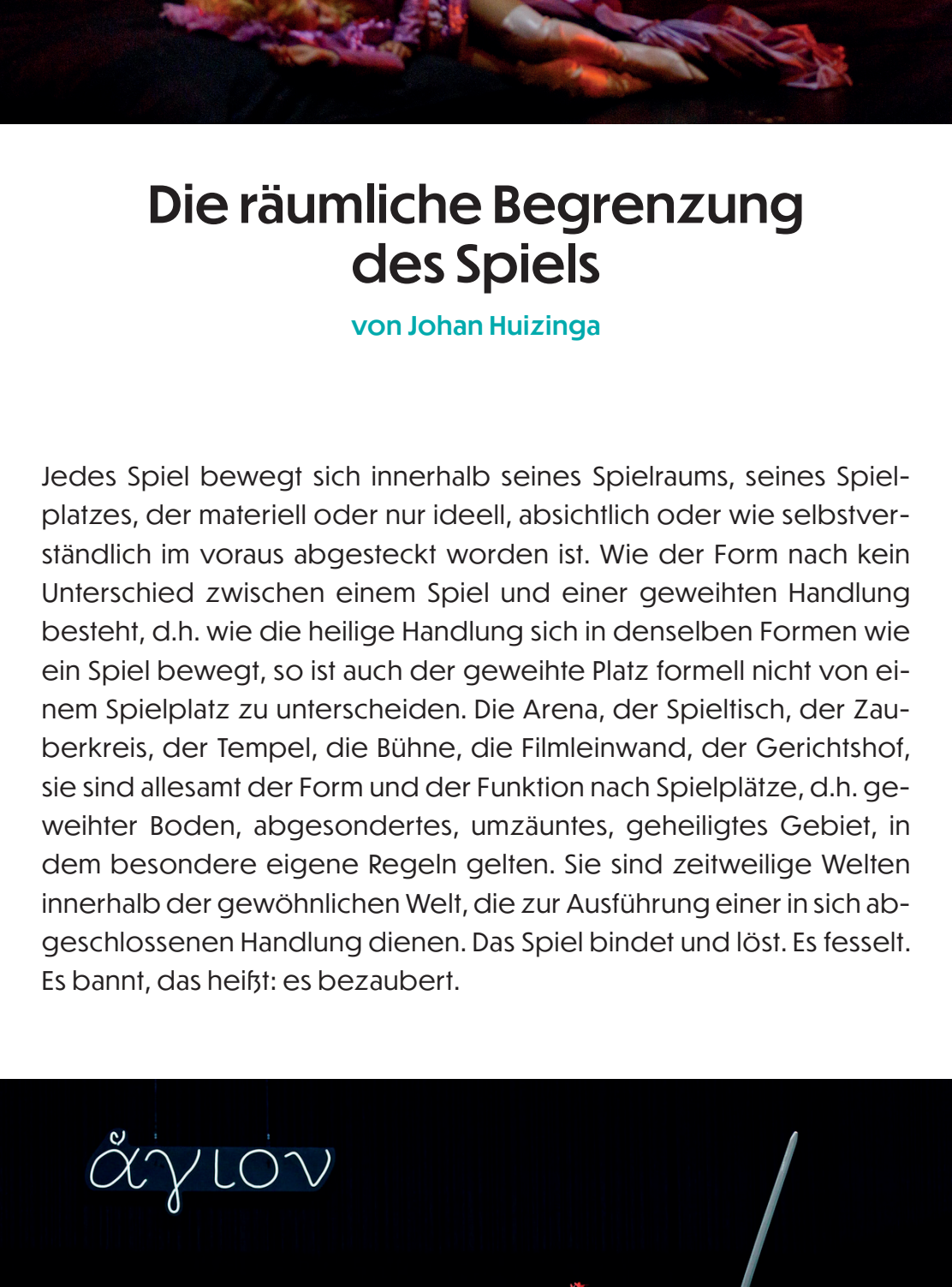


Ein Sommer- nachtstraum

Oper von Benjamin Britten
Text von Benjamin Britten und Peter Pears
nach William Shakespeare



Die räumliche Begrenzung des Spiels

von Johan Huizinga

Jedes Spiel bewegt sich innerhalb seines Spielraums, seines Spielplatzes, der materiell oder nur ideell, absichtlich oder wie selbstverständlich im voraus abgesteckt worden ist. Wie der Form nach kein Unterschied zwischen einem Spiel und einer geweihten Handlung besteht, d.h. wie die heilige Handlung sich in denselben Formen wie ein Spiel bewegt, so ist auch der geweihte Platz formell nicht von einem Spielplatz zu unterscheiden. Die Arena, der Spieltisch, der Zauberkreis, der Tempel, die Bühne, die Filmbühne, der Gerichtshof, sie sind allesamt der Form und der Funktion nach Spielplätze, d.h. geweihter Boden, abgesondertes, umzäuntes, geheiligtes Gebiet, in dem besondere eigene Regeln gelten. Sie sind zeitweilige Welten innerhalb der gewöhnlichen Welt, die zur Ausführung einer in sich abgeschlossenen Handlung dienen. Das Spiel bindet und löst. Es fesselt. Es bannt, das heißt: es bezaubert.



Von Ensemblegesang und kalt klingender Elfenmusik

Dramaturg Christian Föhnler im Gespräch
mit Dirigent Andreas Schüller

Christian Föhnler Benjamin Britten war nicht der erste Komponist, der sich mit Shakespeare „Sommernachtstraum“ auseinandergesetzt hat: Henry Purcell, Carl Maria von Weber, Carl Orff und natürlich auch Felix Mendelssohn Bartholdy mit seiner bekannter Schauspielmusik haben alle zum Teil auf sehr eigenwillige Weise diesen Stoff verarbeitet. Als Britten sich das vornahm, war er 46 Jahre alt und hatte bereits neun Opern komponiert, darunter „Peter Grimes“, „The Rape of Lucretia“ oder „Billy Budd“. Welchen Weg hat er beim Umgang mit dieser doch auch sehr derben Komödie gewählt?

Andreas Schüller Britten hat sehr klare stilistischen Entscheidungen getroffen, um diesen Stoff zu bewältigen. Und erfahren wie er war, knüpft er an vielen Stellen an die Musik- und Operngeschichte an. Am auffälligsten ist das dort, wo es ihm ums Parodieren und Persiflieren zu tun war. So etwa in den Momenten, in denen die Handwerker die „höchst traurige Komödie von Pyramus und Thisby“ aufzuführen versuchen. Da benützt Britten allerhand Anspielungen an italienische Opern, bis hin zu Thisbys Theater-Tod, für den er eine Art „Lucia di Lammermoor“-Parodie komponiert. An anderen Stellen sind die Bezüge in die Musiktradition eher abstrakter Natur, etwa wenn er für die dienenden Elfen Musik erfindet, die „im Stile Henry Purcells“ (so lautet die Spielanweisung!) zu musizieren sei. Das ist eine sehr ernst gemeinte Verneigung vor dem wichtigsten englischen Barock-Komponisten.

Am bemerkenswertesten finde ich aber, wie es ihm mit diesem Werk gelingt, in ganz toller englischer Tradition auch im 20. Jahrhundert nochmal neu und genial für Kinderchor zu schreiben. Es ist ja nicht wenig, was der Chor zu singen hat. Und wenn man für Kinderchor schreibt, steht man seit Jahrhunderten vor der Problematik, dass Kinderstimmen nur einen begrenzten Tonumfang haben, und dass es aus Kinderperspektive auch erlern- und aufführbar sein muss. Und trotzdem ist diese Musik im „Sommernachtstraum“ alles andere als simpel. Sie ist sogar ziemlich komplex – wie er das kann und einsetzt, ist einfach meisterlich.



CF Benjamin Britten galt seinerzeit als konservativer Komponist. Dodekaphonie und Serielle Musik, die tonale Zentren ablehnen, waren 1960, dem Uraufführungsjahr vom „Sommernachtstraum“ schon lange etabliert und verbreitete Kompositionstechniken. Hat Britten die Avantgarde ignoriert?

AS Was die Kompositionstechniken angeht, etwa seine Art, für Stimme zu schreiben, und das Vorhandensein von Dur/Moll-Zentren und Momenten, in denen man eine Tonika nicht nur vermuten, sondern auch wirklich fühlen kann, ist er konservativ. Aber er verwendet viele Klangeffekte der zeitgenössischen Musik. Allein das sehr aufwendige Schlagzeuginstrumentarium und die Mischung von Harfen, Celesta und geteilten Streicher-Klängen, die vielen dissonanten Sekundschichtungen sind typische Elemente der zeitgenössischen Musik und ganz stark ausgeprägt in seiner Komposition vertreten. Im Übrigen ist die ganze Partitur mit einer sehr klugen Ökonomie erdacht. Es gibt thematisches Material, das bestimmten Figuren zugeordnet ist (etwa im Falle der Liebhaber, aber auch bei Oberon) und über alle Akte hinweg auftaucht und solcherart immer eine gute Orientierung fürs Publikum schafft.

An jedem der drei Aktbeginne wiederum etabliert Britten Musik, die dann während des ganzen Aktes bei Szenewechseln als Überleitungs- und Verbindungsmusik Verwendung findet. Im 1. Akt sind das leise Streicherglissandi mit schillernden, abwechselnd tiefen und hohen Dur-Akkorden. Im 2. Akt hat er sich eine Folge aus vier Klängen ausgedacht. Diese Akkorde C-Dur (immer im Schlagzeug und in den Harfen), Des-Dur (von den Streichern gespielt), D-Dur (Blechbläser), Es-Dur (Holzbläser), werden während der ganzen Einleitung zum 2. Akt sinfonisch variiert und tauchen dann auch immer zwischen den Szenen als Überleitungsmusik und am Ende des Aktes auf. Der 3. Akt beginnt mit einem eigentlich sehr schlichten aber dissonanten Kanon der Violinen, den man mit „Nebel im Wald“ oder „Sonnenaufgang“ assoziieren kann. Auch dieses neue musikalische Material verwendet Britten um es während des 3. Aktes immer wieder zu variieren.

CF Britten zeichnet alle Figuren im „Sommernachtstraum“ ungemein (musikalisch) differenziert und nutzt dafür sämtliche Parameter: die Orchestrierung, die Intervalle, die jeweiligen Stimmfächer...

AS ...besonders die drei unterschiedlichen Orchesterfarben sind markant, um die jeweiligen Welten der Elfen, der Handwerker und der Liebhaber voneinander zu unterscheiden. Am raffiniertesten finde ich, wie die Elfenwelt klanglich charakterisiert ist: Britten verwendet da eine ganz spezielle, eigentlich eher scharfe Klangfarbenmischung aus den Instrumenten Celesta, Cembalo, Harfen und Glockenspiel. Manchmal klingt das ganz kalt und hell. Und es bleibt irgendwie schwerelos, so als würden die Elfen eben den Boden gar nicht berühren. Den Handwerkern sind eher „stabile“, geerdete Instrumente wie die Posaune zugeordnet. Da tönt es dann hin und wieder auch wie auf einem Dorffest...

CF Sie sprachen davon, dass Britten natürlich auch auf die Musikgeschichte Bezug nimmt. Das sehen wir auch an den vier Liebenden Hermia, Lysander, Helena und Demetrius, die deutlich in einer Beziehung zu Operntraditionen des 19. Jahrhunderts stehen.

AS Das stimmt. Ich möchte Britten nicht mit Opern-Komponisten wie Verdi vergleichen, aber der Gestus der Musik, die impulsiv ist und immer einen klaren affektmäßigen Charakter hat, ist natürlich schon von der historischen Oper übernommen. Bei den Handwerkern ist es wiederum ganz anders: Drogen Szenen sind fast durchweg große a cappella-Szenen mit recht trockenen, oft kurzen Orchesterwürfen. Hier hat er einen lockeren Parlado-Stil gewählt, um den vielen Text in kurzer Zeit bewältigen zu können. Und das führt zu einem schnellen und trockenen musikalischen Gestus, der aber den Charakteren der Rollen sehr gerecht wird.



Benjamin Britten bei den Uraufführungsproben zum „Sommernachtstraum“ in Aldeburgh, 9. Juni 1960

CF Das ganze Werk ist von den Singstimmen dominiert und die Aufführung selbst zuletzt eine immense Ensembleleistung der Sänger:innen. Britten nichst hat in diesem Kontext gesagt: „Ich habe meine Oper für einen Saal geschrieben, der 316 Personen fasst; es ist also ein Werk für kleine Dimensionen. Es steht nur eine kleine Besetzung zur Verfügung, was große Vorteile mit sich bringt: Man kann sehr bald detaillierter und disziplinierter arbeiten. Die Sänger brauchen nicht durchgehend mit der gleichen Kraft zu singen, und so kann man die ganze stimmliche Farbpalette auskosten.“

AS Ein sehr schönes Zitat! Der „Sommernachtstraum“ ist einfach ein absolut stimmloses Stück. Die Partitur zeichnet sich oft dadurch aus, dass wir Strecken haben, in denen immer viel Stimme zum Einsatz kommt mit lediglich „ein bisschen“ Orchester darum herum. Im Unterschied zu vielen anderen, was im 20. Jahrhundert geschrieben wurde, wo man oft ein großes Orchester hatte und „ein bisschen“ Stimme dazu. Denken wir an Richard Strauss' „Elektra“: Eine 60-zellige Partitur mit wahnsinnig viel musikalischer Information und oft nur einer einzigen Singstimme, die einen halben Satz verteilt über viele Takte singen muss.

Beim „Sommernachtstraum“, glaube ich, knüpft Britten mit seiner Art des Ensemblegesangs an die großen Shakespeare-Vertonungen des 19. Jahrhunderts an. Und um nochmal auf Verdi zu kommen: Dessen „Falstaff“ mit seinen enorm komplexen (und schnellen!) Ensembles, der als Gipfel des Ensemble-Singens gilt, ist sicher ein Anknüpfungspunkt für Britten gewesen.

Wir haben hier schon eine spezielle Qualität, die eben auch einen Komponisten voraussetzt, der eine enorme Kenntnis von den Möglichkeiten der zeitgenössischen Musik genau weiß, was die menschliche Stimme vermag und was eben nicht. Die Partien sind auf der einen Seite äußerst anspruchsvoll, andererseits sehr gut singbar.



Ein Mittsommernachts-Glossar

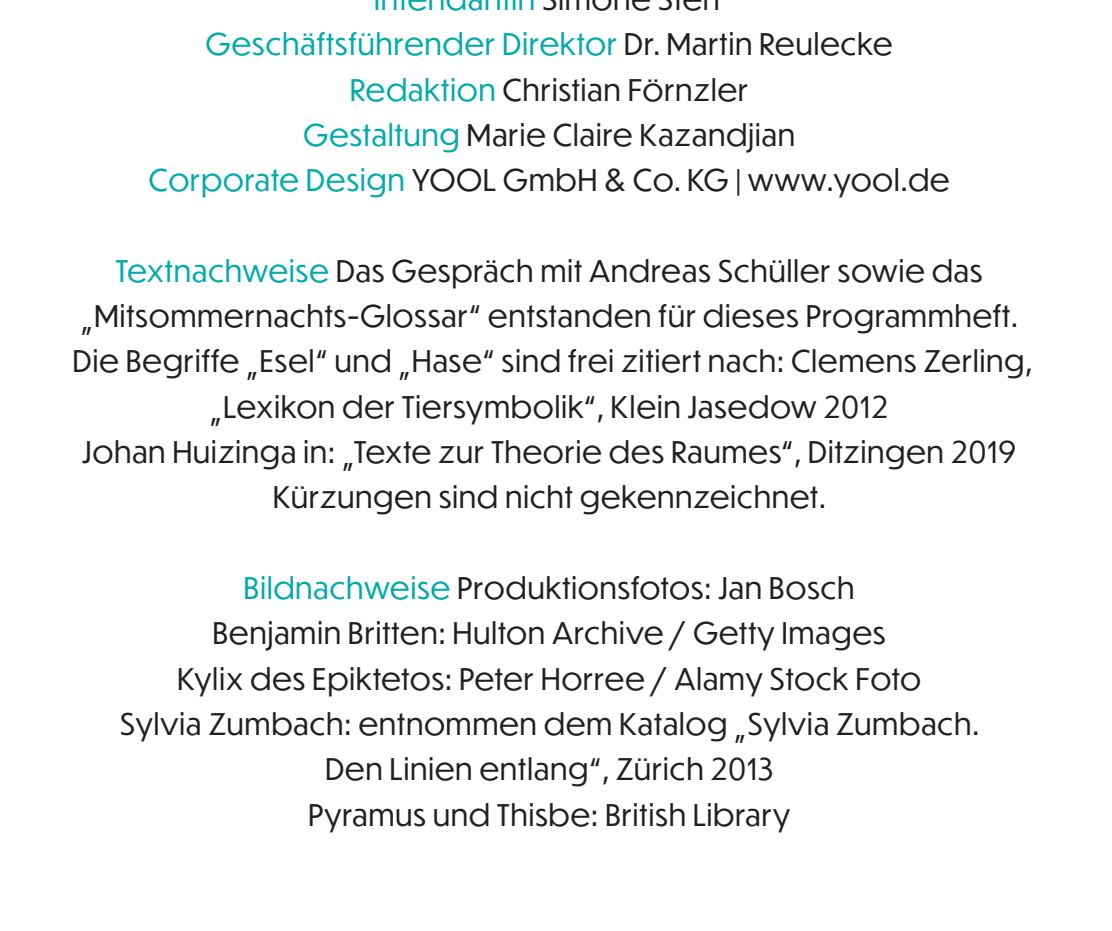
Adamant, der Bezeichnung für fiktive, sehr harte und oft auch magnetische Metalle, Minerale oder auch Edelsteine. Wird häufig als Ableitung zu dem altgriechischen Verb δάμνημι (damnēmi) angesehen, was so viel meint wie „unbezwingbar“.

ǎylov Neutrum, Adjektiv. *hagion* Das altgriechische Wort für „heilig“ und „rein“. Kann sowohl einen Ort als auch ein Abstraktum meinen. Ungewöhnliche Semantik durch die belegte Mehrdeutigkeit auch für das Adjektiv „verflucht“.

Bergamesker Tanz, der auch Bergamasca genannt, ist eine Gattungsnamen für (teils rustikale) Bauerntänze, Tanzlieder und populäre Gedichte, die im 16. und 17. Jahrhundert in der norditalienischen Stadt Bergamo entstanden. Die Beliebtheit des schnellen, geradtaktigen Tanzes wird durch die große Anzahl von Bergamascas belegt, die in italienischen, französischen, deutschen und englischen Handschriften und Drucken überliefert sind.

Eiserner Vorhang, der Bauliche Brandschutzvorrichtung in Theatern, um im Brandfall den Zuschauerraum von der Bühne zu trennen und eine sichere Flucht der Zuschauer zu gewährleisten sowie Brandherde innerhalb des Gebäudes einzugrenzen. Entstanden im 19. Jahrhundert, wo Brände in Theatern häufig durch die Gasbeleuchtung auftraten. Im Stadttheater Gießen war bereits bei der Fertigstellung des Hauses 1907 ein Eiserner Vorhang installiert.

Esel, der Der Esel (*Equus asinus*) sowie der domestizierter Hausesel (*Equus asinus asinus*) gehören zur Gattung der Pferde und der Familie der Einhufer. Bereits in der griechischen Antike galt der Esel als extrem lüstern. Ihm wurde blinde Leidenschaft und grob ungeschlichtete Sinnlichkeit zugeschrieben. Zudem galt es als das Tier, mit der größten Potenz und dem größten Glied. Außerdem prägen Eigensinn, Dummheit und Eingebildetheit das symbolische Bild des (Haus)Esels. Eine der ersten Verwandlungen eines Menschen zu einem Esel beschreibt der römische Dichter Apuleius (123-170) in dessen Erzählung „Der goldene Esel“. Darin lässt sich der neugierig lüsternen Lucius auf einen erotischen Hexenkult ein und wird anschließend mithilfe einer Zaubersalbe zum Esel verwandelt. Auch Dionysos, der griechische Gott des Weines, des Rausches und des Theaters, wurde, wie sein Gefolge der Satyrn, häufig auf einem Esel reitend dargestellt.



Antike griechische Trinkschale mit einer Illustration eines Satyrs auf einem Esel, Epiktetos, ca. 510 v. Chr.

Puck Auch Robin Goodfellow genannter Erdgeist mit doppelten Wesenszügen. „Puck“ oder „Hobgoblin“ wurde als Teufelsname bekannt, mit dem man Kinder zu schrecken versuchte. Er gilt als Dämon der Bewegung, der Wanderer vom Weg abbringt - eine Lieblingsbeschäftigung aller volkstümlichen Teufel. Seine gummtigen Wesenszüge laufen unter dem Namen „Robin Goodfellow“. Er besitzt die Gabe, Menschen mit seinen magischen Kräften zu leiten. Puck kann sich vervielfachen, unterliegt nicht den Gesetzen der Schwerkraft und kann an mehreren Orten gleichzeitig sein.

Sylvia Zumbach, „Schweif“ 1990, Tusche auf Papier

Pyramus und Thisbe Die Sage um Pyramus und Thisbe (engl. Thisby) war in der Antike weit verbreitet. Zum ersten Mal und am ausführlichsten ist von beiden in den „Metamorphosen“ von Ovid zu lesen. Das babylonische Liebespaar Pyramus und Thisbe darf sich aufgrund einer Feindschaft beider Eltern nicht sehen. Beide wohnen in benachbarten Häusern, können sich jedoch nur durch einen Spalt in der Wand, die beide Häuser trennt, unterhalten. Beide wollen die Stadt hinter sich lassen und verabreden ein Treffen am Grab des Ninus. Thisbe erscheint frühzeitig und wird von einem Löwen mit blutigem Maul überrascht, vor dem sie flüchtet. Dabei verliert sie ihren Mantel, der vom Tier blutbefleckt wird. Als Pyramus erscheint, findet er nur den Mantel Thisbes vor und hält seine Geliebte für tot, woraufhin er Suizid begeht. Thisbe kehrt zurück und entdeckt den sterbenden Geliebten. Sie möchte nicht länger leben und tötet sich auch.

Darstellung von Pyramus und Thisbe in der anonymen zweiten französischen Übersetzung von Ovids „Metamorphosen“

Seifenblase Ein dünner Film aus Seifenwasser, der eine gewisse Menge Luft oder ein anderes Gas einschließt. Ihre symbolische Bedeutung reicht von „anziehend“ bis „inhaltslos“.

Spiegelkugel, die Auch als Discokugel bekannt. In der Regel eine mit kleinen Spiegelelementen beklebte Schaumstoffkugel, die zahlreiche Lichtpunkte entstehen lässt. Tritt erstmals in den 1920er Jahren in Tanzlokalen und Nachtclubs, besonders in Berlin, auf. Seit den 1960er bis in die 1980er Jahre Standardausstattung jeder Diskothek.

IMPRESSUM

Herausgeber Stadttheater Gießen GmbH
Spielzeit 2022/2023

PREMIERE 11. FEBRUAR 2023

Intendantin Simone Sterr

Geschäftsführender Direktor Dr. Martin Reulecke

Reklaktion Christian Föhnler

Gestaltung Marie Claire Kazandjian

Corporate Design YOOL GmbH & Co. KG | www.yool.de

Textnachweise Das Gespräch mit Andreas Schüller sowie das „Mittsommernachts-Glossar“ entstanden für dieses Programmheft. Die Begriffe „Esel“ und „Hase“ sind frei zitiert nach: Clemens Zerling, „Lexikon der Tiersymbolik“, Klein Jasecdow 2012

Johan Huizinga in: „Texte zur Theorie des Raumes“, Ditzingen 2019

Kürzungen sind nicht gekennzeichnet.

Bildnachweise Produktionsfotos: Jan Bosch

Benjamin Britten: Hulton Archive / Getty Images

Kylix des Epiktetos: Peter Horre / Alamy Stock Foto

Sylvia Zumbach: entnommen dem Katalog „Sylvia Zumbach. Den Linien entlang“, Zürich 2013

Pyramus und Thisbe: British Library

