung der Transsexualität ist es signifikant, dass bei der Bundestagswahl 2013 der Begriff nur in den Wahlprogrammen der FDP und der Grünen aufgetaucht ist.

Von jüngerer neurologischer Forschung wird Transsexualität nicht mehr als psychische Pathologie sondern als angeborene biologische Variante definiert. Demnach erfolgt die geschlechtliche Prägung von Körper und Gehirn während der Schwangerschaft in abgetrennten Prozessen, sodass sich in einem maskulinen Körper durchaus ein feminines Gehirn befinden kann. In den ersten Schwangerschaftswochen werden die Geschlechtsdrüsen angelegt, aber unspezifisch. Bei Vorliegen des Y-Chromosoms entstehen Hoden, ohne Y-Chromosom Eierstöcke. Hormonell wird in den ersten Schwanger-

schaftswochen die männliche Entwicklung des Körpers eingeleitet. Das Maskulinisieren des Gehirns, verbunden mit dessen Vergrößerung, erfolgt durch Östrogen. Wenn nun aber etwa die Maskulinisierung des Gehirns nicht funktioniert, dann werden Menschen geboren, die als transsexuell bezeichnet werden. Oder, wie es der Sexualmediziner Milton Diamond formuliert hat: „Das wichtigste Geschlechtsorgan befindet sich nicht zwischen den Beinen, sondern zwischen den Ohren“.

Zwangssterilisierung in Schweden

Die Bewertung der Transsexualität hat sich nicht nur im Laufe der Zeit drastisch geändert, sie unterschied und unterscheidet sich auch stark von Land zu Land. Für das Verständnis des Hintergrundes der Oper *W – The Truth Beyond* sind insbesondere die Verhältnisse in Schweden in den letzten Jahrzehnten von Interesse. Zwischen 1972 und 2012 gab es in Schweden hunderte von Klagen gegen die gesetzlich vorgeschriebene Zwangssterilisierung von Transsexuellen. Das Selbstmordrisiko war bei transsexuellen Personen nach der Sterilisierung fast zwanzig Mal höher als in der Gesamtbevölkerung. Die Zwangssterilisierung wurde erst im Januar 2013 verboten.

Unter diesen Aspekten rückt das Thema Transsexualität verstärkt in das Zentrum der Oper *W – The Truth Beyond* von Klas Abrahamsson und Fredrik Sixten. Die in der Gegenwart spielende Oper bezieht sich in Retrospektiven auf eine Tatzeit um das Jahr

2000, eine Geschlechtsumwandlung von Agneta/Anders in den 1980er Jahren sowie eine unverfolgte Vergewaltigung um das Jahr 1975. Das kriminelle Geschehen im Libretto mit der langen Geheimhaltung der Transsexualität von Anders, der damit verbundenen sozialen Repression und schließlich seiner Ermordung durch Fredrik wäre heute nur schwer nachvollziehbar. Fredriks Affekttat aus Enttäuschung und Abscheu, verbunden mit dem Vorwurf an Anders, über seine Identität gelogen zu haben, ließe sich hierzulande aufgrund des Transsexuellengesetzes von 1981 kaum mehr gesellschaftlich motivieren. Ein Verständnis dieses Geschehens wird jedoch möglich mit einem Blick auf die Entwicklung der Bewertung der Transsexualität in den letzten Jahrzehnten und im Vergleich mit dem Heimatland und Schauplatz der Oper.

HANS-ECKHARDT SCHAEFER



WHO AM I NOW? AND WHO WILL I BE?

(Anders, I/6b)

SCREENING TIME – SPACE – IMAGINATION

DAS INTERMEDIALE BÜHNENBILD VON *W – THE TRUTH BEYOND*

Die Kunst des Films kann die Bühne des Theaters aus dem Hier und Jetzt befreien, nicht zuletzt, weil Film ohne weitere Umschweife in das Innenleben der Figuren eindringen kann. Selbst die intimsten Träume und Albträume der Heldinnen und Helden lassen sich auf die Leinwand projizieren und für Zuschauerinnen und Zuschauer sicht- und hörbar machen. Wie die Oper geht auch das Kino gerne auf Distanz zur rationalen und materiellen Welt und zwar trotz seiner photographischen Beziehung zu Menschen, Orten und Dingen. Mit der Oper teilt der Film die Idee des Gesamtkunstwerks. Das Kino verschmilzt die darstellenden und bildenden Künste zu einer dichten Synthese, die das Publikum nicht nur kognitiv, sondern auch emotional erreicht.

Für die Bühnengestaltung der Oper *W – The Truth Beyond* sind diese Funktionen des Films von zentraler Bedeutung und grundlegendes Element der szenographischen Konzeption der Uraufführung. Aus der Erzählung des Librettos erarbeitete Videosequenzen öffnen den Bühnenraum für fragmentarische Einblicke in den Geist einzelner Figuren. Drei Leinwände bilden Fenster in deren Erinnerungen an vergangene Zeit-Räume, dienen aber auch als Rahmung für visuell inszenierte Denk-Figuren und traumatische Bilder.

In der Kriminaloper um den alternden Kom-

missar Wallander, der aus der Feder des 2015 verstorbenen Autors Henning Mankell stammt, verweisen die projizierten Videofilme aber auch auf die Popularität, die der kantige Held durch drei international erfolgreiche Kriminalfilmreihen im Fernsehen erzielen konnte. Bislang ermittelte Kommissar Wallander in Romanen und in Filmen – nun, mit der Kriminaloper *W – The Truth Beyond* betritt er die Opernbühne, deren Kunst der Ermittler im Übrigen sehr liebt.

Second Screen – Gravuren des Traumas

Das Publikum wird durch die projizierten Filme in *W – The Truth Beyond* zum Zeugen von Erinnerung und Verdrängung, von Geheimnissen, Lügen, Ängsten und Wahnvorstellungen der Charaktere. Es kann einem in der Realität notgedrungen unsichtbar bleibenden Spiel fremder Imagination beiwohnen, so als wäre dies die Innenwelt der Figuren. Dieses Mittel dient nicht nur der besseren Verständlichkeit der zeitlich und räumlich verschachtelten Opernhandlung.

Das Bühnenbild und die drei Leinwände bilden einen Metatext über das menschliche Denken, reflektieren die Simultaneität der äußeren und inneren Bilder, die jeder visuell wahrnehmende Mensch kennt. Denn während wir sehen, die Außenwelt beobachten, erschaffen wir gleichzeitig unsichtbare Bild-

welten in unserem Inneren, denken vielleicht an einen geliebten Menschen, stellen uns die Zukunft vor oder leiden an der Erinnerung eines schlimmen Erlebnisses. Vor allem diesen traumatischen Bildern können wir hilflos ausgeliefert sein.

Gewalterfahrungen verdichten sich in der menschlichen Psyche zu unbeherrschbaren traumatischen Bildern, deren Präsenz äußerst quälend ist, weil sie sich selbst durch das therapeutische Erzählen nicht beherrschen lassen. Traumata hinterlassen visuelle Gravuren in der Seele der Traumatisierten. Wie die Nadel eines Plattenspielers immer wieder in die beschädigte Rille zurückspringt, so bleibt auch die leidende Seele in den Gravuren des Traumas hängen. In einem Teufelskreis der schmerzhaften Wiederholung steckt das Opfer der Traumatisierung dann fest.

Film steht nicht nur in diesem Punkt in einem intimen Verhältnis zur Psychologie der Charaktere und rückt darum der Literatur, vor allem dem Roman, näher als dem Theater. Andererseits macht das Kino solche psychischen Gravuren des Traumas unmittelbar sichtbar, verleiht ihnen durch die symbolische Anordnung von Figuren und Objekten zur *Mise en Scène* eine (be)greifbare theatrale Qualität.

Ästhetische Signale der Introspektion

Die Geschichte des inszenierten Kamerablicks in Köpfe und Körper reicht zurück bis in die Anfänge der Filmgeschichte und hat bis zum heutigen Tag eine enorme Formenvielfalt entwickelt. Licht und Schatten, Farbe und

Unschärfe, dazu Lochmasken und Überblendungen, fragmentarische oder innere Montagen, Animationen und Tricks – die Liste der ästhetischen Mittel zur Visualisierung von Innenwelten wird von Film zu Film um neue und noch wirksamere Elemente bereichert.

In den ersten Jahrzehnten der Kinematographie wurden Filmsequenzen häufig monochrom eingefärbt, um Tages- und Nachtzeiten, aber auch Zeiträume, Orte, Erinnerungen, Träume und Gefühle zu markieren. Damals etablierte sich auch die Gestaltungspraxis einer gelblichen oder sepia-braunen Einfärbung von Rückblenden. Diese Einfärbungen dienten zur Zeit des Stummfilms zum einen der besseren Orientierung in der Filmerzählung, zum anderen unterstützten sie die Atmosphäre der Szene. Farbe war und ist ein wichtiges Element der filmischen, aber auch der theatralen Szenerie. Sie kann Schauplatzwechsel markieren, Assoziationen zu Jahreszeiten, Temperaturen und sogar Geschmack hervorrufen, ein historisches Kolorit in Erinnerung rufen oder als Symbol aufscheinen.

Im Kino der Gegenwart, das sich durch die Innovationen der Filmtechnik grundsätzlich so vieler Farben bedienen kann, wie es will, markiert die Monochromie einer Szene den seelischen Ausnahmezustand, existentielle Bedrohungen und Krisen – in vielen Spielfilmen symbolisiert die Reduktion der Farbpalette auf einen Grundton einen Traum oder ein Trauma. Das Libretto der Oper *W – The Truth Beyond* stellt nicht nur Henning Mankells Kriminalkommissar Kurt Wallander

in den Mittelpunkt der Handlung, sondern auch Anders, das seit der Kindheit traumatisierte Opfer eines lange zurückliegenden Verbrechens und dessen Sohn Tobias. Diesen Figuren gehören die Leinwände auf der Bühne, in ihre Köpfe schauen wir hinein, zu den Schauplätzen ihrer Vergangenheit reisen wir mit der Kamera.

Kurt Wallanders Gegenwart ist in ein kaltes Blau getaucht, das seine langsam entschwindende Lebenskraft, aber auch seinen Kampf um Geistesgegenwart symbolisiert. Denn der Abschied des berühmten schwedischen Kommissars aus seinem aufregenden Berufsleben fällt mit dem Beginn seiner Demenz zusammen. Der Intellekt als wichtigstes Instrument des Ermittlers versagt zunehmend seinen Dienst. Eine schwarze Wolke des Vergessens schwebt am Horizont und breitet sich unkontrolliert aus. Sie zieht Wallanders Gedanken und Erinnerungen in ein tiefes Loch. Während Wallander seinen letzten Fall zu lösen versucht, mit der Wahrheit und zugleich mit seiner eigenen Schuld kämpft, balanciert er am Rande eines seelischen Abgrunds.

Erinnerungen bilden generell die wichtigsten Bausteine menschlicher Identität. Deren permanente Neuordnung im Vorgang des Erzählens der eigenen Lebensgeschichte ist für den mit dem Bewusstsein begabten Menschen notwendig, um Erlebtes und Erhaltenes zu verarbeiten. Wenn wir 'uns' erzählen, erfinden wir uns permanent neu. Dies ist ein lebensnotwendiger Sinnstiftungsprozess. Versagt diese psychologisch wichtige Ebene der Erinnerung, so empfinden dies

die Betroffenen als extrem beängstigend. In diesem Gefühl der Instabilität der eigenen Identität ist Wallander am Ende seines Berufslebens gefangen.

Irreversibel – Scheitern und Schuld

Sprache und Musik, Handlung und Raum führen in *W – The Truth Beyond* zu einem offenen Finale über die Akzeptanz des Scheiterns. Viele Momente kreisen um das Scheitern von Beziehungen, um das Scheitern der Kommunikation und schließlich um Wallanders Scheitern am Fall von Anders. Nur in der Erinnerung deutet der Zeitpfeil in die Vergangenheit. Die Unumkehrbarkeit der Realität ist grausam.

Das Mordopfer mit dem sprechenden Namen Anders war anders als die Anderen. Dieses Außenseitertum besiegelt sein Schicksal. Die traumatische Gravur von Anders' Lebensgeschichte bleibt bis zu seinem Tod wirksam und zieht sich darüber hinaus in das Leben seines Sohnes hinein. Die dritte und tragischste Hauptfigur der Oper *W – The Truth Beyond* ist Tobias, der wie sein toter Vater in einer falschen Haut steckt und sein Leben als zu Unrecht verurteilter Vatermörder und entlassener Sträfling weiterleben muss. Wallanders finaler Fall kreist um Schuld und Sühne, um das Scheitern und die Unmöglichkeit einer Wiedergutmachung. Dieses offene Ende muss ausgehalten werden, auf der Bühne, aber auch im Publikum.

SUSANNE MARSCHALL
HANNAH BIRR
ERWIN FEYERSINGER



WHO IS HE?
(Chor, I/2c)



QUELENNACHWEIS

TEXTNACHWEIS

Bis auf den Beitrag von Prof. Dr. Susanne Marschall, Hannah Birr und Dr. Erwin Feyersinger (alle Institut für Medienwissenschaft) sowie denjenigen von Prof. Dr. Jörg Rothkamm und Fabian Kurze (beide Musikwissenschaftliches Institut) stammen alle Texte dieses Programmbuchs sowie des Einlegers von Studierenden des Musikwissenschaftlichen Instituts. Sie entstanden im Rahmen einer Lehrveranstaltung „Programmheft Oper“ unter Leitung von Rothkamm, in dessen weiterer Lehrveranstaltung „Produktionsdramaturgie Opernuraufführung“ die Übertitel entwickelt wurden.

Alle Texte sind Originalbeiträge, die teilweise auf wissenschaftlichen Hausarbeiten basieren, die im Rahmen des interdisziplinären Hauptseminars „Vom Libretto zur Uraufführung: Eine Oper entsteht“ (Leitung: Birr, Gropper, Meixner, Rothkamm; Tutor: Kurze) verfasst wurden. Programm und Besetzung stellte Renita Steinwand zusammen. Die deutsche Zusammenfassung der Handlung verfasste Hans-Eckhardt Schaefer (englische Übersetzung: Johannes Szotyori-Artz, Fachberatung: Jonathan Sharp; schwedische Übersetzung: Kristina Jülich-Bauer, Manuel Tietz, Fachberatung: Izabela Chmielowska). Die Künstlerbiographien im Einleger stellten Marie Apitz und Josephine Schwab zusammen. Der Text von Claudia Seidl beruht unter anderem auf Gesprächen mit Julia Riegel, der Text von Manuel Tietz (Fachberatung: Prof. Dr. Stefanie Gropper; Skandinavistik) basiert teilweise auf einer Hausarbeit von Elisa Weinkötz. Dem Text von Andrea Zeh liegen unter anderem Hausarbeiten von Elisabeth Kanski und Hannah Paxian zugrunde (Fachberatung: Sebastian Meixner; Neuere deutsche Literatur), dem Text von Kristina Jülich-Bauer Referatsmaterialien von Isabel Hahn. Das von Jörg Büchler zusammengestellte Interview basiert auf Transkriptionen von Isabelle Wiltgen.

BILDNACHWEIS

Coverart: Marie-Luise Ader-Kohmann

Standbilder der Videos zur Inszenierung: Carina Diener, Janina Mantay, Melanie Preu, Katharina Schlusche, Vincent Schulz, Alexa Vogel

Photocollagen: Tanja Ernst

Notenbeispiel: Fredrik Sixten, *W – The Truth Beyond*, Partitur 2016, S. 1, Satz: Philipp Borkowitsch

IMPRESSUM

Programmbuch zur Uraufführung *W – The Truth Beyond* am 15. Juli 2016

Herausgegeben im Auftrag der Eberhard Karls Universität Tübingen

Konzept und Redaktion (Leitung): Prof. Dr. Jörg Rothkamm; Musikwissenschaftliches Institut

Redaktionsassistenz: Fabian Kurze; Musikwissenschaftliches Institut

Redaktion: Marie Apitz, Philipp Borkowitsch, Jörg Büchler, Kristina Jülich-Bauer, Sunjung Kim, Hans-Eckhardt Schaefer, Josephine Schwab, Claudia Seidl, Renita Steinwand, Johannes Szotyori-Artz, Manuel Tietz, Andrea Zeh; alle Musikwissenschaftliches Institut

Gestaltung: Franziska Hiemer, Bettina Steiner, Tanja Synek, Marissa Wennagel; alle Institut für Medienwissenschaft

Satz: Susanne Krisch

Druck und Bindung: druckpunkt, Tübingen

Redaktionsschluss: 6. Juli 2016

Eberhard Karls Universität Tübingen

Collegium Musicum und Musikwissenschaftliches Institut

Pflegghof | Schulberg 2 | 72070 Tübingen

KOOPERATIONSPARTNER



SPONSOREN



PATENSCHAFTEN

Kurt Wallander: Firma Zeltwanger, Tübingen

Linda Wallander: Kreissparkasse Tübingen

Christina Berglund: Johannes Kärcher, Winnenden

Tobias Jonsson: Lechler Stiftung

Anders Jonsson: Universitätsbund Tübingen, e.V.

Akademischer Chor: RAIN Traudl Bergau, München

Württembergische Philharmonie Reutlingen: Firma Fischer GmbH, Tübingen

Trailer zur Oper: Stadtwerke Tübingen (swt)

WIR DANKEN

Charlotta Blom (Stadt Ystad Kulturamt)

Philipp Carleston (Übersetzung Trailer-Interview Henning Mankell)

Deutsche Botschaft Stockholm

Prof. Dr. Gerhard Eschweiler (Universitätsklinikum Tübingen)

Berit Gullberg (Colombine Teaterförlag)

Christine Haller (Kostümdirektion Badisches Staatstheater Karlsruhe)

ibis Styles Hotel Tübingen

Thomas Lantz (Intendanz Theater Ystad)

Friedrich-Lurk-Stiftung zur Förderung der Musik und Musikwissenschaft an der Universität Tübingen

Luzie Kollinger und Claudia Maier (blicklichter bewegtbild)

Kersten Paulsen (Ausstattungsleitung Wilhelma Theater Stuttgart)

Griselda Schrednitzki (Fundusverwaltung Badisches Staatstheater Karlsruhe)

Prof. Ulrike Sonntag (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart)



Foto: fotolia (corpis.infinite)

Er hat 100% pure Energie

– am Pult und für den Espresso danach.

bluegreen
Ökostrom aus 100% Wasserkraft

swt.
Stadtwerke Tübingen

WIR WIRKEN MIT.



FREDRIK SIXTEN
(Komposition)

Der 1962 in Schweden geborene Sixten studierte am Royal College of Music in Stockholm Komposition bei Prof. Sven-David Sandström. Er war Organist an der Kathedrale in Härnösand von 2001 bis 2013, danach am Nidarosdom in Trondheim, Norwegen. Sixten gehört zu den bekanntesten Komponisten Skandinaviens, im Besonderen für Kirchenmusik. Im Zentrum seiner Arbeit stehen vier Oratorien: *Markuspassion* (2004), *Requiem* (2007), *Weihnachtsoratorium* (2009) und *Johannespassion* (2015). Seine Werke werden weltweit aufgeführt, so feierte 2015 seine *Missa Brevis* für A-cappella-Chor in San Francisco Premiere und in diesem Jahr das *Concerto for 2 Pianos and Orchestra* in New York. Von der Stockholm Music Association wurde Sixten der Titel „Composer of the Year 2010“ verliehen. Die meisten seiner Kompositionen sind auf CD erschienen, darunter das *Requiem* mit dem Schwedischen Rundfunkchor. Verschiedene Verlage wie Edition Peters, Cantando (Norwegen) und Gehrmans (Schweden) haben Fredrik Sixtens Musik publiziert.



KLAS ABRAHAMSSON
(Libretto)

ist ein schwedischer Dramatiker und begegnete den Thematiken und Besonderheiten der *Wallander*-Romane bereits mit seinem Drehbuch für die Verfilmung des Romans *Mitsommermord* von Henning Mankell. Der preisgekrönte Librettist bereichert seit Anfang der 1990er Jahre sowohl Theater als auch Film und Fernsehen mit seinen Werken. Seinen bisher größten Erfolg konnte er 2009 mit dem Theaterstück *Das Wunder von Schweden. Eine musikalische Möbelsaga* feiern, das einen kritischen Blick auf den schwedischen Kapitalismus wirft. Aus dem Blickwinkel eines studierten klinischen Psychologen behandelt Abrahamsson in seinen Werken oft aktuelle Themen besonders geistreich, wie 2007 im Monolog *Life. Arrived so suddenly* das Leben mit Autismus, oder auch bei seinem Erfolg von 2013, *Entrepreneur from Hell*, die Situation einer Langzeitarbeitslosen nach ihrer Zeit im Koma. Seine oft humoristischen Werke wurden in viele Sprachen übersetzt und werden regelmäßig international dargeboten.



PHILIPP AMELUNG

(Musikalische Leitung)

begann seine musikalische Laufbahn beim Tölzer Knabenchor. Er studierte Gesang, Chorleitung sowie Orchesterdirigieren u.a. bei Bruno Weil in München. 2001 wurde er zum kommissarischen Leiter des Münchener Bach-Chores gewählt, wo er mit Gastdirigenten wie Peter Schreier oder Oleg Caetani arbeitete. 2005 wechselte er für die Leitung der Schola Cantorum und des Leipziger Vocalensembles in die Bachstadt. Neben Konzerten in der Thomaskirche und dem Gewandhaus führten ihn Konzertreisen u.a. nach Spanien, Polen, Frankreich und in die Slowakei. Amelung dirigierte namhafte Orchester wie die Münchner Symphoniker und das Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim. Opernerfahrung konnte er mit Humperdincks *Hänsel und Gretel* sowie Mozarts *Don Giovanni* und *Die Hochzeit des Figaro* im Cuvilliéstheater München sammeln. Zuletzt dirigierte er konzertant Beethovens *Fidelio*. 2011 wurde Philipp Amelung das Amt des Universitätsmusikdirektors in Tübingen übertragen. Seitdem hat er mit seinen Ensembles Konzertreisen nach Israel, Brasilien, Italien und in die USA unternommen.



JULIA RIEGEL

(Regie)

wurde 1969 in Saarbrücken geboren und studierte an der Universität Köln Musik- und Theaterwissenschaft. Das Regiehandwerk lernte sie unter anderem bei George Tabori, Thomas Langhoff, Loriot und Claus Guth sowie als Spielleiterin am Staatstheater am Gärtnerplatz in München. Dort gab sie ihr Regiedebüt im Jahr 2001 mit dem selbstentwickelten Projekt *Schumannszenen – Ein Theaterabend aus „Dichterliebe“ und „Frauenliebe und -leben“*. Seit 2007 arbeitet sie als freischaffende Regisseurin und inszenierte zum Beispiel Verdis *Maskenball* beim Opernfestival im Chiemgau, *Eine Nacht in Venedig* von Johann Strauß an der Oper Leipzig, *Orlando Paladino* von Haydn im Stadttheater Gießen, Leon Jessels *Schwarzwaldmädel* für den SWR (TV-Aufzeichnung) sowie *Lucia di Lammermoor* von Gaetano Donizetti im Landestheater Schleswig-Holstein. 2012 wurde das zusammen mit Caroline Neven Du Mont verfasste Stück *Barfuß auf dem Eise* uraufgeführt. Julia Riegel ist szenische Leiterin der gemeinnützigen GmbH Sarré Musikprojekte, die Kinder und Jugendliche durch Theaterprojekte fördert.



SUSANNE MARSCHALL
(Szenographie)

kam mit drei Jahren ins Kinderballett und war während ihrer Schulzeit bis zum Abitur im Theater sehr aktiv, häufig in kleinen Tanzrollen in Opernszenierungen. Nach dem Abitur studierte sie in Köln und Mainz und bekam nach ihrem Magisterabschluss ein Promotionsstipendium in einem theaterwissenschaftlichen Graduiertenkolleg der DFG. Nach der literatur- und tanzwissenschaftlichen Promotion lehrte und forschte Marschall in der Filmwissenschaft und habilitierte sich dort mit einer Monografie zur Farbe im Kino. 2003 erhielt sie den Lehrpreis des Senates der Universität Mainz für exzellente Leistungen in der Lehre. Seit vielen Jahren lehrt sie im Bereich Bildgestaltung an der Hamburg Media School, zudem neuerdings an der Filmakademie Ludwigsburg. 2010 wurde Marschall auf die Professuren für Medienwissenschaft an den Universitäten Tübingen und Hamburg berufen und hat sich für Tübingen entschieden. Zeitgleich wurde sie zur Direktorin des Zentrums für Medienkompetenz der Universität Tübingen ernannt. 2012 erhielt sie von UNICUM die bundesweite Auszeichnung als „Professorin des Jahres“.



KONRAD M. KNOFE
(Kostüme)

entwickelte schon während seines Studiums der Kulturwissenschaften an der Universität Hildesheim seine ersten Bühnenbilder für die Studiobühne. Dabei beschäftigte er sich auch wissenschaftlich mit den Arbeiten von Caspar Neher und Bert Neumann. Sein erstes Kostümbild entwarf er 2002 für das Stück *Der Hausmeister* von Harold Pinter am Theater Krefeld-Mönchengladbach. Am Staatstheater Kassel war er für die Ausstattung der Stücke *Pinocchio* und *Das Herz eines Boxers* sowie *Die 7 Todsünden/ Die Stimme des Waldes* verantwortlich. Dort erarbeitete er auch in Kooperation mit der Hessischen Theaterakademie unter der Regie von Verena Buss *Liebelei* von Arthur Schnitzler mit Studierenden der Schauspielschule in Frankfurt am Main. Die Zusammenarbeit mit dem Bühnen- und Kostümbildner Franz Lehr führte Knofe an das Theater Bonn und das Düsseldorfer Schauspielhaus, wo er am Bühnen- und Kostümbild zu *Kasimir und Karoline* mitarbeitete. Seit 2006 ist Konrad M. Knofe freischaffend vor allem im Kostümbereich für Musiktheater und Musical tätig.



GEORG BOESHENZ

(Lichtdesign)

wurde in München geboren und war langjährig im Bereich der Lichtgestaltung im Staatstheater am Gärtnerplatz in München tätig. Im Jahr 2009 führte ihn ein Engagement an die Bayerische Theaterakademie August Everding im Prinzregententheater München. Boeshenz arbeitet seit beinahe 30 Jahren regelmäßig auch freischaffend mit namhaften Regisseurinnen, Regisseuren und Bühnenbildnern zusammen, so zum Beispiel mit Vicco von Bülow, Doris Dörrie, August Everding, Claus Guth, Josef Ernst Köpflinger, Hellmuth Matiasek und Christian Schmidt. Des Weiteren war Boeshenz auch für die Carl-Orff-Festspiele in Andechs, die Münchener Biennale / Internationales Festival für neues Musiktheater, die Salzburger Festspiele, das Nürnberger Kammermusikfestival sowie für Ballet Classique München tätig. Er betreute verschiedene TV-Produktionen (wie ZDF-*History* oder *Focus-TV*) und Musiktheater-TV-Aufzeichnungen, darunter Wagners *Tristan und Isolde*.



JÖRG ROTHKAMM

(Dramaturgie)

ist außerplanmäßiger Professor am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen. Nach Master- und Promotionsstudium der Musik- und Theaterwissenschaft in Hamburg und Wien war er als alleiniger Hochschullehrer für Dramaturgie des Musik- und Tanztheaters 2004 bis 2010 verantwortlich für die Dramaturgie der Opernproduktionen an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Rothkamm arbeitete als Dramaturg bzw. Autor u.a. für die Hamburgische Staatsoper, die Münchener Biennale, die Salzburger Festspiele, das Bachfest Leipzig und das Lucerne Festival. Gemeinsam mit Jasmin Solfaghari verfasste er die Collage „Wonne der Einsamkeit“ für die Ludwigsburger Schlossfestspiele. Populäre Artikel und Sendungen zu Themen des Musiktheaters publizierte er seit 1994 u.a. in der FAZ, NZZ, dem Hamburger Abendblatt sowie beim SWR, WDR und SR/ARTE. Seine Habilitationsschrift über *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert* wurde im Jahrbuch der Zeitschrift *Opernwelt* 2012 als „Bestes Buch des Jahres“ nominiert.



MATIAS BOCCHIO
(Kurt Wallander)

Der Argentinier absolvierte im Anschluss an sein Kompositionsstudium an der Universidad Nacional de Córdoba in seinem Heimatland den Masterstudiengang Gesang mit Profil Neue Musik bei Prof. Frank Wörner an der Musikhochschule Stuttgart. Seine Gesangsausbildung erweiterte er bei Anna Escala und Rebecca Martin und sammelte erste Opernerfahrung im Chor des Teatro del Libertador Córdoba mit einer Solistenrolle. Matias Bocchio nahm an verschiedenen Meisterkursen teil, so bei James Taylor an der Bachakademie Stuttgart und bei Lauren Newton. Als Student war er im Rahmen des Studios für Stimmkunst und Neues Musiktheater unter Angelika Luz an zahlreichen szenischen Uraufführungen beteiligt. Bocchio ist derweil mit diversen Vokalensembles und Chören zu hören. Mit der Gächinger Kantorei der Internationalen Bachakademie Stuttgart wirkt er bei einer Vielzahl von Konzerten und Gastspielen, Hörfunk- und CD-Aufnahmen mit. Außerdem tritt er als Gast mit dem Vokalensemble Schola Heidelberg unter Walter Nußbaum sowie mit dem Stuttgarter Opernchor auf.



LISBETH RASMUSSEN JUEL
(Linda Wallander)

wurde 1988 in Kopenhagen geboren. Die Mezzosopranistin absolvierte den Bachelorstudiengang Gesang an der Royal Danish Music Academy bei Hanna Hjort. Darauf aufbauend folgte ein Masterstudium im Fach Oper bei Prof. Ulrike Sonntag an der Musikhochschule Stuttgart. Weitere Impulse sammelte sie in Meisterkursen bei Brigitte Fassbaender, Andreas Schmidt, Helmut Deutsch, Paul Esswood, Lynne Dawson, Malcolm Walker und Margreet Honig. Rasmussen Juel gewann 2009 den dänischen Wettbewerb „Junge singen Klassik“. Aufgrund dieses Erfolgs erhielt sie zahlreiche Stipendien. Auf der Opernbühne sah man Rasmussen Juel in Maurice Ravel's *L'Enfant et les Sortilèges*, in Alexander Zemlinskys *Der Zwerg* sowie in Bizets *Carmen* (in der Rolle der Mercedes). Bei den konzertanten Aufführungen der Oper *Rodrigo* von Händel im April 2015 sang sie die Titelrolle unter der Leitung von Jörg Halubek. In diesem Jahr war sie in Neuproduktionen der Opernschule Stuttgart als Cherubino in Mozarts *Le Nozze di Figaro* und als Nicklausse in Offenbachs *Contes d'Hoffmann* zu erleben.



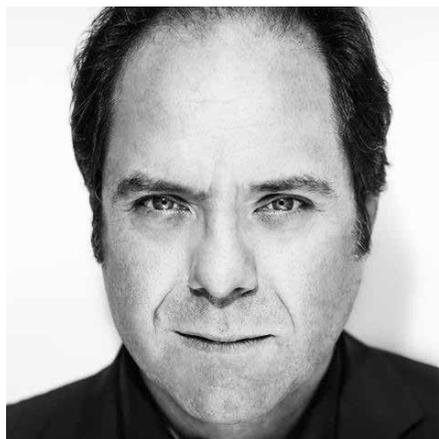
THÉRÈSE WINCENT
(Christina Berglund)

Die schwedische Sopranistin wuchs in England auf und studierte Gesang am Royal College of Music in London und an der Musikhochschule in Wien. Sie besuchte Meisterkurse bei Emma Kirkby, Nicolai Gedda, Thomas Hampson und Sarah Walker und gewann zahlreiche Gesangspreise. Thérèse Wincent wurde ausgewählt, eine Aufnahme in Gegenwart Queen Elizabeth II zu gestalten. Es folgten u.a. Engagements an der Kammeroper Wien, dem Theater an der Wien, der Volksoper Wien, dem Nationaltheater Mannheim, dem Theater Ulm, dem Theater Münster, bei den Eutiner Festspielen sowie beim Staatstheater am Gärtnerplatz in München, wo sie von 2003 bis 2012 festes Ensemblemitglied war. Ihr Repertoire umfasst Rollen wie Pamina in Mozarts *Zauberflöte*, Musetta in Puccinis *La Bohème*, Gretel in Humperdincks *Hänsel und Gretel*, Fuchs in Janáček's *Das Schlaue Füchslein*, Flora in Britten's *Turn of the Screw*, die Titelrolle der *Anne Frank* von Grigori Frid sowie Lisa in Adriana Hölzskys *Böse Geister*, *Opernwelt*-Uraufführung des Jahres 2014.



VOLKER BENGL
(Fredrik Berglund)

wurde in Ludwigshafen in der Pfalz geboren. Nach dem Studium an der Musikhochschule Mannheim trat er sein erstes Festengagement am Staatstheater Saarbrücken an. Darauf folgte eine feste Anstellung als Ensemblemitglied beim Staatstheater am Gärtnerplatz in München für die nächsten 16 Jahre. Darüber hinaus sang er bislang an zahlreichen renommierten Theaterhäusern als Gast, wie an der Wiener Volksoper oder der Semperoper Dresden. Sein Repertoire umfasst achtzig Opern- und Operettenrollen, darunter die Titelpartie in *Hoffmanns Erzählungen* von Offenbach, Don José in Bizets *Carmen* und Max in Webers *Freischütz*. Volker Bengl hat nahezu 1000 Konzerte weltweit gesungen – so auch in Bologna, wo er unter Daniele Gatti das Tenorsolo in der *9. Symphonie* von Beethoven interpretierte. Hinzu kommen Auftritte in TV-Shows und mehrere CDs. 2016 wird Volker Bengl mit seinem Solo-Programm *Still wie die Nacht* auf Tour sein. Dieses enthält sakrale und romantische Beiträge, aber auch lyrische Volkslieder, denen sich Bengl ganz besonders verbunden fühlt.



GUSTAVO MARTÍN SÁNCHEZ

(Tobias Jonsson)

konnte schon während seines Gesangsstudiums an der Musikhochschule München bei Produktionen der Bayerischen Theaterakademie August Everding im Prinzregententheater mitwirken. Sein Opernrepertoire reicht vom Barock bis in die Moderne, wobei er als Tenore di grazia Rossini und Donizetti bevorzugt. Martín Sánchez war u.a. als Don Polidoro in Mozarts *La finta semplice*, Ernesto in Donizettis *Don Pasquale* und Hypolit in Peter Joseph v. Lindpaintners *Der Vampyr* zu hören. Er konzertierte mit Orchestern wie den Münchner und Bochumer Symphonikern und den Dortmunder Philharmonikern. 2015 sang Gustavo Martín Sánchez beim Festival „Tage Alter Musik“ in Regensburg mit den Domspatzen in BR-Liveübertragung. Bei Konzerten und Oratorien trat Martín Sánchez schon in Venedig, Turin, Wien, Bergamo und Leipzig auf und war bei Sendungen von ORF, 3Sat und BR zu hören. Er wurde gefördert durch die Yehudi-Menuhin-Stiftung „Live Music Now“ und nahm an Rossini-Meisterkursen bei Raúl Giménez und Alberto Zedda teil.



JOHANNES FRITSCHKE

(Anders Jonsson)

erhielt seinen ersten Gesangsunterricht mit 16 Jahren bei Susan Eitrich und ist mehrfacher Preisträger beim Wettbewerb „Jugend musiziert“ auf Bundesebene. Der Bariton studiert seit 2013 Gesang bei Prof. Ulrike Sonntag und Schulmusik an der Musikhochschule Stuttgart. Neben zahlreichen solistischen Auftritten in der Region Stuttgart trat er mit dem Freiburger Barockorchester, der Württembergischen Philharmonie Reutlingen und den Stuttgarter Hymnus-Chorknaben auf. Zuletzt sang er u.a. in Bachs *Weihnachtsoratorium* und *Matthäus-Passion*, Rossinis *Petite messe solennelle* sowie Händels *Messiah* und war als Corpo in der Cavaliere-Oper *Rappresentazione di Anima et di Corpo* zu hören. Er absolvierte Workshops und Meisterkurse mit Brigitte Fassbaender, James Taylor, Malcolm Walker, Thomas Seyboldt, Klaus Häger, Alison Browner, dem Calmus-Ensemble, den King's Singers und Margreet Honig. Seit 2014 ist er Stipendiat der Christel-Guthörle-Stiftung Reutlingen und der Yehudi-Menuhin-Stiftung „Live Music Now“.

AKADEMISCHER CHOR DER UNIVERSITÄT TÜBINGEN

Der Akademische Chor entstand 1999 durch die Erweiterung des Kammerchores *Camera vocalis*. Bei der Aufführung oratorischer Werke bringt das Ensemble neben den großen Oratorien auch seltener gespielte Werke zur Aufführung, wie zum Beispiel Francis Poulencs *Gloria*, das *Dona nobis pacem* von Ralph Vaughan Williams oder Benjamin Brittnens *War Requiem*. Zum 525-jährigen Jubiläum der Universität 2002 erlebte eine Auftragskomposition des Esten Age Hirv in Tübingen ihre Uraufführung, 2012 die Kantate *Golgatha* von Markus Höring. Wiederholt gastiert der Akademische Chor in der renommierten Reihe „Stunde der Kirchenmusik“ in der Stiftskirche Stuttgart. Seit 2011 steht der Chor unter der Leitung von UMD Philipp Amelung. Seitdem kamen Oratorien von Komponisten wie Johann Sebastian Bach, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn Bartholdy, Gioacchino Rossini und Carl Orff zu Gehör, aber auch A-cappella-Werke aus unterschiedlichen Jahrhunderten.

WÜRTTEMBERGISCHE PHILHARMONIE REUTLINGEN

Die Württembergische Philharmonie Reutlingen hat sich seit ihrer Gründung 1945 zu einem international gefragten Orchester entwickelt und nimmt die Aufgaben eines Landesorchesters von Baden-Württemberg wahr. Seit 2008 ist der Schwede Ola Rudner Chefdirigent. Einen Namen machte sich das Orchester dank seiner facettenreichen, lebendigen Programmgestaltung, die weit über das klassisch-romantische Repertoire hinausreicht. Auf seinen zahlreichen Tourneen durch europäische Länder, aber auch durch Japan (2006) hat sich der Klangkörper ein hohes internationales Ansehen erworben. Er ist in den renommiertesten Sälen zu erleben, spielt im Wiener Musikverein ebenso wie in der Berliner und Kölner Philharmonie, dem Concertgebouw Amsterdam, den Festspielhäusern in Salzburg und Baden-Baden, der Tonhalle Zürich, in Tokyo, Mailand oder Luzern. 2009 erhielt die Württembergische Philharmonie Reutlingen den erstmals verliehenen „Bundespreis für kulturelle Bildung“. Zahlreiche CD- und Rundfunkaufnahmen dokumentieren die künstlerische Arbeit des Orchesters.

LA BANDA

ist ein Orchester aus renommierten Musikern der Alten Musik-Szene mit organisatorischer Leitung in Augsburg. Begründet von Claudia Schwamm, Managerin des Ensembles für frühe Musik Augsburg, besteht La Banda seit 1996 auf Basis historischer Instrumente. Die Spieltechnik früherer Jahrhunderte und das lebendige, ausdrucksstarke Musizieren sind dabei hervorstechende Merkmale der Musiker. Beides soll dem Publikum den Geist früherer Epochen nahe bringen. Mit einem Repertoire, das die Passionen, Oratorien und die Kantaten Bachs umfasst sowie von den großen Chorwerken und Opern von Monteverdi, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven bis zum Brahms-*Requiem* reicht, hat sich La Banda eine begeisterte Fangemeinde erspielt. Zahlreiche persönliche Kontakte zu internationalen Musikern sowie auch Konzertreisen durch Europa tragen dazu bei, für jedes Projekt ein optimales Orchester nach musikalischen, menschlichen und organisatorischen Gesichtspunkten zusammenzustellen.













QUELENNACHWEIS

TEXTNACHWEIS

Die Künstlerbiographien stellten Marie Apitz und Josephine Schwab zusammen.

BILDNACHWEIS

Künstlerphotos: Angelina Christina Darmer (Rasmussen Juel), Karoline Glasow (Boeshenz), Lena Kern (Amelung), Claude Langlois (Bengl), Florian Lill (Fritsche), Ulrika H. Lundgren (Wincent), Christian Pleines (Martín Sánchez), Vincent Schulz (Abrahamsson, Riegel, Sixten); privat (Bocchio, Marschall, Rothkamm)

Photos von der Klavierhauptprobe am 10. Juli 2016: Martin Frech

IMPRESSUM

Einleger zum Programmbuch zur Uraufführung *W – The Truth Beyond* am 15. Juli 2016

Herausgegeben im Auftrag der Eberhard Karls Universität Tübingen

Konzept und Redaktion (Leitung): Prof. Dr. Jörg Rothkamm; Musikwissenschaftliches Institut

Redaktionsassistentz: Fabian Kurze; Musikwissenschaftliches Institut

Redaktion: Marie Apitz, Philipp Borkowitsch, Jörg Büchler, Kristina Jülich-Bauer, Sunjung Kim, Hans-Eckhardt Schaefer, Josephine Schwab, Claudia Seidl, Renita Steinwand, Johannes Szotoryi-Artz, Manuel Tietz, Andrea Zeh; alle Musikwissenschaftliches Institut

Gestaltung: Franziska Hiemer, Bettina Steiner, Tanja Synek, Marissa Wennagel; alle Institut für Medienwissenschaft

Satz: Susanne Krisch

Druck und Bindung: druckpunkt, Tübingen

Eberhard Karls Universität Tübingen

Collegium Musicum und Musikwissenschaftliches Institut

Pflegghof | Schulberg 2 | 72070 Tübingen





Wir weisen darauf hin, dass in der Vorstellung Stroboskoplicht verwendet wird.
Das kann bei Epileptikern einen Anfall auslösen.