

Spielzeit 2021/22

EIN SOMMER- NACHTS- TRAUM

Benjamin Britten



STAATSOPER
HANNOVER

BENJAMIN BRITTEN

EIN SOMMERNACHTSTRAUM

Oper in drei Akten

Libretto von Benjamin Britten und Peter Pears

nach der Komödie von William Shakespeare

Uraufführung am 11. Juni 1960 in der Jubilee Hall, Aldeburgh/Suffolk

BENJAMIN BRITTEN



LICHTUNG

MANCHE MEINEN
LECHTS UND RINKS
KANN MAN NICHT
VELWECHSERN.
WERCH EIN ILLTUM!

ERNST JANDL

HANDLUNG

1. Akt

Der Wald – tiefe Dämmerung. Oberon und Tytania, das Herrscherpaar des Elfenreiches, haben sich zerstritten. Tytania hat ein fremdes Kind unter ihre Fittiche genommen, das aber auch Oberon für sich beansprucht. Um Tytanias Widerstand zu brechen, beauftragt er seinen Gehilfen Puck, ihm eine Zauberblume zu besorgen. Deren Saft, in die Augen eines Schlafenden geträufelt, macht diesen in das erste Wesen verliebt, das er nach dem Erwachen erblickt, sei es Mensch oder Tier.

Das Liebespaar Lysander und Hermia ist auf der Flucht, weil Hermias Vater seine Tochter mit Demetrius verheiraten will. Demetrius verfolgt die beiden und wird seinerseits hartnäckig verfolgt von Helena, die ihn liebt, er aber nicht sie. Oberon, der Demetrius und Helena belauscht hat, befiehlt dem mit der Zauberblume zurückgekehrten Puck, die beiden zu suchen und dem widerspenstigen jungen Mann vom Zaubersaft zu geben, damit er sich in Helena verliebe.

Es erscheinen sechs Arbeiter, um das Theaterstück »Pyramus und Thisbe« einzustudieren, das sie beim Hochzeitsfest des Fürstenpaares Theseus und Hippolyta aufzuführen gedenken. Peter Quince verteilt die Rollen, wobei sich Nick Bottom als besonders eifrig zeigt. Man verabredet sich für eine Probe in der Nacht.

Lysander und Hermia haben sich verlaufen und legen sich schlafen. Auf der Suche nach Demetrius findet Puck den schlafenden Lysander und hält ihn für den Gesuchten, dem er umgehend den Zaubersaft verabreicht. Das Mittel entfaltet seine Wirkung, als Lysander von der umherirrenden Helena geweckt wird und sich prompt in diese verliebt. Helena glaubt sich von ihm verhöhnt und läuft weg, er hinter ihr her. Hermia erwacht wie aus einem Alptraum und sucht Lysander vergeblich.

Tytania wird von den Elfen in den Schlaf gesungen. Oberon verzaubert die Schlafende mit dem Saft der Blume und raubt ihr das Kind.

2. Akt

Der Wald – dunkle Nacht. Die Arbeiter erscheinen zur Probe und klären vorab noch einige fundamentale Fragen ihrer Inszenierung. Puck, der sich über den Lärm der ungehobelten Gesellschaft ärgert, verhext Bottom in einen Esel. Vor Entsetzen fliehen seine Kollegen.

Die verzauberte Tytania erwacht von Bottoms lautem Gesang und verliebt sich in den tierischen Sänger, dem sie eine betörende Liebesnacht beschert.

Die verzweifelte Hermia ist auf Demetrius getroffen, den sie verdächtigt, Lysander getötet zu haben. Da Demetrius noch immer Hermia liebt, erkennt Oberon Pucks Irrtum. Er gibt dem schlafenden Demetrius von dem Zaubersaft und beauftragt Puck, Helena zu suchen. Erwachend erblickt Demetrius als erstes Helena, die sich nun von zwei verliebten Männern bedrängt sieht. Als auch noch Hermia dazukommt, kommt es zum heftigen Streit. Oberon befiehlt Puck, Ordnung ins Chaos zu bringen und mit Hilfe von Elfenspuk und Zaubersaft die richtigen Paare im Schlaf zusammenzuführen.

3. Akt

Der Wald – am nächsten Morgen. Oberon hat im Streit mit Tytania gewonnen und erlöst sie von dem Zauber. Voll Abscheu blickt Tytania auf das Wesen, mit dem sie die Nacht verbracht hat. Das Elfenpaar versöhnt sich.

Die Liebespaare erwachen und finden sich nun in der richtigen Ordnung: Lysander liebt wieder Hermia, und selbst Demetrius hat durch den Zaubersaft seine Liebe zu Helena entdeckt. Die Erlebnisse der Nacht erscheinen ihnen wie ein Traum.

Auch Bottom, den Puck von seiner Eselsgestalt befreit hat, erwacht wie aus einem seltsamen Traum, den er in einer Ballade zu verewigen gedenkt. Seine Kollegen sind hoch erfreut, ihn unverseht wiederzusehen, denn nun steht der Aufführung ihres Stücks nichts mehr im Wege.

Der Palast von Theseus – am Abend. Theseus und seine Braut Hippolyta, die von ihm im Kampf eroberte einstige Amazonenkonigin, feiern Hochzeit. Hermia, Lysander, Helena und Demetrius erscheinen auf dem Fest, und Theseus ist zufrieden, dass sich die Richtigen gefunden haben und der Konflikt beigelegt ist. Um sich die Zeit bis zur Hochzeitnacht zu vertreiben, genießt man die herzerreende Tragödie »Pyramus und Thisbe«, deren Darstellung durch die Arbeiter zwar noch nicht ganz ausgereift ist, so aber immerhin zur Erheiterung beiträgt.

Um Mitternacht gehen alle zu Bett; es schlägt die Stunde der Elfen.

BENJAMIN BRITTEN

SHAKESPEARE WIRD ES ÜBERLEBEN

Letzten August war entschieden, dass ich für das diesjährige Aldeburgh-Festival eine abendfüllende Oper zur Eröffnung der neu gebauten Jubiläumshalle schreiben sollte. Da dies eine vergleichsweise kurzfristige Entscheidung war, blieb keine Zeit, noch ein Libretto zu schreiben, und so nahmen wir eines, das schon zur Verfügung stand. Ich bekomme viele Briefe von jungen Leuten, die mich fragen, wie sie ihr Talent nutzen sollen, und ich antworte jedes Mal, dass sie versuchen sollen, es in ihre Umgebung einzubauen. Und genau das geschah mit meiner neuen Oper. Sie ist ein Beispiel dafür, wie lokale Bedingungen bestimmen können, was man tut.

Ich habe den *Sommernachtstraum* schon immer geliebt. Je älter ich werde, desto klarer wird mir, dass mir in wachsendem Maße die Werke entweder des ganz jungen oder des ganz alten Shakespeare am besten gefallen.

Zu vertonen ist er besonders spannend, weil unterschiedliche Strukturen und Orchesterfarben gefordert sind. Zum Beispiel werden die Elfen von Harfen und Schlagzeug begleitet; doch natürlich können sie mit einem solch winzigen Orchester nicht vollkommen isoliert gehalten werden. Beim Schreiben einer Oper habe ich es immer gefährlich gefunden, mit dem Komponieren zu beginnen, bevor die Worte mehr oder weniger feststehen. Man spricht mit jemandem, der möglicherweise das Libretto schreiben wird, und entscheidet gemeinsam die Form des Stoffes und seine Behandlung. In meinem Fall, als ich beispielsweise mit E. M. Forster oder William Plomer arbeitete, umrissen wir die Oper so, wie ein Maler vielleicht ein Bild skizziert. Beim *Sommernachtstraum* war die erste Aufgabe, ihn in eine überschaubare Form zu bringen, was vor allem bedeutete, eine extrem komplexe Handlung zu vereinfachen und zu kürzen – man kann nur hoffen, dass nicht zu viel dabei verloren ging; doch angesichts der Länge eines gesungenen Wortes im Verhältnis zum gesprochenen wäre der *Sommernachtstraum* so lang wie der *Ring* geworden, wenn man ihn vollständig vertont hätte.

Peter Pears (der Flute, den Blasebalgflicker, singt) und ich hatten endlose Nöte mit den Querbezügen und Proportionen des Stücks. Wir hielten uns gewissenhaft an Shakespeares Worte und fügten tatsächlich nur eine einzige Zeile hinzu: »Compelling thee to marry with Demetrius« (»... der dich zwingt, Demetrius zu heiraten«). Wir arbeiteten mit vielen Textausgaben, hauptsächlich aber mit den Faksimiles des First Folio und First Quarto.

Ich habe keinerlei Schuldgefühle, dass ich das Stück fast um die Hälfte gekürzt habe. Der Original-Shakespeare wird es überleben. Ebenso wenig fürchte ich mich, ein Meisterwerk anzugehen, das schon von solcher Wortmusik erfüllt ist. Diese Wortmusik und die von mir dafür konzipierte Musik bewegen sich auf zwei ganz verschiedenen Ebenen. Ich habe auch nicht versucht, eine besondere Idee des Stückes herauszubringen, die ich ebenso gut mit Worten hätte ausdrücken können, doch lässt sich eine bestimmte Interpretation – selbst wenn man sie nicht beabsichtigt – nicht vermeiden.

Die Oper ist entspannter als *The Turn of The Screw*, sie hat weit mehr Szenen und ist viel abwechslungsreicher. Formal ähnelt *A Midsummer Night's Dream* eher *Peter Grimes*, doch fiel mir die Oper viel schwerer; teils weil die aktuelle Arbeit immer die schwerste ist, teils aufgrund der ungeheuren Herausforderung des Shakespeare'schen Textes. Ich war mir bei der Arbeit sehr bewusst darüber, dass ich keine halbherzig hingeworfene Phrase durchgehen lassen konnte, weil sie mit solch großer Dichtung verglichen werden würde. Mit der eigentlichen Komposition der Oper begann ich im Oktober, und ich beendete sie, glaube ich, am Karfreitag – sieben Monate für alles, einschließlich der Partitur. Das ist nicht gerade das Tempo von Mozart oder Verdi, aber heutzutage, wo keine maßgebliche Tradition der musikalischen Sprache mehr herrscht, ist dies weitaus seltener. Von allen großen Opern, die ich je geschrieben habe, ging diese am schnellsten, obwohl ich *Let's make an Opera* in 14 Tagen komponierte. Die Komposition einer Oper unterscheidet sich grundlegend von der einzelner Gesangsstücke: in der Oper gibt es natürlich Gesangsstücke, darüber hinaus aber sehr viele Formen und das dramatische Gesamtkonzept. Nach meiner Erfahrung steht dieses Gesamtkonzept an erster Stelle. Beim *Sommernachts Traum* wie auch bei anderen Opern hatte ich eine allgemeine musikalische Grundidee vor Augen. Ich entwarf das Werk, ohne dass dabei auch nur eine Note festgelegt gewesen wäre. Ich hätte meine Musik beschreiben, aber keinen einzigen Ton spielen können.

Ich hatte einen ausgesprochen schlechten Winter in der Kompositionszeit des *Sommernachts Traums*. Normalerweise arbeite ich zu absolut regelmäßigen Zeiten, morgens und noch einmal zwischen vier und acht Uhr abends. In der Gegend von Aldeburgh scheint das Wetter immer morgens besser zu sein; über Mittag bewölkt es sich, und dann arbeite ich nicht. Nachts kann ich nicht arbeiten. In Suffolk ist die Luft rau, und bei Anbruch der Nacht will ich nichts mehr anderes als schlafen. In jenem Winter wurde ich ziemlich

krank, arbeitete aber trotzdem weiter. Einen Großteil des 3. Aktes schrieb ich, als meine Grippe noch nicht ganz auskuriert war. Genossen habe ich es nicht. Doch ob man Lust hat zu arbeiten oder nicht – ich finde, dies berührt nicht die Qualität des Werkes. Sehr oft muss man gerade dann aufpassen, wenn man einen wunderbaren Morgen gehabt hat, vielleicht war gerade dabei die Kritikfähigkeit eingeschlafen.

Ich habe nicht versucht, der Oper ein elisabethanisches Gepräge zu geben. Sie ist nicht elisabethanischer als Shakespeares Stück athenisch ist. Vielleicht mag der eine oder andere Punkt befremdlich erscheinen. Die Elfen zum Beispiel unterscheiden sich deutlich von den unschuldigen Nichtsnutzen, die häufig in Shakespeares Aufführungen auftauchen. Mir ist immer eine gewisse Schärfe an Shakespeares Elfen aufgefallen; außerdem haben sie einige seltsame Verse zu sprechen wie »you spotted snakes with double tongues« (ihr doppelzüngigen gefleckten Schlangen) und ähnliches. Im Übrigen sind die Elfen Tytanias Leibwache; so bekommen sie gelegentlich kriegerische Musik. Nebenbei gesagt, besteht genau wie in unserer wirklichen Welt in der Geisterwelt das Böse wie das Gute.

Puck ist von allen anderen Figuren des Stückes gänzlich unterschieden. Er scheint absolut amoralisch und zugleich unschuldig zu sein. In dieser Inszenierung wird er von dem fünfzehnjährigen Sohn Leonide Massines gespielt: er singt nicht, sondern spricht nur und tollt herum. Die Idee, Puck so auftreten zu lassen, kam mir in Stockholm beim Anblick schwedischer Kinderakrobaten von außerordentlicher Beweglichkeit und mimischer Begabung, und plötzlich wusste ich, dass Puck genau so sein sollte.

Die Oper, für einen Saal mit nur 316 Sitzplätzen komponiert, ist auf Kleinformat zugeschnitten. Die Anzahl der Mitwirkenden ist begrenzt, was aber mit sich bringt, dass man detaillierter und mit einem weitaus höheren Maß an Disziplin arbeiten kann. Die Sänger brauchen nicht zu forcieren, so dass sie die gesamte Farbskala ihrer Stimmen nutzen können. Im Übrigen können wir in diesem kleinen Rahmen Sänger auswählen, die entweder schauspielern können oder bereit sind, es zu lernen. Einige Operngänger scheinen Sänger, die nicht spielen können, zu bevorzugen: in diesem Land ist eine seltsame, verdrehte Vornehmതുerei verbreitet, die sich sogar wünscht, dass in der Oper so schlecht als nur eben möglich gespielt wird. Sie wollen auf gar keinen Fall, dass Oper etwas Ernsthaftes ist. Sie mögen Sänger, die hauptsächlich an der Rampe stehen und kreischen.

Ich für meinen Teil wünsche mir Sänger, die spielen können. Mozart, Gluck und Verdi wollten das auch. Es gibt nur einen Sänger in meiner Produktion, der noch nie in seinem Leben auf der Bühne gestanden hatte (Alfred Deller, der Oberon darstellt), aber seine große Ausstrahlung in Konzerten befähigt ihn ganz natürlich für die Opernbühne, und sein Spiel entwickelt sich sehr gut. Wie viele Sänger können sich bewegen? Ich glaube,

es ist wesentlich für jeden werdenden Opersänger, einen Bewegungskurs in der Operschule zu machen.

Ich muss gestehen, ich hatte nach dem Krieg gehofft, dass das Publikum angesichts der schlecht gespielten, schlecht inszenierten und in fremder Sprache aufgeführten Opere revoltieren würde.

Wir bringen den *Sommernachtstraum* unmittelbar nach dem Aldeburgh-Festival in Holland heraus. Wenn er einigermaßen gut ist, wird er an vielen Orten und in vielen Übersetzungen unterschiedlichste Interpretationen erfahren.

Der Text wurde kurz vor der Uraufführung 1960 veröffentlicht.

DER TRAUM IST DER
BESTE BEWEIS DAFÜR,
DASS WIR NICHT SO
FEST IN UNSERE HAUT
EINGESCHLOSSEN SIND,
WIE ES SCHEINT.

FRIEDRICH HEBBEL

KINDERCHOR



DIE WELT WIRD IRR
AN IHREN FRÜCHTEN,
WEISS NICHT, WER
WAS IST.

TYTANIA IN SHAKESPEARES EIN SOMMERNACHTSTRAUM

MEINHARD SAREMBA

»TRAUMS DUNKELHELL ERHELLT DIE DUNKELHEIT«

Benjamin Britten's Oper *A Midsummer Night's Dream*

Eine Besonderheit im Schaffen Benjamin Britten's ist, dass sich im Umfeld seiner großen Kompositionen oft kleiner dimensionierte Werke finden, die deren wesentliche Aspekte thematisch ergänzen bzw. begleiten. Beispielsweise begann der Komponist kurz nach der Uraufführung seines ersten Opernerfolgs, der Geschichte um das ungeklärte Ableben der Lehrjungen des Fischers *Peter Grimes*, im Juni 1945 mit der Vertonung der *Holy Sonnets of John Donne*, in denen der Tod gleichfalls ein zentrales Thema ist. Und nur wenige Wochen nach der Premiere von *Billy Budd* stellte Britten dem jungen Matrosen im Januar 1952 in seinem »Canticle II« *Abraham and Isaac* mit dem Sohn, der getötet werden soll, ein weiteres unschuldig Opfer zur Seite. »Ben hatte es schwer, mit der Welt fertig zu werden, zeigte das aber beileibe niemandem«, erinnerte sich Britten's Freund Dietrich Fischer-Dieskau. »Um so häufiger herrscht in seiner Musik das Dunkel vor. Sie spricht von der verschatteten Seite des Lebens. Das Leiden an der eigenen Person trieb es Ben – vor allem in seinen Bühnenwerken – immer wieder auszudrücken. Dabei erschließt dieser moralische Aspekt zugleich das Verständnis der Musik. Unaufhörlich suchte er nach der Unschuld.« Die düsteren Seiten des Lebens, die verlorene Unschuld, das Wirken unkontrollierbarer Kräfte ziehen sich wie ein roter Faden durch Benjamin Britten's Schaffen. Als der Engländer an der am 14. Juni 1960 in Aldeburgh uraufgeführten Oper *A Midsummer Night's Dream* arbeitete, die unter anderem zwischen Werken wie dem Liederzyklus *Nocturne* und der Cellosonate steht, trieb ihn die Auseinandersetzung mit Nacht, Natur, Schlaf und Traum um. Eine Verflechtung der Themenkreise war unausweichlich.

FRAGWÜRDIGE IDYLLEN, BEDROHLICHE MAGIE

An eine Opernadaptation von Shakespeares *Sommernachtstraum* hatte sich bislang noch kein namhafter Komponist herangewagt. Mendelssohn schrieb lediglich eine Schauspielmusik und selbst diese entstand erst 17 Jahre nach der Konzertouvertüre aus seiner Jugendzeit. Sie etablierte sich als die beliebteste Bühnenmusik zu dem Stück und blieb

HEATHER ENGBRETSON, WILLIAM TOWERS



doch stets Gebrauchsmusik, »incidental music« für die besondere Gelegenheit der Begleitung einer Theateraufführung. In Webers Oper *Oberon* (1826) wird ebenso wie in Tippetts *A Midsummer Night's Marriage* (1955) lediglich mit thematischen Elementen des Stoffes gespielt. Und bei Purcells Semi-Opera *The Fairy Queen* schließlich handelte es sich 1692 lediglich um eine stark bearbeitete Fassung des Shakespeare-Stoffes. Der ursprünglichen Version Shakespeares schenkte man erst gut 120 Jahre später wieder Beachtung. Dass auf den Bühnen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein romantische Idyllen voller Feenzauber und Magie geboten wurden, entsprach der Aufführungstradition des 19. Jahrhunderts. Nachdem *A Midsummer Night's Dream* spätestens ab Shakespeares Tod nur noch in etlichen Bearbeitungen kursierte, kam die ursprüngliche Fassung erst wieder 1827 zu ihrem Recht in Ludwig Tiecks Berliner Produktion, für die später auch Mendelssohns Bühnenmusik entstand. Diese wurde auch in den ersten englischen Aufführungen in den 1840er Jahren verwendet und prägte die Vorstellung vom *Sommernachtstraum* für mindestens ein Jahrhundert. Dementsprechend betrachtete man *A Midsummer Night's Dream* als Shakespeares »romantische«, ja »idyllische« Komödie. Doch der deutsche Titel führt leicht in die Irre. Im Original ist nicht irgendeine laue Sommernacht gemeint, sondern die des »midsummer«, des Johannistags, des Tags der Sommersonnenwende, wobei der englische Titel Bezug nimmt auf die »midsummer madness«, die Tollheit der Mittsommernacht, die junge Liebende antreibt, in die Wälder zu ziehen.

Als Britten sich mit seiner einzigen Shakespeare-Oper befasste, hatte sich bereits ein Wandel in der Sichtweise auf das mittsommerliche Liebesverwirrspiel vollzogen. Der romantisierende Blickwinkel lenkte den Fokus auf adrette, amouröse »Liaisons dange-reuses«. Doch Mitte des 20. Jahrhunderts neigte die Shakespeare-Forschung eher dazu, das Stück als zwielichtiges Satyrspiel zu deuten – eine erotisch aufgeheizte, prickelnde »Ménage-à-beaucoup«, hervorgerufen durch die Magie der Sommersonnenwende. »The lunatic, the lover, and the poet / Are of imagination all compact“, sagt Theseus zu Beginn des 5. Akts bei Shakespeare. »One sees more devils than vast hell can hold, / That is the madman; the lover, all as frantic...« (»Mondsüchtige, Verliebte und Poeten / Sind eitel Phantasie«, übersetzte Erich Fried. »Der eine sieht mehr Teufel als die Hölle fasst, / der andere ist ein Narr – der Liebende, nichts klüger...«) Nicht von ungefähr unterscheiden sich die englischen Begriffe für die Verwirrungen des Geistes darin, dass »insane« sich auf ein angeborenes Problem bezieht und das auf das lateinische Wort »luna« (Mond) zurückgehende »lunatic« einen von der Natur beeinflussten vorübergehenden Zustand bezeichnet. Noch im 19. Jahrhundert wurden in England Menschen, die als »lunatic« anerkannt waren, für ihre Vergehen weniger hart bestraft. Anstatt dem Individuum die Schuld zuzuweisen, hieß es, das Licht des Mondes sei an der Verirrung schuld. Brittens Schwerpunkte – Wald, Nacht, Schlaf, Traum und Mond – prägen sein Konzept des *Midsummer Night's Dream*.

Die Bedeutung der Natur für Britten durch den Wald oder das Meer zeigt sich bereits in den frühen Opern wie *Paul Bunyan* oder *Peter Grimes*, aber auch in den Orchesterliedern wie seinem Opus 31, der *Serenade*, mit der Elegie über die kranke Rose. Das letzte Lied, das Sonett »O soft embalmer of the still midnight« von Keats, thematisiert den nächtlichen Schlummer, dem Britten später im Schlussstück des kurz vor *A Midsummer Night's Dream* entstandenen Liederzyklus *Nocturne* mit Shakespeares 43. Sonett neue Facetten abgewinnt:

Shakespeare: Sonnet 43

When most I wink, then do mine eyes best see,
 For all the day they view things unrespected;
 But when I sleep, in dreams they look on thee,
 And darkly bright, are bright in dark directed.
 Then thou, whose shadow shadows doth make bright,
 How would thy shadow's form form happy show
 To the clear day with thy much clearer light,
 When to unseeing eyes thy shade shines so!
 How would, I say, mine eyes be blessed made
 By looking on thee in the living day,
 When in dead night thy fair imperfect shade
 Through heavy sleep on sightless eyes doth stay!
 All days are nights to see till I see thee,
 And nights bright days when dreams do show thee me.

43. Sonett (Übersetzung von Frank Günther)

Ich seh viel mehr, mach ich die Augen zu.
 Profanes nur sehn sie zur Tageszeit;
 Doch wenn ich schlaf, erscheinst im Traum mir du,
 Traums Dunkelhell erhellt die Dunkelheit.
 Du, dessen Schatten Schatten licht macht, sag,
 Was zeigt dein Schattenbild für Bilderwelt,
 Da du mehr licht bist als der Tag bei Tag,
 Wenn schon dein Schatten so den Blick erhellt!
 Wie, sag ich, müßt mein Blick erleuchtet sein,
 Könnt ich dich sehn in Tages wachem Licht,
 Wenn schon bei Nacht dein schöner Schattenschein
 Durch Schlaf zum blinden Auge Bahn sich bricht!
 Tag ist wie Nacht mir, kann ich dich nicht sehn,
 Doch Nacht wird Tag, läßt Traum dein Bild erstehn.

Dass diese Träume mitunter auch zu Alpträumen werden können, dessen war sich Britten bewusst. Allein die Liste der Protagonisten erstellte er mit einem gewissen Hintersinn: Beispielsweise bevorzugte er die Schreibweise »Tytania«, denn – so hieß es in einem Brief – »ich glaube, Tytania flößt mehr Ehrfurcht ein als Titania«. Für die Elfen wünschte Britten explizit keine Frauen-, sondern Knabenstimmen, weil »sie von Shakespeare ausdrücklich als ‚mounseer‘ bezeichnet werden« (also »Monsieur«). Zudem sah er die Elfen »völlig anders als die unschuldsvollen Niemande, die man häufig in Shakespeare-Produktionen findet«, denn ihm war an ihnen »schon immer eine Art Gerissenheit aufgefallen«. Und



Puck, dem Britten eine Sprechrolle zuwies, galt für den Komponisten als eine »völlig amoralische und dennoch unschuldige« Figur.

WALD, NACHT UND TRAUM

Britten's Oper entstand zwar weitab von Englands großen Waldgebieten, und zwar in Aldeburgh an der Nordseeküste, dennoch fühlte sich der Komponist der Natur sehr verbunden. »Große Städte irritieren mich«, bekannte er. »Schon als Kind habe ich eher das Landleben geliebt, vor allem das Meer. In der Grafschaft Suffolk fühle ich mich tief verwurzelt und ohne Wurzeln kann ich nicht leben und arbeiten.« Fern der ungeliebten großen Städte lässt Britten seinen *Midsummer Night's Dream* auch nicht, wie Shakespeare, in Athen beginnen und enden, sondern bestimmt von Anfang an die ätherischen Klänge der Oberon/Tytania-Welt zur Leitfarbe, die zu Beginn, während der nächtlichen Vorkommnisse und am Schluss das Geschehen umrahmt und durchdringt. Was er darunter versteht, »durch die Instrumente, für die ich schrieb, zu denken und zu fühlen« – wie es ihn sein Mentor Frank Bridge gelehrt hatte –, bewies Britten bereits kurz zuvor bei seinem Opus 60, *Nocturne*, den »Nachtstücken«. In diesem Zyklus für Tenor, sieben obligate Instrumente und Streicher ist jedem Lied ein eigenes Instrument zugewiesen, so etwa eine Harfe in den Zeilen aus Samuel Taylor Coleridges Dichtung »The Wanderings of Cain« (Die Irrwege Kains), die das Motiv der verlorenen Unschuld berühren, oder das Horn in Thomas Middletons Versen, in denen alle Sinne sensibilisiert sind für die Geräusche der Nacht, die in den Instrumenten bedrohlich aufscheinen. Britten fand es bei *A Midsummer Night's Dream* »besonders spannend, für drei unterschiedliche Gruppen – die Verliebten, die Hinterwäldler und die Feen –, die gleichwohl interagieren, in einer Oper unterschiedliche Texturen und orchestrale Farben« zu verwenden. So ist die Oberon/Tytania-Sphäre charakterisiert durch die hohen und höchsten Lagen. Die mit dem zarten Timbre der Celesta durchsetzten Streicherglissandi der Einleitung, angereichert mit Harfe und Xylophon, erzeugen einen Verfremdungseffekt, der sowohl die fesselnde Magie als auch den manipulierenden, bedrohlichen Sog der Elfenwelt zu einem faszinierenden Klangerlebnis werden lässt. Interessanterweise hatte Britten die Celesta bereits sechs Jahre zuvor in *The Turn of the Screw* den Erscheinungen Peter Quints zugewiesen, der Inkarnation des Bösen. Auch wenn der Name des Instruments mit dem kristallklaren Ton nach dem französischen »céleste« so viel wie »die Himmlische« bedeutet, ist es bei Britten zugleich betörend und beängstigend.

Der durch die Knabenstimmen von Erbsenblüte, Spinnweb, Motte und Senfsamen (Peaseblossom, Cobweb, Moth, Mustardseed) erzeugte Klangeffekt wird noch gesteigert durch einen Koloratur-Sopran als Tytania und letztlich die Besetzung Oberons mit einem Countertenor. Hierfür wandte sich Britten an Alfred Deller, der als Konzertsänger im Bereich

der Alten Musik keinerlei Theatererfahrung hatte. Nach eigenem Bekunden brauchte Deller zwei volle Tage, um sich von dem Schock der Einladung zu erholen. Doch Britten versicherte ihm: »Ich sehe und höre ganz deutlich Ihre Stimme bei dieser Rolle. Die Partie wird eher statisch angelegt sein. Ich meine damit, dass von Ihnen nicht verlangt wird, Rad zu schlagen oder auf Bäume zu klettern.«

Zu dieser Grundstimmung der Waldsphäre treten noch zwei weitere Klangebene hinzu. Die jungen Leute – Lysander, Demetrius, Hermia und Helena – werden durch naturverbundene Klänge charakterisiert: Streicher, Instrumente aus Holz also, deren Saiten zumindest in früheren Zeiten aus Tierdarm hergestellt wurden, und Holzbläser. Orchestral und vokal werden hier vornehmlich die mittleren Lagen abgedeckt, während schließlich Shakespeares Handwerkern (»rude mechanicals«, laut Puck), die Britten als »Hinterwäldler« (rustics) bezeichnete, natur-fremde Blechblasinstrumente aus Metall zugeordnet sind. Zusammen mit den zumeist dunklen Männerstimmen dieser Schar von Laienschauspielern kommt das tiefe Spektrum der Tonskala hinzu.

RESPEKT UND RATIONALITÄT

A Midsummer Night's Dream ist Brittens einzige Oper, bei der er nicht ein Libretto in Auftrag gab, sondern eine bereits vorhandene Schauspielvorlage vertonte. Es war eine gewisse Eile geboten, denn erst elf Monate vor der Uraufführung hatte Britten beschlossen, dass er »eine abendfüllende Oper schreiben sollte«, um die Einweihung der zu einem Theater umgebauten Jubilee Hall in Aldeburgh gebührend zu begehen. »Es war keine Zeit, noch ein Textbuch verfassen zu lassen«, meinte der Komponist, »also nahmen wir eines, das zur Hand war.« Ungeachtet des Respekts gegenüber Shakespeares Dichtung, die man keinesfalls umschreiben wollte, sahen sich Britten und der Sänger Peter Pears dennoch gezwungen, *A Midsummer Night's Dream* auf das Wesentliche zu verdichten. Dies gebot allein die Erfahrung und die praktische Vernunft. »Ich habe nicht die geringsten Schuldgefühle, dass wir das Stück um die Hälfte gekürzt haben«, bekannte Britten. »Da das gesungene Wort mehr Zeit benötigt als das gesprochene, würde eine Vertonung des vollständigen *Sommernachtstraums* so lange dauern wie Wagners *Ring*.« In Absprache mit Britten übernahm Peter Pears den Hauptteil der Aufgabe, das Werk, wie Britten es nannte, »zu vereinfachen«. Abgesehen von leichten Anpassungen – beispielsweise Theseus' Zeile »Four happy days bring in another moon« im letzten Akt zu »this happy day brings in another moon« abzuwandeln –, wurde im ersten Akt nur eine Zeile ergänzt, die nicht von Shakespeare stammt: »Compelling thee to marry with Demetrius« (Verpflichtet dich zur Heirat mit Demetrius). Dadurch ließ sich immerhin eine etwas längere Szene einsparen. Die Polyamorie und Zoophilie des Originals, die Exaltiertheit der Liebenden in

Elfen- und Menschenwelt, die Vielfalt der unterschiedlichen Charaktere und die Mannigfaltigkeit der Sprache Shakespeares blieben indes erhalten.

EMOTION UND BRILLANZ

Ein Komponist wie der von Benjamin Britten erst in seinen späten Jahren geschätzte Edward Elgar gab sich zumeist mit weniger bekannten Lyrikern zufrieden, da er die Ansicht vertrat, »es ist besser zweitklassige Dichtung zu vertonen, weil die unsterblichsten Verse bereits selbst Musik *sind*«. Doch wie schon seine Vorgänger Henry Purcell und Arthur Sullivan legte Britten seinen Ehrgeiz darein, auch prominente Poeten zu verwenden. »Eines meiner Hauptziele besteht darin, zu versuchen, der Vertonung von englischen Texten wieder eine Brillanz, Freiheit und Lebendigkeit hinzuzufügen, die seit dem Tod Purcells merkwürdigerweise ziemlich rar geworden sind«, verkündete Britten. »Während der letzten hundert Jahre wurden englische Vokalkompositionen von einer strengen Unterordnung unter den logischen Sprachrhythmus beherrscht, ungeachtet der Tatsache, dass eine dem Sinn entsprechende Betonung einer Betonung des gefühlsbedingten Gehalts oft zuwiderläuft«, führte er weiter aus. »Der Komponist sollte nicht absichtlich unnatürliche Betonungen vermeiden, wenn die Prosodie eines Gedichts oder die emotionale Situation sie erfordern, auch braucht er eine eigenmächtige Wortbehandlung nicht zu fürchten, die eine Verlängerung erforderlich machen mag, die weit über die gewöhnliche Sprechdauer hinausreicht oder eine rasche Vortragsweise, die im Gespräch undenkbar wäre.«

In *A Midsummer Night's Dream* setzte Britten die »wunderbare Poesie« Shakespeares um, indem er sich insbesondere in den Oberon-Szenen an Henry Purcells barocken Melos anlehnt, wie etwa im ersten Akt in der Soloszene des Elfenkönigs, »I know a bank«, die an die Arie »Sweeter than roses« aus der Bühnenmusik des »Orpheus Britannicus« zu dem Drama *Pausanias* gemahnt. Die Szenen der schauspielernden Handwerker machen Britten's Vertrautheit mit den Opern Arthur Sullivans deutlich. Britten's Sprachbehandlung in *A Midsummer Night's Dream* verdankt beiden Vorgängern etwas: Von Sullivan lernte er eine natürliche Sprachmelodik und einen rhythmisch vielfältigen Umgang mit der englischen Sprache, und von Purcell, mitunter auch einen kunstvoll-manierierten Stil nicht zu scheuen. Alles dient Britten zur differenzierten Charakterisierung der Figuren, die je nach den Erfordernissen der Situation artifiziell und auch ungemein einfühlsam ist. Die Palette reicht von Tytania's kunstvoll verziertem Monolog »Come, now a roundel, and a fairy song« im ersten Akt bis hin zu den humorvollen Kommentaren des Orchesters in den rezitativen Dialogen der Handwerker. Bei aller musikalischer Präzision, die Britten's Partitur verlangt, forderte der Komponist – mit Ausnahme von Deller – von den Solisten: »Ich will Sänger, die auch Schauspieler sind. Mozart, Gluck und Verdi wollten das auch.«

DIE DÜSTERNIS DES VOLLKOMMENEN

A Midsummer Night's Dream gehört zu den meistgespielten Opern Brittens, der – einer Statistik der Internetplattform »Operabase« zufolge – immerhin auf Rang 13 der heutzutage meistgespielten Komponisten steht und neben Puccini und Strauss zu den populärsten des 20. Jahrhunderts zählt. Britten sah nach seinem Durchbruch 1945 mit der Oper *Peter Grimes* den Trend voraus, dass es zunehmend schwieriger wird, Opern mit großen Orchestern aufzuführen. Deswegen gründete er zwei Jahre später die English Opera Group, um mit Kammeropern möglichst vielen Bühnen Aufführungen zu erleichtern. »Ich schreibe gern für kleinere Besetzungen«, sagte Britten in einem BBC-Interview, »und bedaure die Einstellung des heutigen Zuhörers, der von einem Orchester nichts anderes als die widerliche Tutti-Wirkung erwartet.« Die kammermusikalische Transparenz ist auch *A Midsummer Night's Dream* zu eigen. Hier zahlten sich Brittens frühe Erfahrungen aus, die er in den 1930er Jahren bei Auftragsarbeiten für den Film gesammelt hatte. »Ich hatte Partituren für nicht mehr als sechs oder sieben Instrumentalisten zu schreiben«, erinnerte er sich, »und auch dafür zu sorgen, dass diese Instrumente alle Effekte erzeugen, die benötigt wurden.« Auch in *A Midsummer Night's Dream* ist diese Ökonomie der Mittel evident. Doch obgleich die Musik ungemein klar und zugänglich ist, vermittelt sie auch stets etwas Doppelbödiges. »Er war ein Mensch, der mit der Welt nicht im Einklang war«, äußerte der Dirigent Leonard Bernstein einmal über Britten. »Das ist merkwürdig, weil Brittens Musik an der Oberfläche scheinbar so dekorativ, positiv, charmant wirkt, doch es steckt viel mehr dahinter. Wenn man Brittens Musik hört, ihr wirklich zuhört, sie nicht nur oberflächlich wahrnimmt, wird einem etwas sehr Düsteres bewusst. Es gibt da verschiedene Zahnräder, die sich drehen, aber nicht ganz ineinander greifen, und sie können einen großen Schmerz verursachen.«

Durch seine individuelle musikalische Sprache etablierte Benjamin Britten die Ambivalenz des modernen Blickwinkels auf etablierte Kunstwerke. Dadurch setzte er im Falle von *A Midsummer Night's Dream* dem verklärenden Zauber der Waldidyllen des 19. Jahrhunderts eine Oper entgegen, die Fragen nach dem Dasein und dem Selbst aufwirft und nicht mit vorgefertigten Antworten bedient. Die Natur war für Britten nie Idylle, sondern stets bedroht (*Our Hunting Fathers*) oder bedrohlich (»The Kraken« in *Nocturne*). Dies ist sie auch durch die Menschen bzw. die Elfen im Traum der Johannismacht, in dem alle zum Spielball schwer kontrollierbarer Kräfte werden. In seiner letzten Oper *Death in Venice* lässt Britten nach der Beobachtung, dass ein geliebter, wunderschön anzusehender Mensch zugleich Zorn und Wut in sich birgt, den alternden Schriftsteller Aschenbach singen: »There is a dark side even to perfection...« (Auch das Vollkommene hat seine dunklen Seiten...) und ihn sogleich hinzuzufügen: »... I like that« (... das gefällt mir). Wo –

frei nach Shakespeare – Schatten den Blick erhellen, sieht man vieles klarer. »Am Schluss«, so Britten's Lebensgefährtin Peter Pears, »fragt Aschenbach, nach was er eigentlich sein ganzes Leben lang gesucht habe. Wissen? Eine verlorene Unschuld? Und muss das Streben nach Schönheit, nach Liebe, nur ins Chaos führen? All diese Fragen stellte sich Ben stets selbst.« Einen Teil seiner Überlegungen dazu stellte der Komponist in seiner Version von *A Midsummer Night's Dream* zur Diskussion.

BENJAMIN BRITTEN

Benjamin Britten wurde am 22. November 1913 in Lowestoft/Suffolk, an der Ostküste Englands, als Sohn eines Zahnarztes geboren. Schon im Alter von fünf Jahren unternahm er erste Kompositionsversuche, wobei sein Hauptinteresse anfangs nur dem Notenmuster auf dem Papier galt. Später, nachdem er Bratsche und Klavier spielen gelernt hatte, schrieb er, durch aufregende Ereignisse des häuslichen Lebens inspiriert, sorgfältig ausgefeilte Tongedichte. Mit 14 Jahren hatte er bereits 10 Klaviersonaten, 6 Streichquartette, 3 Suiten für Klavier, ein Oratorium und zahlreiche Lieder komponiert. Zwei Jahre zuvor hatte er die Aufmerksamkeit des Komponisten Frank Bridge erregt, der Britten in den Schulferien in Harmonie- und Kontrapunktlehre unterrichtete. Nachdem Britten die Schule absolviert hatte, erhielt er ein Stipendium am College of Music. Seine Sinfonietta für Kammerorchester war seine erste Komposition, die öffentlich, im Rahmen eines Konzertes für moderne Musik (Januar 1933), aufgeführt wurde. Im Jahre 1935 begann Britten für diverse Film- und Radioproduktionen sowie Theater-Auftragskompositionen zu schreiben.

Nach einer wenig erfolgreichen Operette (*Paul Bunyan*, 1941) schaffte er 1945 mit *Peter Grimes* den internationalen Durchbruch. Weitere Werke: *The Rape of Lucretia* (Der Raub der Lukrezia), 1946; *Albert Herring*, 1947; *Billy Budd*, 1951; *Gloriana*, 1953, anlässlich der Krönung von Queen Elizabeth; *The Turn of the Screw* (Die sündigen Engel), 1954; *Sommernachtstraum*, 1960; *The Death in Venice* (Tod in Venedig), 1973.

Darüber hinaus schuf Britten zahlreiche Scholopern, Kammermusik-, Orchester-, Vokal- und Chorwerke (z.B. *War Requiem*, 1962). 1947 gründete er das Aldeburgh-Festival, wo im Laufe der Jahre viele seiner Werke uraufgeführt wurden. Britten starb am 4. Dezember 1976 in Aldeburgh.

Während wir schlafen, sind wir nicht damit beschäftigt, die Außenwelt nach unseren Absichten zu gestalten. Wir sind hilflos, und daher wurde der Schlaf mit Recht »der Bruder des Todes« genannt. Doch sind wir auch frei, freier als im Wachen. Wir sind frei von der Last der Arbeit, von der Aufgabe, anzugreifen oder uns zu verteidigen, von der Berücksichtigung und Meisterung der Wirklichkeit. Wir brauchen nicht auf die Außenwelt zu achten; wir richten die Blicke auf unsere Innenwelt und sind ausschließlich mit uns selbst beschäftigt. Im Schläfe wären wir etwa mit einem Embryo oder einem Toten zu vergleichen; aber auch mit Engeln, die nicht den Gesetzen der »Wirklichkeit« unterstehen. Im Schläfe ist das Reich der Notwendigkeit dem der Freiheit gewichen, in dem das »Ich« die einzige Instanz ist, auf die Denken und Fühlen bezogen sind.

ERICH FROMM

JAN KOTT

IN DER DUNKLEN ZONE DES SEXUS

Nach der Shakespeare-Biographie von A. L. Rowse soll die erste Aufführung des *Sommernachtstraums* in dem alten Londoner Palast der Southamptons an der Ecke Chaucery Lane und Holborn stattgefunden haben. Es war dies ein spätgotisches Haus mit großen und kleinen Galerien, die, eine über der anderen verlaufend, einen offenen rechteckigen Hof bildeten, an den sich ein Garten anschloss, wo man lustwandeln konnte. Schwerlich kann man eine bessere Szenerie für die wirkliche Handlung des *Sommernachtstraums* finden. Es ist bereits spät in der Nacht, und das Fest geht zu Ende. Alle Trinksprüche sind ausgebracht worden und die Tänze beendet. Im Hof stehen noch die Pagen mit den Laternen. Aber im anliegenden Garten ist es dunkel. Durch das Tor gleiten langsam verschlungene Paare. Der spanische Wein war schwer, die Liebenden sind eingeschlafen. Jemand ging vorbei, der Saft spritzte aus der Blume, der Knabe erwachte. Er sieht das Mädchen nicht, das bei ihm schläft; er hat alles vergessen, selbst, dass er das Fest mit ihr verlassen hat. In der Nähe befindet sich ein anderes Mädchen, es genügt, den Arm auszustrecken, schon hat er ihn ausgestreckt, schon eilt er ihr nach. Schon hasst er mit derselben Kraft, mit der er vor einer Stunde noch liebte:

Oh nein! Wie reut
Mich die bei ihr verlebte träge Zeit!
Nicht Hermia, Helena ist jetzt mein Leben.
Sommernachtstraum, II, 2

Bei Shakespeare ist die Plötzlichkeit der Liebe immer überwältigend, die Faszination auf den ersten Blick, die Vergiftung vom ersten Sichberühren der Hände. Die Liebe stürzt herab wie ein Habicht, die Welt versinkt, die Liebenden sehen nur sich. Bei Shakespeare erfüllt die Liebe das ganze Wesen, ist Verzückung und Begierde. Im *Sommernachtstraum* bleibt vom Liebeswahn nur die Plötzlichkeit der Begierde:

LYSANDER

Verblendung war's, mein Herz ihr zu versprechen.

HELENA

Verblendung nenn ich's, jetzt den Schwur zu brechen.

LYSANDER

Demetrius liebt sie; dich liebt er nicht.

DEMETRIUS

Erwachend Oh Huldin! Schönste! Göttin meiner Wahl!

Womit vergleich ich deiner Augen Strahl?

Kristall ist trübe.

Sommernachtstraum, III, 2

Der *Sommernachtstraum* ist das erotischste von allen Shakespeare-Stücken. Und wohl in keiner Tragödie oder Komödie außer *Troilus und Cressida* ist die Erotik so brutal wie hier. Die Theatertradition des *Sommernachtstraums* ist ganz besonders unerträglich, und zwar sowohl in ihrer klassizistischen Vertretung mit den Liebenden in Tuniken und mit den Marmortreppen im Hintergrund als auch in der Opern-Tüll-Seiltänzervariante. Seit langem inszeniert das Theater den *Sommernachtstraum* am liebsten als Grimmsches Märchen, und vielleicht werden Schärfe und Brutalität der Situationen und Dialoge auf der Bühne deshalb so ganz und gar verwischt. Man sieht sie kaum, man hört sie kaum.

LYSANDER

Fort, Katze, Klette! Mißgeschöpf, laß los!

Sonst schleudr' ich dich wie eine Natter weg.

HERMIA

Wie wurdet Ihr so wild? Wie so verwandelt,

Mein süßes Herz?

LYSANDER

Dein Herz? Fort! Fort! Hinweg!

Zigeunerin! Fort, widerwärt'ger Trank!

Sommernachtstraum, III, 2

Die Kommentatoren haben seit langem bemerkt, dass die Partner dieses Liebesquartetts kaum voneinander unterschieden sind. Die Mädchen unterscheiden sich eigentlich nur durch Wuchs und Haarfarbe. Hermia scheint als einzige mit einigen individuellen Zügen ausgestattet zu sein, die in ihr die frühere Rosaline aus *Verlorene Liebesmüh* oder die spätere Rosalinde aus *Wie es euch gefällt* erkennen lassen. Die Jungen unterscheiden

FRANK SCHNEIDERS, DANIEL EGGERT, FRANCIS BOUYER,
MICHAEL DRIES, EDWARD MOUT, MICHAEL CHACEWICZ



HEATHER ENGBRETSON, FRANK SCHNEIDERS,
JAMI REID-QUARRELL



sich nur durch die Namen voneinander. Dem ganzen Quartett fehlt die Deutlichkeit und Unwiederholbarkeit, die Shakespeare schon mehrmals erreicht hatte. Die Liebenden sind auswechselbar. Aber vielleicht ging es gerade darum? Denn schließlich beruht die ganze Handlung dieser heißen Nacht, alles, was auf dieser trunkenen Party geschieht, auf der völligen Auswechselbarkeit der Liebespartner. Es scheint immer, dass es bei Shakespeare nichts Zufälliges gibt. Puck geht nächstens im Garten um und an den Paaren vorbei, die sich kreuzen und auswechseln. Puck ist es, der bemerkt:

Das Mädchen ist es, aber nicht der Mann.

Sommernachtstraum, III, 2

Helena liebt Demetrius, Demetrius Hermia, Hermia Lysander. Dann verfolgt Lysander Helena, Helena Demetrius, Demetrius Hermia. Diese mechanische Richtungsänderung der Begierden und die Auswechselbarkeit der Partner dient nicht nur der Intrigenknüpfung. Die Reduktion der Person zum Liebespartner scheint mir das charakteristischste Merkmal dieses grausamen Traums zu sein. Und vielleicht das modernste Merkmal. Der Partner trägt keinen Namen mehr, er besitzt nicht einmal mehr ein Gesicht. Er ist nur am nächsten. Wie in einigen Stücken Genets gibt es hier keine eindeutigen Personen, es gibt nur Situationen. Alles wird ambivalent.

HERMIA ... Was geschah, Geliebter?

Bin ich nicht Hermia? Seid Ihr nicht Lysander?

Ich bin so schön noch, wie ich eben war.

Sommernachtstraum, III, 2

Hermia irrt. Denn in Wirklichkeit gibt es keine Hermia, so wie es keinen Lysander gibt. Oder vielmehr: es gibt zwei verschiedene Hermias und zwei verschiedene Lysanders. Diejenige Hermia, die mit Lysander geschlafen hat, und diejenige Hermia, mit der Lysander nicht schlafen will. Den Lysander, der mit Hermia schläft, und den Lysander, der Hermia flieht. (...)

Der Traum einer Sommernacht, zumindest aber jener Traum, der uns am modernsten und entdeckendsten dünkt, ist ein Durchqueren des Tierischen. Das ist das Hauptthema, das die drei gesonderten Handlungsabläufe verbindet, die Shakespeare im *Sommernachtstraum* parallel durchführt. Diese animalische Erotik werden Titania und Zettel im wörtlichen Sinne, ja sogar im visuellen durchmachen. Die dunkle Zone dieser Erotik dringt aber auch in das Quartett der Liebenden:

HELENA

Ich bin Eur Hündchen, und, Demetrius,
 Wenn Ihr mich auch schlagt, ich muß Euch dennoch schmeicheln.
 Begegnet mir wie Eurem Hündchen nur,
 Stoßt, schlagt mich, achtet mich gering, verscherzt mich.
Sommernachtstraum, II, 1

Und noch einmal:

Welchen schlechtern Platz
 Kann ich mir wohl in Eurer Lieb' erbitten, –
 Und doch ein Platz von hohem Wert für mich –
 Als daß Ihr so wie Euren Hund mich haltet?
Sommernachtstraum, II, 1

Spaniels, die ungeduldig an kurzen Leinen zerren oder vor ihren Herren schwänzeln, sind oft auf Jagdszenen flandrischer Gobelins zu sehen. Die Gobelins waren beliebte Wanddekorationen in königlichen und fürstlichen Palais. Aber hier ist es ein Mädchen, das sich selbst als einen Spaniel bezeichnet, der schwänzelnd um die Gunst seines Herrn wirbt. Die Metaphorik ist brutal, fast masochistisch.

Es lohnt sich übrigens, das ganze von Shakespeare im *Sommernachtstraum* beschworene Bestiarium näher zu besichtigen. Unter dem Einfluss der romantischen Tradition im Theater – die durch die Musik Mendelssohns leider bekräftigt wurde – scheint der Wald im *Sommernachtstraum* eine weitere Wiederholung der Arcadia zu sein. Indes ist es in Wirklichkeit viel eher ein Wald, der von Teufeln und Vampiren bewohnt ist, in dem Hexen und Zauberinnen mühelos alles finden könnten, was sie für ihr Gewerbe benötigen.

Bunte Schlangen, zweigezüngt!
 Igel, Molche, fort von hier!
 Daß ihr euren Gift nicht bringt,
 In der Königin Revier!
Sommernachtstraum, II, 2

Titania bettet sich auf einer Wiese inmitten wilder Rosen, Winden, Veilchen und Gänseblumen, aber das Wiegenlied, das ihr die Gefährtinnen vor dem Schlaf summen, ist nicht so ganz geheuer. Nach doppelzüngigen Nattern, Raupen, Igel, Blindschleichen und Fledermäusen werden langbeinige Giftspinnen, schwarze Käfer und Schnecken aufgezählt.

Ein solches Wiegenlied verspricht keine angenehmen Träume. Das Bestiarium des *Sommernachtstraums* kommt nicht von ungefähr. Getrocknete Schlangenhaut, zu Pulver zerriebene Spinnen, Fledermausknorpel finden in jeder Pharmakopöe aus dem Mittelalter oder der Renaissance Erwähnung. Alle diese Geschöpfe sind klebrig, glitschig und zottig, in der Berührung unangenehm, ekelerregend. Die Lehrbücher der Psychoanalyse kennen diese Ekellerscheinungen. Die in Titantias Wiegenlied genannten Tiere: Nattern, Schnecken, Kröten, Fledermäuse und Spinnen gehören ebenfalls zum bevorzugten Bestiarium des Freudschen Traumbuchs. In einen solchen Traum heißt Oberon die Liebenden versinken:

Bis ihre Stirnen Schlaf, der sie dem Tod vergleicht,
Mit dichter Schwing und bleirnem Tritt beschleicht.
Sommernachtstraum, III, 2

(...) Die ranke und schlanke, zärtliche und lyrische Titania sehnt sich nach tierischer Liebe. Puck und Oberon nennen den verwandelten Zettel ein Ungeheuer. Die zerbrechliche und süße Titania zerrt dieses Ungeheuer ins Bett, nahezu mit Macht, nahezu mit Gewalt. Einen solchen Liebhaber wollte sie. Nach einem solchen Liebhaber hat sie sich gesehnt. Nur dass sie es niemals, nicht einmal vor sich selbst, hat eingestehen wollen. Der Traum hat sie von den Hemmungen befreit. Von der poetischen Titania, die nicht aufhört, über Blumen zu zwitschern, wird der monströse Esel vergewaltigt.

TITANIA
Mich dünkt, von Tränen blinke Lunas Glanz;
Und wenn sie weint, weint jede kleine Blume
Um einen wild zerrissenen Mädchenkranz.
Sommernachtstraum, III, 1

Titania ist es, die von allen Personen des Dramas am tiefsten und am weitesten in die dunkle Zone des Sexus vordringt, in der es weder Schönheit noch Hässlichkeit gibt, sondern nur Dunst und Befreiung. In der Koda der ersten Szene hatte Helena bereits vorausgesagt:

Dem schlechtesten Ding ohn' jeglichen Gehalt
Leiht Liebe dennoch Ansehn und Gestalt.
Sommernachtstraum, I, 1

APULEIUS

DER GOLDENE ESEL

... zu kurzen Borsten erstarren alle Haare an meinem Leibe, statt der zarten Haut umhüllt mich ein dickes, derbes Fell.

Die Zahl der Finger und Zehen verliert sich an jeder Hand und jedem Fuße in einem Huf, und am Ende des Rückgrats hinten streckt sich ein langer Schwanz hinunter.

Unförmlich wird das Gesicht und dehnt sich mehr und mehr. Mit großem Maule, weit offenen Naslöchern und schlotternden Lippen schließt es unten. Oben recken sich ein paar lange, raue, spielende Ohren empor. Wie ich mich nun betrachte, seh' ich mit Entsetzen, dass ich statt des Vogels zu einem Esel geworden bin.

Unter den vielen Leuten, die sich die Neugier, mich zu sehen, was kosten ließen, befand sich auch eine reiche, vornehme Dame. Diese belustigte sich so sehr an meiner Drolligkeit und meinen mannigfaltigen Gaukeleien, dass sie sich gar zuletzt, nachdem sie mich lange aufs lebhafteste bewundert hatte, sterblich in mich verliebte. Sie verschmähete jedes andere Mittel, sich von dieser unsinnigen Leidenschaft zu heilen, und strebte nur wie eine andere Pasiphae nach meinem Genuss. Kurzum, sie bot meinem Wächter eine große Summe Geldes für eine einzige Nacht mit mir. Leider fand sie in dessen eigennützigem Denkart keinen Widerstand. Ohne Bedenken gestand ihr der Nichtswürdige ihr Begehren zu und abends, als wir von der Tafel unseres Herrn zurückkamen, fanden wir die Dame schon unser vor der Kammertür warten.

Alle Welt! Was wurden da für Anstalten gemacht! Vier Verschnittene bereiteten flugs auf der Erde ein weiches Lager.

Nun entkleidete sich die Dame ganz und gar, legte auch die Binde ab, mit der sie ihren schönen Busen eingeschnürt hatte, trat an das Licht und salbte aus einem zinnernen Gefäß sich und mich reichlich mit Balsam, vorzüglich aber badete sie damit meine Nüstern. Dann umhalste sie mich aufs zärtlichste und küsste mich; aber nicht, wie in liederlichen Häusern feile Dirnen ihre knauserigen Buhler zu küssen pflegen, sondern mit dem wärmsten, innigsten Gefühl der Seele. Sie liebte mich mit all den süßen Worten der

Liebe, mit denen die Weiber ihre Zuneigung an den Tag legen, um die unsrige zu erwecken. Endlich fasste sie mich am Halfter und zog mich zu sich nieder. Ich machte ihr keine sonderliche Mühe; denn Behendigkeit hatt' ich gelernt, und meine Begierde, nach so langer Zeit einmal wieder bei einem hübschen Weibe zu schlafen, war ganz rege, um so mehr, da ich mich vorher an gutem Weine gütlich getan und der wohlriechende Balsam meine Begierde aufs äußerste gereizt hatte. Angst und bange war ich aber dennoch, wie bei so langen Stakenbeinen den Thron der Liebe zu besteigen? Wie so sanfte, zarte, glänzende, von lauter Milch und Honig übergossene Glieder mit eisernen Hufen zu umfassen? Wie so kleine, ambrosiaduftende Purpurlippen mit einem so plumpen Maul mit ungeheuren garstigen Zähnen zu küssen? Und wie endlich, möchte die Dame auch vor Lust bis in die äußersten Fingerspitzen glühen, ein so übergroßes Opfergefäß hinein in das enge Heiligtum der Wollust zu bringen sei? »Wehe dir«, dacht ich bei mir selbst, »wenn du eine so vornehme Dame zerreißt!«

Unterdessen verdoppelte die Dame ihre Liebkosungen, herzte, küsste mich und girrte und verdrehte im Taumel stechender Begierden die Augen. Zuletzt rief sie: »Ha, nun hab' ich dich, hab' ich dich, mein Täubchen, mein Vögelchen!«

Und mit diesen Worten zeigte sie, dass alle meine Besorgnis und Furcht töricht und überflüssig war; denn sie umschlang mich und nahm mich ganz, ganz sage ich, auf.

ICH HAB EINEN TRAUM
GEHABT – DAS GEHT
ÜBER MENSCHENVER-
STAND ZU SAGEN, WAS
DAS FÜR EIN TRAUM
WAR.

FRANK SCHNEIDERS



Shakespeare & der Traum. Ein Traum ist ganz unrichtig, absurd, zusammengesetzt, & doch ganz richtig: er macht in *dieser* seltsamen Zusammensetzung einen Eindruck. Warum? Ich weiß es nicht. Und wenn Shakespeare groß ist, wie von ihm ausgesagt wird, dann muß man von ihm sagen können: Es ist alles falsch, *stimmt nicht* – & ist doch ganz richtig nach einem eigenen Gesetz.

Man könnte das auch so sagen: Wenn Shakespeare groß ist, kann er es nur in der *Masse* seiner Dramen sein, die sich ihre eigene Sprache & Welt schaffen. Er ist also ganz unrealistisch. (Wie der Traum.)

LUDWIG WITTGENSTEIN

Der Sommernachtstraum etwa kann als harmloser Ausflug in eine ›traumhafte‹ Phantasiewelt der Feen und Gnome gespielt werden – der Stoff, aus dem die Schulaufführungen sind. Das Stück ist aber dunkler, unheimlicher. Die zwei Liebespaare, die sich im Wald bei Athen verirren, erleben eine beängstigende Verwirrung der Gefühle; ihr zivilisiertes Ich scheint abgestreift – wiederholt, abrupt wechseln sie die Partner, schlägt Begehren in Abscheu um und umgekehrt; währenddessen versucht der Feenkönig Oberon, seiner Gattin ihren Pagen zu entführen, einen süßen Fratz; gibt sich die Feenkönigin Titania liebestoll einem brüllenden Esel hin. Der Zauberwald, in dem Pucks Liebesdroge die Libido enthemmt, kann als Metapher für einen Traumzustand gelten, in dem die polymorphen Triebregungen des Es, von der strengen Kontrolle des wachen Ich befreit, uns Lust und Schrecken bereiten. Kein Wunder, dass der Handwerker Zettel [Bottom] nach dem Erwachen keine rechten Worte für sein nächtliches Erlebnis findet.

ALAN POSENER

ULRICH BECK

DAS GANZ NORMALE CHAOS DER LIEBE

Die Liebe ist unwirtlich geworden. Ihre Hoffnung, die immer höher steigt, hält sie zusammen, gegen die schlechte Wirklichkeit des scheinbar privaten Verrats. »Beim nächsten Mann wird alles besser« – diese Trostformel fasst beides; die Hoffnungslosigkeit, die Hoffnung, die Überhöhung der beiden und ihre Verkehrung ins Individuelle. Dass dies alles komisch, banal-komisch, tragisch-komisch, manchmal auch tragisch ist, voller Verwicklungen und Verwirrungen, versuchen (wir) zu erzählen.

Man kann viele und vieles lieben: gleichzeitig nacheinander, maßlos, schweigsam, mit Händen, Zähnen, Worten, Blicken, Sorgen. Doch die geschlechtliche Liebe (in welcher Form auch immer) ist von einer solchen Gewalt und Turbulenz, dass wir oft das All der Liebesmöglichkeiten auf diese flackernde, trügerische Wunscheinheit von Wort, Hand, Kuss, um hier abzurechnen, einschränken. Der ganz alltägliche Krieg der Geschlechter, laut und leise, innerhalb, vor, nach, neben der Ehe ist vielleicht der eindringlichste Maßstab für den Hunger nach Liebe, mit dem die Menschen heute übereinander herfallen: *paradise now!* ist die Devise der Irdischen, deren Himmel und Hölle entweder nirgendwo oder auf Erden liegen. Dies klingt selbst noch in der Wut der Enttäuschten nach und in der Angst, die Freiheit will, vielleicht sogar die Mitfreiheit herbeisehnt, aber doch weiß, wieder und wieder erfährt, dass Freiheit und Freiheit nicht Liebe heißt, sondern Gefährdung, Zerstörung der Liebe. Die Menschen heiraten um der Liebe willen und lassen sich um der Liebe willen scheiden. Die Partnerschaft wird austauschbar praktiziert, nicht um die Last der Liebe endlich abzustreifen, sondern weil das Gesetz der erfüllten Liebe dies verlangt. Der späte Turmbau zu Babel, aus Scheidungsurteilen errichtet, ist ein Denkmal der enttäuschten, überhöhten Liebe. Sogar der Zynismus kann oft genug kaum verheimlichen, dass er die verbitterte Spätform der Liebe ist: Die Zugbrücken der Wünsche sind hochgezogen, weil dies als einziger, bester Schutz erscheint gegen ansonsten unerträgliche Verletzungen.

Viele reden von Liebe und Familie wie frühere Jahrhunderte von Gott. Die Sehnsucht nach Erlösung und Zärtlichkeit, das Hickhack darum, die unwirkliche Schlagertext-Wirklichkeit in den versteckten Kammern des Begehrens – alles das hat einen Hauch von alltäglicher Religiosität, von Hoffnung auf Jenseits im Diesseits. Der irdische Glaube der religionslosen, scheinbar rationalen Gegenwartsmenschen ist das Du, die Suche nach der Liebe im anderen. Oft nicht eingestandenermaßen, da dadurch jeder sich an etwas ausliefert, das den Prinzipien des kalkulierten Lebens widerspricht. Aber gleichzeitig doch mit einer Ausschließlichkeit, weil nur durch die bewahrte und versteckte Wirklichkeit dieser Sehnsucht alles Selbstbehaupten und Kalkulieren von einer Flamme Sinn erhellt wird. Die Sucht nach Liebe ist der Fundamentalismus der Moderne. Ich und noch einmal ich und als Erfüllungsgehilfe Du. Und wenn nicht Du, dann Du. Dabei ist Liebe keineswegs gleichzusetzen mit Erfüllung. Das ist ihre Leuchtseite, der fleischliche Kitzel. Selbst die Erotik, die damit spielt und Stimmungen wortgestalterisch in üppigen Verheißungen ausmalt, versteckt, hervorblitzen lässt und im Bruch des Gewöhnlichen durch das Verboten-Gewöhnliche die Geilheit zum Zündeln bringt, ist Nichterfüllung, bedarf nicht einmal der Erfüllung. Erfüllung verwandelt oft genug den Anblick des Fleisches, der gerade noch entzückte, zu einem fremden weißen Haufen, dem die eilig heruntergerissenen Kleider nun fehlen als notwendige Bedingungen der Erträglichkeit. Wer aber diese Gipfelstürmerie für die Ebene und die Abgründe der Liebe hält, ist sowieso verloren. Liebe ist Genuss, Vertrauen, Zärtlichkeit, gewiss, wenigstens als Verheißung, aber alles andere und das Gegenteil nicht weniger: Langeweile, Wut, Gewohnheit, Verrat, Zerstörung, Einsamkeit, Terror, Verzweiflung, Lachen. Lieben überhöht den oder die Geliebte(n), verwandelt ihn/sie in Quellen von Möglichkeiten, wo andere nur Fettpolster, Barthaare, und (wortreiche) Sprachlosigkeit bemerken. Frühere Generationen dachten und hofften, sie müssten erst Freiheit und Gleichheit zwischen Mann und Frau erringen, dann werde die Liebe ihren Glanz, ihre Wehmut, ihre Lust entfalten. Denn Liebe und Ungleichheit schließen sich aus wie Feuer und Wasser. Wir, die wir zum ersten Mal Zipfel von Gleichheit und Freiheit in den Händen haben, stehen vor der Gegenfrage: Wie können zwei Menschen, die gleich und frei sein oder werden wollen, die Gemeinsamkeit der Liebe finden und bewahren? Wo das Thema der klassischen Liebesliteratur war: »Sie können zusammen nicht kommen«, wird in der modernen Literatur nun ein anderes Thema daraus: »Sie können zusammen nicht leben.«

DENN WIR SIND WIE
BAUMSTÄMME IM
SCHNEE. SCHEINBAR
LIEGEN SIE GLATT AUF,
UND MIT KLEINEM
ANSTOSS SOLLTE MAN
SIE WEGSCHIEBEN
KÖNNEN. NEIN, DAS
KANN MAN NICHT,
DENN SIE SIND FEST
MIT DEM BODEN
VERBUNDEN. ABER
SIEH, SOGAR DAS IST
NUR SCHEINBAR.

FRANZ KAFKA

WIR SIND VOM
STOFF, AUS DEM DIE
TRÄUME SIND; UND
UNSER KLEINES
LEBEN BEGINNT UND
SCHLIESST EIN
SCHLAF.

WILLIAM SHAKESPEARE, DER STURM

Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, einer wichtigen Hälfte der Poesie. Wir geniessen im unmittelbaren Verständnisse der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns, es giebt nichts Gleichgültiges und Unnötiges. Bei dem höchsten Leben dieser Traumwirklichkeit haben wir doch noch die durchschimmernde Empfindung ihres Scheins: wenigstens ist dies meine Erfahrung, für deren Häufigkeit, ja Normalität, ich manches Zeugniß und die Aussprüche der Dichter beizubringen hätte. Der philosophische Mensch hat sogar das Vorgefühl, dass auch unter dieser Wirklichkeit, in der wir leben und sind, eine zweite ganz andre verborgen liege, dass also auch sie ein Schein sei; und Schopenhauer bezeichnet geradezu die Gabe, dass Einem zu Zeiten die Menschen und alle Dinge als blosse Phantome oder Traumbilder vorkommen, als das Kennzeichen philosophischer Befähigung. Wie nun der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins, so verhält sich der künstlerisch erregbare Mensch zur Wirklichkeit des Traumes; er sieht genau und gern zu: denn aus diesen Bildern deutet er sich das Leben, an diesen Vorgängen übt er sich für das Leben. Nicht etwa nur die angenehmen und freundlichen Bilder sind es, die er mit jener Allverständigkeit an sich erfährt: auch das Ernste, Trübe, Traurige, Finstere, die plötzlichen Hemmungen, die Neckereien des Zufalls, die bänglichen Erwartungen, kurz die ganze »göttliche Komödie« des Lebens, mit dem Inferno, zieht an ihm vorbei, nicht nur wie ein Schattenspiel – denn er lebt und leidet mit in diesen Szenen – und doch auch nicht ohne jene flüchtige Empfindung des Scheins; und vielleicht erinnert sich Mancher, gleich mir, in den Gefährlichkeiten und Schrecken des Traumes sich mitunter ermuthigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: »Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!« Wie man mir auch von Personen erzählt hat, die die Causalität eines und desselben Traumes über drei und mehr aufeinanderfolgende Nächte hin fortzusetzen im Stande waren: Thatsachen, welche deutlich Zeugniß dafür abgeben, dass unser innerstes Wesen, der gemeinsame Untergrund von uns allen, mit tiefer Lust und freudiger Nothwendigkeit den Traum an sich erfährt.

FRIEDRICH NIETZSCHE, DIE GEBURT DER TRAGÖDIE

DIE SUCHE NACH DEM ORT

Generalmusikdirektorin Karen Kamensek, Regisseur Michiel Dijkema und Dramaturg Klaus Angermann im Gespräch über Benjamin Britten's *Ein Sommernachtstraum*

Klaus Angermann: Wenn man an Shakespeares *Sommernachtstraum* denkt, fällt einem sofort die Schauspielmusik von Mendelssohn ein, und man hat unweigerlich Assoziationen an romantische Klischees von Märchenspiel und Waldesromantik, die die Rezeption des Stücks lange Zeit bestimmt haben. Kann man sich überhaupt davon frei machen?

Michiel Dijkema: Schon relativ früh bin ich mit dem Stück bei einer Schultheateraufführung in Berührung gekommen. Die war sicherlich nicht besonders romantisch. Deshalb haben mich solche Assoziationen auch nicht geprägt. Aber ich finde außerdem, dass es zwar durchaus »romantische« Aspekte gibt, dass das Stück aber weitaus vielschichtiger ist, als dass man es in eine solche Schublade stecken könnte. Es ist zugleich auch eine beunruhigende Grotteske.

Karen Kamensek: Da ich die Opernfassung von Britten sowieso lange vor Mendelssohns Musik gekannt habe, hat das auch für mich keine so große Rolle gespielt. Der kammermusikalische Charakter von Britten's Musik unterscheidet sich in seiner artifiziellen Distanziertheit ohnehin sehr von deutscher Romantik.

Angermann: Nun ist aber der Hauptschauplatz des Stücks ein Wald, also der romantische Topos schlechthin. Und da stellt sich ja für eine Inszenierung die grundsätzliche Frage, was dieser Ort bedeutet.

Dijkema: Die Frage stellt sich von Anfang an umso mehr, als ja Britten's Oper anders als Shakespeares Schauspiel nicht erst am Hof von Athen beginnt, sondern gleich in dieser zwielichtigen Atmosphäre des Waldes. Wenn man sich dann vor Augen führt, dass das Shakespeare'sche Theater kein Illusionstheater war, sondern mit einfachen Requisiten und Versatzstücken auf einer relativ leeren Bühne spielte, dann wird sehr schnell klar,

JAMI REID-QUARRELL, HANNA LARISSA NAUJOKS,
SUNG-KEUN PARK, CHRISTOPHER TONKIN, REBECCA DAVIS



JULIE-MARIE SUNDAL, PER BACH NISSEN, CHRISTOPHER TONKIN,
REBECCA DAVIS, SUNG-KEUN PARK, HANNA LARISSA NAUJOKS



dass sich dieser Spielort viel mehr über die Figuren definiert, die sich nicht in einem naturalistischen Wald, sondern in unerwarteten Situationen verirren.

Kamensek: Die Musik des Anfangs sagt ja eigentlich auch schon genug aus über die Situation. Merkwürdige Glissandi tauchen aus den tiefen Streichern auf und suggerieren, dass man sich auf unsicherem Boden befindet. Da geht es nicht nur um Waldesrauschen, sondern um ein Auf und Ab, das aus dem Inneren der Figuren kommt, die jede Orientierung verlieren. Selbst das Elfenkönigspaar ist nicht mehr Herr der Lage. Tytania und Oberon liegen im Streit um ein Kind, das beide für sich beanspruchen, und durch diesen Streit ist die Natur, aber eben auch die zwischenmenschliche Harmonie aus dem Lot geraten. Das vermittelt Britten mit diesen seltsamen gleitenden Klängen auf geniale Weise auch dem Hörer.

Dijkema: Eine der am häufigsten erscheinenden Spielanweisungen der Partitur ist *misterioso* bzw. *mysterious*. Ich denke, das bezieht sich nicht nur auf irgendwelche Geistersphären, sondern auch auf den psychischen Zustand der Figuren, denen nicht nur die Welt geheimnisvoll und unheimlich wird, sondern die sich auch selbst zum Rätsel werden, indem sie die Instabilität ihrer Gefühle, ja ihrer Identität am eigenen Leib erfahren.

Angermann: Nun ist die Schauspielvorlage ohnehin ein dramaturgisches Unding, wenn man eine logisch und konsequent durchgeführte Handlung zum Maßstab nimmt. Der Zuschauer ist fast in einer ähnlichen Situation wie die Figuren des Stücks, indem ihm Personengruppen gezeigt werden, die ursprünglich kaum etwas miteinander zu tun haben und nur durch die Wahl desselben Ortes zufällig aufeinander treffen. Als Zuschauer wird man da ständig hin und her geworfen und befindet sich auch in dieser Wellenbewegung, bei der man beim besten Willen nicht sagen kann, wohin das alles führt.

Dijkema: Ja, die Geschichte behauptet, dass diese Gruppen zufällig aufeinander stoßen. Sie werden erst verknüpft, wenn die Elfenwelt, also Oberon und Puck, die sozusagen den Urzustand des Waldes repräsentieren, sich da einzumischen beginnen. Dann verschlingen sich die verschiedenen Handlungsstränge auf überraschende Weise. Deine Bezeichnung »Unding« ist schon richtig, aber das Chaos wird so virtuos entwickelt, dass man von einem genialen Unding sprechen muss.

Angermann: Die unkonventionelle Dramaturgie des Stücks spiegelt sich in Britten's Musik wider, die für jede Personengruppe einen speziellen Klang bereithält. Manchmal denkt man fast an eine Collage, in der die unterschiedlichsten Charaktere, Farben und Stile

aufeinandertreffen. Da fragt man sich natürlich, wie es Britten überhaupt schafft, ein konzises Werk aus derart divergierenden Materialien zu schaffen.

Kamensek: Einerseits war Britten ein Meister der Orchestration, andererseits aber auch ein ausgesprochener Theatermensch, der genau wusste, wie er welchen Effekt im passenden dramaturgischen Zusammenhang herstellen konnte. Jede Personengruppe hat ja ihren unverwechselbaren Klang, der auch dem Zuhörer den Wechsel zwischen den Sphären gut nachvollziehbar macht. Überdies aber dachte Britten bei aller ausufernden Klangphantasie sehr strukturell. Man darf ja nicht vergessen, dass er in jungen Jahren erwo, bei Alban Berg in Wien zu studieren, und der Einfluss von dessen Oper *Wozzeck* findet sich allenthalben bei Britten, auch wenn seine Musiksprache sehr viel sanfter ist. Aber wenn man sieht, wie logisch er die musikalische Form der einzelnen Akte entwickelt oder gewisse Prinzipien der Melodiebildung durchlaufen lässt, dann begreift man, warum das Werk eben nicht auseinanderfällt. So ist zum Beispiel der erste Akt eine Art Rondo, dessen verschiedene Episoden durch die bereits erwähnten Glissandopassagen verbunden werden. Dem zweiten Akt, in dem sich die Personengruppen verknäueln, liegen vier extrem kontrastierende Akkorde zu Grunde, die gleich zu Beginn in jeweils unterschiedlichen Instrumentengruppen erklingen. Wenn man sie genauer untersucht, stellt man fest, dass sie sich zum chromatischen Total aller zwölf Töne ergänzen, also zu einer virtuellen Einheit formen. Solche Dinge sind Musterbeispiele dafür, wie Britten dramaturgische Disparatheit und musikalische Struktur in einen sinnvollen Zusammenhang bringt.

Angermann: Solche Techniken erlauben es Britten, auch sehr unterschiedliche Stilikonen zu verbinden. Auffallend gerade im *Sommernachtstraum* sind ja die vielfältigen Bezüge zur musikalischen Tradition, angefangen mit der Tatsache, dass er die Rolle des Oberon mit einem Countertenor besetzt.

Kamensek: Natürlich, das ist eine deutliche Reverenz an die Barockoper, speziell an Purcell. Das setzt sich an vielen Stellen fort in einer speziellen Rhythmik oder in harmonischen Wendungen, die an alte Musik erinnern. Eine Rolle bei den Elfenchören spielt natürlich auch die englische Knabenchortradition.

Dijkema: Und dann gibt es eben genauso eine regelrechte Opernparodie im dritten Akt, wenn die Handwerker ihr Theaterstück aufführen. Da hören wir plötzlich Arien im Stil von Donizetti oder Verdi, aber verfremdet und gespickt mit satirischen Seitenhieben auf alle möglichen Opernklischees.

MICHAEL DRIES, DANIEL EGGERT, FRANCIS BOUYER,
FRANK SCHNEIDERS, MICHAEL CHACEWICZ, EDWARD MOUT



Angermann: Dieses Spiel mit Traditionen und Masken, das man auf andere Art auch bei Komponisten wie Strawinsky oder Schostakowitsch findet, verleiht der Musik doch eine gewisse Künstlichkeit und hält den Zuhörer zuweilen etwas auf Distanz.

Kamensek: Wie Michiel schon vorhin gesagt hat, schreibt Britten sehr oft misterioso vor, aber sehr selten findet man die Anweisung *espressivo*.

Dijkema: Aber es gibt trotzdem viele Stellen, die einen emotional wirklich berühren. Eine rein maskenhafte Musik würde das nicht tun. Ich habe eher den Eindruck, dass Britten mit unterschiedlichen Graden von Distanz ganz bewusst spielt. Wenn beispielsweise die Liebespaare zum ersten Mal auftreten, braucht man als Zuschauer eine Weile, um sich mit ihnen irgendwie verbunden zu fühlen. Das ist teilweise schon sehr stilisiert und künstlich. Wenn aber die Handlung voranschreitet und die Leidenschaften in der Nacht hochkochen, dann rückt uns auch die Musik näher und wird unmittelbarer. Am Ende der Nacht ist dann alles wieder weiter von uns weg; es herrscht ironische Distanz, wenn sich die Liebespaare schamlos über die dilettierenden Handwerker lustig machen und so auch dem Zuschauer erlauben, vergnügt und leidenschaftslos dem Spektakel zu folgen.

Angermann: Das heißt doch, dass erst die vermeintlich irrealen Traumsphäre Nähe schafft, während die Rückkehr in die Realität, also das was uns eigentlich nahe sein sollte, distanziert erlebt wird. Aber ist denn die Hochzeitsszene am Hof des Theseus überhaupt eine Rückkehr in die Realität?

Dijkema: Von Rückkehr kann man nicht sprechen, weil ja der Beginn der Oper gar nicht von der Realität ausgegangen ist wie im ersten Shakespeare-Akt. Ich empfand es bei der Vorbereitung zunächst als Problem, dass man die ganze Zeit in dieser Waldatmosphäre ist, und plötzlich kommt da am Schluss eine ganz andere Welt rein, die in dem Augenblick fast ernüchternd wirkt. Von diesem Problem ausgehend hat sich dann aber auch die szenische Lösung ergeben. Der Wald kann dann als ein Durchgangsort erscheinen, den die Figuren auf der Suche nach ihrer Realität durchstreifen. Auch Theseus und Hippolyta durchqueren in meiner Inszenierung lange vor dem letzten Bild gelegentlich die Szenerie – wie auf der Suche nach dem ersten Shakespeare-Akt. Es tauchen also von Anfang an alle Figuren irgendwann auf. Sie haben sich verirrt und suchen ihren Ort, wobei sie alles Wichtige mitschleppen, was ihren Ort definieren könnte. Aus diesen Mitbringenseln entsteht allmählich ein unüberschaubares Chaos, in dem man sich tatsächlich immer mehr verirren kann, das aber letztlich das Abbild des Chaos ist, das die Figuren in sich fühlen.

Angermann: Am Schluss der Oper scheint aber die Welt wieder in Ordnung zu sein. Ein happy end?

Kamensek: Ich finde das Ende zunächst mal sehr hoffnungsvoll. Die Schlusszene von Oberon und den Kindern ist einfach rührend. Und Puck gibt uns eine tröstliche Botschaft mit auf den Weg: Wir können übel miteinander umgehen und böse Dinge tun, aber Puck wird dafür sorgen, dass es gut ausgeht.

Angermann: Und das sagt ausgerechnet Puck, der während des ganzen Stücks die Figuren mit merkwürdigen Streichen zur Verzweiflung getrieben hat?

Dijkema: Ich finde das auch etwas beunruhigend, vor allem wenn man die Paare im Einzelnen betrachtet. Außer bei Lysander und Hermia, die sich von Anfang an lieben, liegt über jeder der Beziehungen ein Schatten. Demetrius liebt Helena nur, weil er verzaubert ist. Theseus und Hippolyta haben eine problematische Vorgeschichte, weil Theseus seine Zukünftige ja im Kampf besiegt hat. Und bei Oberon und Tytania fragt man sich ohnehin, wie ihr Leben nach der Geschichte mit dem Knaben und dem Esel weitergeht. Das ist schon eine ziemliche Grausamkeit von Oberon gewesen, mit der er Tytania in die Knie zwang. Deshalb ist für mich das Ende sehr offen. Die Möglichkeit einer neuerlichen Verwirrung ist nach wie vor gegeben, und wir werden mit vielen unbeantworteten Fragen entlassen.



JEDER HENGST
KRIEGT SEINE STUTE –
ALLES GUTE.

PUCK IN SHAKESPEARES EIN SOMMERNACHTSTRAUM



DIE STAATSTHEATERCARDS

staatstheater X hannover

KULTUR GENIEßEN, FLEXIBEL SEIN
UND SPAREN MIT DEN STAATSTHEATERCARDS
MEHR INFORMATIONEN UNTER TEL (0511) 9999 1111
WWW.STAATSTHEATER-HANNOVER.DE

Textnachweise

Die Handlung, der Aufsatz von Meinhard Sarembo und das Gespräch S. 40 sind Originalbeiträge . Ernst Jandl, *laut und luise*, Stuttgart 1986 . Text von Benjamin Britten aus: Christopher Palmer, *The Britten Companion*, London 1984 (dt. Übersetzung von Julia Bömers) . Friedrich Hebbel, *Tagebücher*, Stuttgart 2013 . Erich Fromm, *Märchen Mythen und Träume*, Stuttgart 1957 . Jan Kott, *Shakespeare heute*, München/Wien 1964 . Text von Apuleius zit. nach Programmheft *Ein Sommernachtstraum*, Schauspiel Nürnberg 2005/06 . Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt a.M. 1994 . Alan Posener zit. nach Reiner Poppe, *William Shakespeare – Ein Sommernachtstraum – Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 2004 . Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim, *Das ganz normale Chaos der Liebe*, Frankfurt a.M. 1990 . Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a.M. 1970 . William Shakespeare, *Der Sturm*, dt. von Frank Günther, München 1996 . Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Stuttgart 2007 . Zitate aus *Ein Sommernachtstraum* nach der dt. Übersetzung von Frank Günther, München 1995.

Bildnachweise

Donald Mitchell (Hg.), *Benjamin Britten – Pictures from a Life 1913–1976*, London 1978 . Thomas M. Jauk fotografierte bei der Klavierhauptprobe am 19. März 2014.

Benjamin Britten

EIN SOMMERNACHTSTRAUM

Oper in drei Akten . Premiere am 29. März 2014

Musikalische Leitung Karen Kamensek . **Inszenierung** Michiel Dijkema . **Bühne** Florian Parbs . **Kostüme** Claudia Damm . **Licht** Elana Siberski . **Kinderchor** Dan Ratiu . **Dramaturgie** Klaus Angermann

Oberon William Towers . **Tytania** Heather Engebretson/Carmen Fuggiss . **Puck** Jami Reid-Quarrell . **Theseus** Per Bach Nissen . **Hippolyta** Julie-Marie Sundal . **Lysander** Sung-Keun Park . **Demetrius** Christopher Tonkin . **Hermia** Hanna Larissa Naujoks . **Helena** Rebecca Davis . **Bottom** Frank Schneiders . **Quince** Daniel Eggert . **Flute** Edward Mout . **Snug** Michael Dries . **Snout** Michael Chacewicz . **Starveling** Francis Bouyer . **Cobweb** Dialekti Kampakou . **Mustardseed** Rebecca Wiemers . **Moth** Diana Piticas . **Peaseblossom** Hye Jin Eun

Chor der Staatsoper Hannover . **Statisterie der Staatsoper Hannover**
Niedersächsisches Staatsorchester Hannover

IMPRESSUM **Herausgeber** Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH, Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover. Spielzeit 2013/2014 . **Intendant** Dr. Michael Klügl . **Redaktion** Klaus Angermann . **Mitarbeit** Silja Gwinner . **Konzeption** Maria José Aquilanti, Birgit Schmidt . **Umsetzung** Klaus Angermann, Meike Schäfer . **Druck** Steppat Druck . **Nr. 100**



DESIGN TRIFFT PELZ

KLASSIKER INTERPRETIERT IN MODERNER FORM. EINZIGARTIGE KOMPOSITIONEN, GESCHAFFEN VON MEISTERN IHRES FACHS. JEDES STÜCK EIN STATEMENT.

WÄHLEN SIE IHREN LIEBLINGS-PELZ AUS UNSERER HOCHWERTIGEN KOLLEKTION. INDIVIDUELLE DESIGNS, MATERIALIEN UND FARBE - MASSGEFERTIGT IM HAUSEIGENEN ATELIER.

FUR FASHION
— HANNOVER —

ELLERNSTRASSE 25 • 30175 HANNOVER
0511.85643400 • WWW.FURANDFASHION.DE



Die erste Adresse für Ihre Gesundheit am Opernplatz. Bei uns stehen Sie im Mittelpunkt. Mit individueller Beratung und kompetenter Betreuung helfen wir Ihnen gern!

Georgstraße 46
www.leibnizapotheke.de

LEIBNIZ
APOTHEKE BERATEN
MAGDALENE LINZ BETREUEN
HILFEN



Lassen Sie sich verwöhnen über den Dächern von Hannover. Umfassende Typ-Analyse und persönliche Behandlung. Gesunde Schönheit in exklusivem Ambiente!

Georgstraße 46
www.leibnizbeauty.de

LEIBNIZ
Beauty

Bühne frei, Vorhang auf...



... für Wohnen und Leben mit Anspruch in unseren Wohnstiften

- Wohnen im eigenen Komfort-Appartement
- Umfangreiches Angebot: Gesellschaftsräume, Bibliothek, Restaurant, Café, Bank, Schwimmbad & Wellness, Arzt & Pflegedienst sowie Apotheke unter einem Dach.

Informieren Sie sich bei uns vor Ort –
Vereinbaren Sie einen persönlichen Termin.



GDA Wohnstift Hannover-Kleefeld
Osterfelddamm 12 · 30627 Hannover
Telefon 0511 5705-134



GDA Wohnstift Hannover-Waldhausen
Hildesheimer Str. 183 · 30173 Hannover
Telefon 0511 8401-190



www.gda.de

11x in Deutschland

Ästhetisch schöne und
gesunde weiße Zähne
365 Tage im Jahr



Z A H N K L I N I K

AMEDIS

I M P L A N T A T K L I N I K

- Implantate • Kronen • Brücken •
- Zahnfleischbehandlung • Zahnreinigung •
- auch Notdienst für Zahnschmerzen •

Mo. - Fr. von 7.00 - 22.00 Uhr
Sa. - So. und die Feiertage
von 9.00 - 18.00 Uhr

H A N N O V E R

ERNST AUGUST
G A L E R I E

Tel. 0511 - 2614210

www.hannover-zahnklinik.de



Vereint für Hannover

Farbe bekennen. Gemeinsam handeln.

Wir machen Platz!

Hier nicht



spielen

Wir unterstützen u.a. das
**Integrations-
projekt
Bolzplatz**
der **Werk-statt-Schule
Hannover-Bothfeld.**

Initiatoren:



staats theater X hannover

Partner:



Hannoversche
Volksbank





wallach EXCLUSIV

Designermöbel auf über 2000 m²



ALTE UND NEUE KLASSIKER.

wallach EXCLUSIV

Heineckes Feld 3 || 29227 Celle || Direkt an der B3

www.wallach-exclusiv.de || T 05141_994466 || F 994455 || Mo - Sa 10 - 20 Uhr

THONET
SCHRAMM®

Molteni & C
driade.store

W
WERTHER
DIE MOBELMANUFAKTUR

SAHCO
CHRISTINE KRÖNCKE
interior design

ACCENTE
Das Original

USM
Möbelbausysteme

de Sede
SWITZERLAND

FLUW

JAB

BW
BIELEFELDER
WERKSTÄTTEN

COR

schoenbuch.
STÄUDEL

ZR
ZIMMER + ROST

W
W

Kartell
FOSCARINI

vitra.

Christina Fischbacher
MORRIS

WK
WOHNEN

W
W



Verbindungen, die die Welt bedeuten

Ihr Theater- oder Opernbesuch fängt schon bei der Fahrt dorthin an. Denn Ihre Eintrittskarte berechtigt Sie, ab drei Stunden vor der Veranstaltung bis zum Betriebsschluss, die Busse und Bahnen des GVH zu benutzen. Und das alles mit Pünktlichkeitsgarantie.

Gute Fahrt und Vorhang auf!



next₁₂₅



KÜCHEN VON
ROSENOWSKI

Design trifft Funktion

Studio 1:

Lange Reihe 24
30938 Thönse
0 51 39 / 99 41-0

Studio 2:

Friesenstraße 18
30161 Hannover
05 11 / 1 625 725

Frank Schneiders FOTO Thomas M. Jauk

staatsoper-hannover.de