# A Midsummer Night's Dream

**Benjamin Britten**

DEUTSCHE OPER BERLIN

# A Midsummer Night's Dream

**[Ein Sommernachtstraum]**

## Benjamin Britten [1913 – 1976]

**Oper in drei Akten, op. 64**
**Libretto eingerichtet nach William Shakespeare**
**von Benjamin Britten und Peter Pears**

**Uraufführung am 11. Juni 1960 beim Aldeburgh Festival**
**Premiere am 26. Januar 2020 an der Deutschen Oper Berlin**

**Eine Koproduktion der Opéra Orchestre National Montpellier Occitanie**
**und der Deutschen Oper Berlin**

**DEUTSCHE OPER BERLIN**

# Handlung

## Akt I

In einem Wald nahe Athen. Das Feenreich ist in Aufruhr und der Kreislauf der Natur ist aus den Fugen geraten, da sich sein König Oberon mit seiner Elfenkönigin Tytania zerstritten hat. Beide beanspruchen das Sorgerecht für einen Waisenknaben. Dessen Mutter gehörte zu Tytanias Gefolge und starb bei der Geburt. Tytania fühlt sich daher für ihn verantwortlich. Sie zeigt Oberon die kalte Schulter und lässt ihn allein zurück. Er will sich dafür rächen und beauftragt seinen Diener Puck, eine Zauberblume zu besorgen. Träufelt man deren Saft auf die Augenlider einer oder eines Schlafenden verliebt sich diese Person sofort und rückhaltlos in das erste Wesen, das ihr begegnet.

Hermia und Lysander treten auf. Hermias Vater möchte sie gegen ihren Willen statt mit Lysander mit Demetrius verheiraten. Um sich dem zu entziehen sind die beiden in den Wald geflohen, um hier zu heiraten. Demetrius, seinerseits verliebt in Hermia, ist ihnen gefolgt. Ihm wiederum folgt Helena, die Demetrius liebt, ohne dass dieser ihre Liebe erwidert. Stattdessen weist er sie brüsk zurück. Oberon bekommt dies mit und möchte Helena helfen. Er beauftragt Puck, mit dem Saft der Liebesblume Demetrius' Augen zu benetzen. Er selber beabsichtigt, dies bei der schlafenden Tytania machen.

Die beiden ziehen sich zurück, als sechs Handwerker aus Athen erscheinen. Sie bereiten für die bevorstehende Hochzeitsfeier des Athener Herzogs Theseus mit der Amazonenkönigin Hippolyta die Aufführung des Schauspiels „Pyramus und Thisbe" vor. Die Rollen werden verteilt und es wird über Fragen des Regiekonzepts diskutiert. Die sechs Handwerker beginnen das Rollenstudium.

Hermia und Lysander schlafen erschöpft ein. Im Schlaf träufelt Puck versehentlich Lysander – und nicht Demetrius – den Zaubersaft der Blume auf die Augen. Als er erwacht, kommt gerade Helena, Demetrius suchend, vorbei und Lysander beschwört ihr seine brennende Liebe. Er folgt ihr und lässt Hermia schlafend und allein zurück. Hermia erwacht und begibt sich auf die Suche nach Lysander. Schließlich erscheint Tytania mit ihrem Gefolge, das sie in den Schlaf singt. Oberon nutzt die Gelegenheit und träufelt ihr den Zaubersaft auf die Augen.

## Akt II

Die Handwerker probieren ihr Theaterstück. Puck erlaubt sich einen Scherz und verzaubert den Weber Bottom, der die Hauptrolle des Pyramus übernommen hat, in ein Mischwesen mit dem Körper eines Menschen und dem Kopf eines Esels. Erwachend erblickt Tytania den umherirrenden Bottom, verliebt sich in ihn und umwirbt ihn heftigst. Schließlich schlafen beide ein. Oberon freut sich, dass der Streich, den er Tytania gespielt hat, gelungen ist. Als er jedoch bemerkt, dass Puck Lysander mit Demetrius verwechselt hat, träufelt er nun auch Demetrius den Zaubersaft in die Augen. Auch Demetrius verliebt sich in Helena. Als die vier Liebenden aufeinandertreffen steigert sich ihre Verwirrung bis hin zum offenen Streit. Oberon macht Puck hierfür verantwortlich – und die beiden versuchen, das Beziehungschaos aufzulösen, nachdem die vier jungen Menschen eingeschlafen sind.

## Akt III

Oberon genießt seinen gelungenen Streich. Die vier Liebenden erwachen und erblicken sich nun so, dass Hermia und Lysander sowie Helena und Demetrius ein Paar sind. Sie bekennen sich ihre Liebe. Auch Bottom ist zurückverzaubert worden und trifft die anderen Mitglieder seiner Theatergruppe wieder. Am Hof wird die Hochzeit von Theseus und Hippolyta gefeiert. Theseus willigt in die Verbindung der beiden Liebespaare ein und gemeinsam wohnen sie der Aufführung von „Pyramus und Thisbe" bei. Diese endet mit einem gemeinsamen Tanz, bevor sich die Menschen zu Bett begeben. Das letzte Wort jedoch haben die Elfen: Das wieder versöhnte Königspaar Tytania und Oberon – sowie Puck mit dem wohl berühmtesten Schlussmonolog der Theatergeschichte.

Benjamin Britten

# „Britten's Dream“



**Arne Stollberg**

## Der Traum von englischem Musiktheater

Als sich Benjamin Britten im August 1959 dafür entschied, eines der populärsten Stücke des berühmtesten englischen Dramatikers aller Zeiten zu vertonen, nämlich William Shakespeares „A Midsummer Night's Dream“, tat er dies aus dem Bewusstsein heraus, mittlerweile selbst zu den unangefochtenen Größen des kulturellen Lebens seiner Heimat zu gehören – als Orpheus britannicus des 20. Jahrhunderts. Tatsächlich hatte Britten, seit er 1942 von einem mehrjährigen USA-Aufenthalt nach England zurückgekehrt war, die Musikwelt des Landes in einer Weise geprägt, die den ursprünglich auf Henry Purcell bezogenen Ehrentitel eines Orpheus britannicus durchaus gerechtfertigt erscheinen ließ. Dabei muss man sich vergegenwärtigen, dass England bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zwar kein „Land ohne Musik“ war, wie gerade von deutschen Kommentatoren gerne behauptet, aber sicherlich eines ohne funktionierende Infrastruktur in Sachen Oper. Noch 1945 existierte nur ein einziges ganzjährig bespieltes Opernhaus, nämlich das Sadler's Wells Theatre in London, die Vorgängerinstitution der heutigen English National Opera; und es mutete folgerichtig an, dass seit den Zeiten Henry Purcells, also seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, kein englischer Komponist mehr eine Oper von internationalem Rang hervorgebracht hatte.

Unter solch wenig erfreulichen Umständen wirkte die Uraufführung von Benjamin Brittens PETER GRIMES am 7. Juni 1945 im Sadler's Wells Theatre als epochales musikgeschichtliches Ereignis; mit den Worten Eric Walter Whites: als Symbol für die Wiedergeburt der englischen Oper [„symbol of the renascence of English opera“]. Doch es blieb die Schwierigkeit bestehen, dass außerhalb Londons schlichtweg keinerlei Opernhäuser vorhanden waren, in denen Werke mit umfangreicher Besetzung hätten gespielt werden können – der allergrößte Teil des Landes wäre somit von der Kunstform Oper weiterhin ausgeschlossen gewesen.

Dies veranlasste Britten und einige Mitarbeiter aus dem Team der Uraufführung des PETER GRIMES dazu, ein spezielles Genre zu kreieren: die Kammeroper [„cham-

ber opera“], also eine Gattung von Werken, die mit kleinem Instrumentalensemble, wenigen Sängern und einfachen, transportablen Bühnenbildern auskommen sollten, um problemlos an verschiedensten Orten spielbar zu sein. Den Prototyp hierfür bildete THE RAPE OF LUCRETIA, uraufgeführt 1946 beim Glyndebourne Festival. 1947 wurde die English Opera Group ins Leben gerufen, und im gleichen Jahr entstand auch die Idee für ein eigenes Festival in Brittens Wohnort Aldeburgh, das bereits 1948 zum ersten Mal stattfinden konnte. Bei dieser Gelegenheit kam dort die zweite Kammeroper zur Aufführung, nämlich ALBERT HERRING – ein Werk, das noch in Glyndebourne aus der Taufe gehoben worden war. 1949 folgte mit THE LITTLE SWEEP [DER KLEINE SCHORNSTEINFEGER] die erste Premiere einer speziell für das Aldeburgh Festival geschriebenen Oper. Gegeben wurden die Vorstellungen in der Jubilee Hall, einem kleinen Raum, der gerade 300 Zuschauern Platz bot und selbst die Kammeropern fast überdimensioniert erscheinen ließ. Doch Britten wäre niemals auf die Idee gekommen, sich über diese Rahmenbedingungen zu beklagen. Nicht in den luftleeren Raum hinein zu komponieren, sondern für einen bestimmten Zweck und mit Blick auf konkrete Aufführungsbedingungen an einem bestimmten Ort – dies war Brittens Anliegen, wobei sein eigener Lebensmittelpunkt Aldeburgh und die Menschen, mit denen er dort zu tun hatte, die wichtigste Referenz bildeten: „Letztlich sind es die lokalen Gegebenheiten, die für mich am meisten zählen.“ [„Ultimately, it is to me the local things that matter most.“]

## Arbeit am Traum: Vom Schauspiel zum Libretto

1959 fassten Britten und seine Mitarbeiter den Entschluss, die Jubilee Hall umzugestalten und zu vergrößern, im Auditorium mehr Sitzplätze zu schaffen und vor der Bühne einen kleinen Orchestergraben einzuziehen. Rechtzeitig zum Festival 1960 sollte das Projekt abgeschlossen sein und die Jubilee Hall wieder zur Verfügung stehen. Zugleich entschied Britten, dass es nötig sei, für diesen Anlass eine neue Oper zu komponieren, die speziell auf die Möglichkeiten des umgebauten Hauses zugeschnitten sein sollte: mit einem gegenüber den bisherigen Kammeropern vergrößerten, wenngleich immer noch relativ kleinen Orchester. Die Zeitspanne bis dahin, gerade einmal neun Monate, war freilich denkbar knapp – zu knapp jedenfalls, um vorher noch ein Libretto schreiben zu lassen. Aus diesem Grund kam Britten auf eine Idee zurück, die ihn schon vorher beschäftigt hatte, ohne bisher allerdings realisiert worden zu sein, auf die Idee nämlich, William Shakespeares „A Midsummer Night’s Dream“ im originalen Wortlaut zu vertonen. Der Vorteil hiervon war zunächst, dass nicht erst ein Stoff gesucht, der dramaturgische Plan ausgearbeitet und das Libretto verfasst werden musste, was unter den gegebenen Bedingungen eine willkommene Zeitersparnis bedeutete. Vor allem aber schien es naheliegend, gerade aus jener Komödie Shakespeares eine Oper zu machen, die selbst bereits an zahlreichen Stellen von Musik geprägt ist. Und nicht zuletzt konnte Britten mit der Wahl der Vorlage an eine große Tradition anknüpfen, denn 1692 hatte der erste Orpheus britannicus, Henry Purcell, die szenischen Zwischenspiele [„masques“] für eine Aufführung des „Midsummer Night’s Dream“ unter dem Titel THE FAIRY QUEEN komponiert.

Freilich war es notwendig, Shakespeares Text um etwa die Hälfte zu kürzen. Diese Kürzungen bedingten ihrerseits einige gravierende Umstellungen innerhalb der Szenenfolge, und selbst wenn Britten immer wieder betonte, es sei ihm und seinem Lebensgefährten, dem Tenor Peter Pears, der als Co-Autor [oder „Co-Bearbeiter“] des Textes in Erscheinung trat, stets darum gegangen, das Stück Shakespeares möglichst unangetastet zu lassen, so ergaben sich doch zwangsläufig Akzentverschiebungen auch auf inhaltlicher Ebene. Einiges Knirschen im dramaturgischen Gebälk der Oper verursachte vor allem Brittens und Pears’ Entscheidung, auf die Darstellung der Handlungsexposition zu verzichten: Mit der Figur von Hermias Vater Egeus wurde das gesamte Geschehen am herzoglichen Hof in Athen, das dem Waldesspuk vorausgeht, komplett gestrichen. Warum die Liebenden überhaupt in das Feenreich geflüchtet sind, erfahren wir nur aus ihren eigenen Worten, und hier waren Britten und Pears auch gezwungen, eine Verszeile hinzuzudichten – die einzige in der gesamten Oper, deren Libretto ansonsten streng dem Wortlaut Shakespeares folgt. Im Original heißt es [Szene I, 1; Übersetzung nach August Wilhelm Schlegel]: „There, gentle Hermia, may I marry thee; / And to that place the sharp Athenian law / Cannot pursue us.“ – „Dort, Holde, darf ich mich mit dir vermählen, / Dorthin verfolgt das grausame Gesetz / Athens uns nicht.“ Bei Britten hingegen lautet die entsprechende Replik im ersten Akt: „There, gentle Hermia, may I marry thee; / And to that place the sharp Athenian law / [Compelling thee to marry with Demetrius] / Cannot pursue us.“ – „Dort, Holde, darf ich mich mit dir vermählen, / Dorthin verfolgt das grausame Gesetz / Athens uns nicht / [das dich zur Frau will machen dem Demetrius].“ Der hinzugefügte Vers „Compelling thee to marry with Demetrius“ kondensiert die gesamte Vorgeschichte bis zur Unkenntlichkeit, was vor allem für den dritten Akt erhebliche Konsequenzen zeitigt: Der Auftritt von Theseus und Hippolyta, bei dem Teile der Eröffnungssequenz des Schauspiels sozusagen „verspätet“ nachgeholt werden, wirkt kurz vor Schluss nicht unbedingt zwingend, zumal beide Figuren vorher in der Oper kaum je Erwähnung gefunden haben. Vor allem aber ergab sich eine logische Unstimmigkeit, von der nicht sicher gesagt werden kann, ob Britten sie übersah, in Kauf nahm oder bewusst intendierte: Dadurch, dass die Begegnung zwischen Theseus und den beiden Liebespaaren mitsamt der Entscheidung des Herzogs, die Heirat von Hermia und Lysander zu erlauben, in die letzte Szene verlegt wird, also erst im Palast stattfindet und nicht – wie bei Shakespeare – morgens im Wald, bleibt bis zum Schluss der Oper keine Zeit mehr für die dreifache Hochzeit. Wenn die Paare am Ende zu Bett gehen, so handelt es sich bei Shakespeare um die Hochzeitsnacht. Bei Britten aber bekommt das lasziv vorgetragene „Sweet friends to bed“ zumindest im Fall von Hermia und Lysander sowie von Helena und Demetrius einen subversiven Beigeschmack: Hatte Hermia im ersten Akt noch darauf bestanden, dass sich Lysander in gehörigem Abstand von ihr zum Schlafen niederlegen solle, so scheint sie derlei Bedenken durch den Zauber der Nacht – oder des Traumes – nunmehr überwunden zu haben. Die Elfen jedenfalls geben der vorehelichen Vereinigung ihren Segen.

Ob hier eine Interpretation vorliegt oder doch nur eine unabsichtliche Konsequenz der Kürzungen und Raffungen des Schauspieltextes, sei dahingestellt. Immerhin waren sich Britten und Pears darüber im Klaren, dass die Streichung der am athenischen Hof angesiedelten Eröffnungssequenz für die Logik des Handlungsgeschehens nicht ohne Folgen bleiben konnte und besonders im dritten Akt unweigerlich zu Problemen führen musste. Noch in einem relativ

Arthur Rackham – Szene aus „Ein Sommernachtstraum"

späten Stadium der Arbeit spielten sie daher mit dem Gedanken, der Oper einen Prolog voranzustellen, der von ein oder zwei Herolden vorgetragen werden und dazu dienen sollte, das Geschehen an Theseus' Hof knapp zusammenzufassen. Letztendlich aber entschloss sich der Komponist, zugunsten eines musikalisch höchst suggestiven Beginns, der die Atmosphäre der Oper in wenigen Takten mit kaum zu überbietender Stimmigkeit festlegt, auf den Prolog zu verzichten und die Logik des Handlungsverlaufs bis zu einem gewissen Grad dem intendierten Gesamteindruck eines ganz und gar irrealen Traumes zu opfern. Denn genau in diesem Punkt weicht seine Oper tatsächlich von der Vorlage ab.

## Traumklänge: Der erste und zweite Akt

Während Shakespeares Komödie in der sonnenhellen Realität des athenischen Hofes beginnt, in der Sphäre des Gesetzes, der Ordnung und Zivilisation, führt uns Brittens Oper sofort in die von Elfen, Feen und Kobolden bevölkerte Gegenwelt der Nacht und des Traumes, in ein Refugium der poetischen Phantasie, das aber auch Tummelplatz alles dessen ist, was sich an Geheimnisvollem und Dunklem, an Verdrängtem und Tabuisiertem unterhalb des Bewusstseins in der menschlichen Psyche abspielt. Brittens Bemerkungen in einem 1971 geführten Interview über die ambivalente Bedeutung des Traumes [und des Träumens] für seine eigene Produktivität lesen sich vor diesem Hintergrund unweigerlich wie ein Kommentar zu der elf Jahre vorher entstandenen Shakespeare-Oper: „Nacht und Träume – für diese Welt hege ich seit meiner Kindheit eine seltsame Faszination. Ich erinnere mich daran, dass ich schon sehr früh, noch zur Schulzeit, unmittelbar vor dem Schlafengehen als letztes immer an ein mathematisches Problem dachte, das ich am nächsten Tag lösen musste. Jemand hatte mir erzählt […], dass man so dem eigenen Unterbewusstsein die Chance gebe, zu arbeiten, während das Bewusstsein schläft. Ob das eine erfolgreiche Methode war, kann ich nicht mehr sagen, aber als Junge war ich jedenfalls sehr gut in Mathematik. […] Die Nacht kann jedoch auch viele Dinge freilassen, von denen man denkt, sie wären besser nicht freigelassen worden. Und manchmal hat man Träume, die den nächsten Tag sehr dunkel färben, obwohl man sich gar nicht an sie erinnern kann."

Genau diesen Doppelaspekt des Traumes – einerseits als Chance zur Klärung von Problemen, die das Bewusstsein im Wachzustand nicht zu lösen vermag, andererseits als Ort, wo Dinge freigesetzt werden, die besser unter Kontrolle bleiben sollten: Diesen Doppelaspekt hat Britten im MIDSUMMER NIGHT'S DREAM gestaltet. Und so scheint der Beginn der Oper gleichermaßen in den Zauberwald bei Athen wie in den Kopf eines schlafenden Menschen zu führen. Das Hinauf- und Hinabgleiten der Streicher macht die tiefe Dämmerung des Waldes sinnfällig – aber auch die zunächst ganz gleichmäßigen, dann allmählich rascher werdenden Atemzüge eines Schlafenden, der immer unruhiger wird, da sich plötzlich ein Traum in seinem Kopf zu regen beginnt. Ganz selbstverständlich materialisiert sich der erste Feenchor aus den Atemzügen heraus, als seien die Feen eben nur Hirngespinste im Kopf des Träumenden: Ihr Gesang [„Over hill, over dale, / Thorough bush, thorough briar"] läuft synchron zu den „atmenden" Gleitbewegungen der Streicher die Tonleiter [g-Lydisch] auf und ab und gibt dem amorphen Klanggebilde gewissermaßen eine melodische Gestalt: Der Traum beginnt.

Im wahrsten Sinne des Wortes tut sich hier musikalisch eine ganz von der Außenwelt abgeschlossene Sphäre auf, zu der die Realität keinen Zutritt hat: die Sphäre des Traumes mit ihren eigenen Regeln und Gesetzen. Das Verfahren ist einfach, die Wirkung aber umso schlagender. In den ersten zehn Takten erklingt nichts anderes als eine Abfolge reiner Dur-Dreiklänge auf allen zwölf Tönen der chromatischen Skala: G-Dur – Fis-Dur – D-Dur – E-Dur – A-Dur – Cis-Dur – Gis-Dur – Es-Dur – C-Dur – B-Dur – F-Dur – H-Dur. Das durch die Aufteilung der Oktave in Halbtonschritte gegebene Total des Klangraums wird am Beginn der Oper paradigmatisch abgesteckt: ein tönender Traumbezirk, dem nichts und niemand entrinnen kann, auch nicht die aus Athen in den Wald geflüchteten Liebenden. Als Hermia und Lysander sich ewige Treue schwören [„I swear to thee"], tun sie dies auf einer Reihe von Dur-Dreiklängen, deren Grundtöne wiederum die komplette chromatische Skala durchlaufen. Auch wenn die Dreiklänge in anderer Reihenfolge erscheinen: Was hier ertönt, ist nur eine Variante der geheimnisvoll „atmenden" Orchestereinleitung. Das Liebespaar gehört der Welt des Traumes an wie Oberon und Tytania, wie Puck und die Feen.

Der zweite Akt steht ganz im Bann des von Oberon und Puck initiierten Zaubers, der allen anderen – den Liebenden ebenso wie Tytania – die Sinne völlig verwirrt und sogar genug Macht besitzt, Mensch in Tier zu verwandeln, was Bottom [Zettel] am eigenen Leib erfahren muss. Für diesen Zauber erfand Britten eine Chiffre, die an die „zwölftönigen" Dreiklangsfolgen des ersten Aktes anknüpft und sie gewissermaßen zu einer magischen Formel umprägt: vier an sich tonale Akkorde, deren Töne zusammen aber wiederum das chromatische Total der Oktave abdecken. Jeder der Akkorde ist anders instrumentiert: Der erste [ein Des-Dur-Dreiklang: des – f – as] wird von den Streichern mit Dämpfer gespielt, der zweite [D-Dur mit hinzugefügter Sexte: d – fis – a – h] von den Blechbläsern, ebenfalls mit Dämpfer, der dritte [ein Es-Dur-Sextakkord: g – b – es] von den Holzbläsern, der vierte [die große Terz des C-Dur-Dreiklangs: c – e] in merkwürdig „gläserner" Färbung von Cembalo, Harfen, Vibraphon und weich angeschlagenem Becken [im Spiel von „Pyramus and Thisby" kehrt die große Terz als Vibraphon-Klang ostentativ zum Wort „Moon" wieder]. Diese akkordische „Zauberformel" dient als Ausgangspunkt für eine Kette von darauf basierenden Passacaglia-Variationen, die den gesamten zweiten Akt durchzieht und ihn auf ähnliche Weise gliedert wie die „atmenden" Portamenti der Streicher den ersten Akt. Die Variationen 11 bis 18 fungieren dabei als Begleitung des Schlusschores: Mit Worten, die im Original von Puck gesprochen werden, sagen die Feen den Schlafenden ein glückliches Erwachen voraus und deuten damit an, dass Oberons Magie, hat sie auch viel Unheil gestiftet, doch noch alles zum Guten wenden wird – „all shall be well".

## Nach dem Erwachen: Wessen Traum?

Doch bringt der dritte Akt tatsächlich ein ungebrochenes Happy End? Es sieht zumindest so aus: Nach dem Erwachen finden die beiden Paare – Hermia und Lysander, Helena und Demetrius – zu einem Quartett zusammen, das alle vorherigen Komplikationen in schieren Wohlklang aufzulösen scheint. Doch was hat es zu besagen, dass dieses Quartett wiederum nichts anderes entfaltet als eine Folge von Dur-Dreiklängen auf allen zwölf Tönen der chromatischen Skala? Und sollte es wirklich Zufall sein, dass die in Sekundschritten diatonisch

**Letzten August wurde entschieden, dass ich für das diesjährige Aldeburgh Festival eine abendfüllende Oper für die Eröffnung der renovierten Jubilee Hall schreiben sollte. Da dies vergleichsweise kurzfristig war, gab es keine Zeit, ein Libretto schreiben zu lassen. So haben wir eines genommen, dass es schon gab … Unter Operngesichtspunkten ist es besonders interessant, das es hier drei Gruppen gibt, die Elfen, die Handwerker und die Liebenden, die eigentlich nie interagieren.**

Benjamin Britten [1960]



aufsteigenden Linien der Gesangsstimmen die erwähnten Feenchöre des ersten Aktes nachhallen lassen [„Over hill, over dale“, aber auch das „Lullaby“ für Tytania]? Der Zauber des nächtlichen Traumes bleibt musikalisch gegenwärtig – entweder, weil er die Liebenden tatsächlich vereint und somit eine positive Wirkung entfaltet hat [gleich der Lösung eines mathematischen Problems durch das Unterbewusstsein im Sinne von Brittens Anekdote], oder weil nach ihm nichts mehr so sein wird wie früher.

Sind Hermia, Helena, Demetrius und Lysander wirklich noch sie selbst? Die ursprünglich nur von Helena vorgetragene Textzeile, aus der Britten das Quartett formt, indem er sie – unter Einfügung der wechselnden Adressaten – von allen vier Protagonisten singen lässt, setzt ein merkwürdiges Fragezeichen: „And I have found Demetrius like a jewel, / Mine own, and not mine own.“ – „Ich fand Demetrius, so wie ein Kleinod, / Mein und auch nicht mein eigen.“ Helena ahnt vielleicht, was die Wahrheit ist: dass Demetrius sie nur deshalb liebt, weil er weiterhin unter dem Bann von Oberons Magie steht, und dies mutmaßlich bis an sein Lebensende. Helena besitzt nun den Geliebten, nach dem sie sich immer sehnte, aber sie besitzt ihn zugleich weniger als je zuvor – „mine own, and not mine own“. Wenn Britten gerade ihre doppeldeutige Bemerkung zum Gegenstand des Quartetts macht, und wenn er dieses Quartett darüber hinaus als breite Entfaltung der „zwölftönigen“ Akkordreihe des ersten Aktes vertont, dann sind Zweifel angebracht, ob man wirklich von einem Happy End sprechen kann.

Wer aber träumt den Sommernachtstraum in Brittens Oper? Die Liebenden, denen das Erlebte am Ende nur ein Hirngespinst gewesen zu sein scheint, an das sie sich allenfalls verschwommen erinnern, obwohl es ihr Leben nachhaltig verändert hat? Oder Bottom, der kurzzeitig in ein Mischwesen aus Mensch und Esel verwandelt war und darüber sinniert, es wäre angemessen, aus seinem Traum eine Ballade mit dem Titel „Bottom’s Dream“ zu machen – wobei bezeichnenderweise gerade an dieser Stelle die magische Akkordformel aus dem zweiten Akt wieder ertönt, um zu den Worten „because it hath no bottom“ auf einem letzten Tupfer von Cembalo, Harfen, Vibraphon und Becken gleichsam klirrend zu zerspringen? Oder sind wir es, die Zuschauerinnen und Zuschauer, denen unser Traum von der Bühne her entgegentritt, gemäß der entsprechenden Andeutung Pucks im Epilog [„That you have but slumber’d here, / While these visions did appear“ – „Habet nur geschlummert hier, / Und geschaut in Nachtgesichten / Eures eignen Hirnes Dichten“]? Wären dann die ruhigen Atemzüge, mit denen die Oper musikalisch beginnt, unsere eigenen? Könnten es nicht auch diejenigen Brittens sein? „Bottom’s Dream“ als „Britten’s Dream“? Müßig, darüber ein Urteil fällen zu wollen – die Wirklichkeit der Nacht und des Traumes entzieht sich den rationalen Maßstäben der Realität. Um es mit der bodenständigen Weisheit Bottoms alias Pyramus zu sagen: „O night, which ever art when day is not!“

William Shakespeare

# Gemacht aus dem Stoff der Träume



**Egon Friedell**

Wollte man den Versuch wagen, das Wesen William Shakespeares in einem einzigen Wort auszudrücken, so könnte man vielleicht sagen: Er war der vollkommenste Schauspieler, der je gelebt hat. Er war der leidenschaftlichste und objektivste, hingegebenste und souveränste Charakterdarsteller der menschlichen Natur, aller ihrer Höhen und Niederungen, Flachheiten und Abgründe, Zartheiten und Bestialitäten, Träume, Taten und Widersprüche. Er ist der roheste Schlächter und der femininste Gefühlsmensch, der feinste Artist und der geschmackloseste Barbar, der, gleich den Edelleuten seiner Zeit, mit einer Überfülle von Juwelen prunkt, er schreckt vor nichts zurück und bevorzugt nichts: Denn alles ist ja nur eine Rolle, die möglichst glaubhaft und möglichst einprägsam vorgetäuscht werden will. Deshalb ist er auch völlig skrupellos in der Verwendung fremden Eigentums, den Begriff Plagiat kennt er nicht, er nimmt die Texte, wo er sie findet, in dem Vertrauen, dass dadurch, dass er sie aufsaugt, etwas Besseres herauskommen wird, als diese Texte jemals waren. Er selbst aber erscheint nie, und wenn er eines Tages das ganze Repertoire der Menschheit heruntergespielt haben wird, dann wird er seine glitzernde Puppenbühne schließen, ins Dunkel der Nacht hinaustreten und den Blicken der Zuschauer für immer entschwinden.

Dieses Bühnengenie musste seine Phantasiewelt, die alles enthielt, was es gibt, und daneben noch so ziemlich alles, was es nicht gibt, in einer bretternen Matrosenschenke realisieren und, was noch merkwürdiger ist, dieser erotischste aller Dramatiker hatte ein Theater ohne Frauen. Aber das Allersonderbarste ist doch, dass in seinen Dramen, die sich ohne jede Szenerie behelfen mussten, die stumme Außenwelt auf Schritt und Tritt als ein wirksamer Faktor in die Entwicklung eingreift und die Schicksale der Menschen fast wie eine handelnde Person bestimmt. Die Lokalität ist bei Shakespeare stets so stark mitgemalt und so organisch mit den Vorgängen verknüpft wie bei keinem einzigen der modernen Dramatiker, denen alle Mittel der Illusion zu Gebote standen. Zum Beispiel die erste Szene im „Hamlet“: Hier ist die Umwelt geradezu ein Stück der Exposition. Man fühlt es: Wer diesen Schauplatz betritt, muss Hamlets Vater erblicken, aus dem Grauen und Dunkel wächst das Gespenst förmlich hervor. Oder die Nacht in „Macbeth“: Sie ist sozusagen der Hauptintrigant. Oder man denke an die sturmumbrauste Heide im „Lear“, an die aus Blumenduft, Mondschein

und Nachtigallenschlag gewobene Atmosphäre in „Romeo und Julia“, an die magische Waldwelt im „Sommernachtstraum“. In eigentümlich pantheistischer Weise spielt die Natur überall mit, lässt geheimnisvoll aus ihrem Schoße Gefühle und Taten heraufsteigen.

Damit hängt zusammen, dass Shakespeare einer der größten Dichter des Unbewussten geworden ist, der dumpfen und dunklen Triebe, die die wahren Motoren unserer Handlungen sind und sich doch unserer Lenkung fast gänzlich entziehen. Daher kommt auch die elementare Wirkung seiner Dramen, die den Charakter von Urgeschehnissen, von Naturereignissen an sich tragen, daher sein unnachahmlicher Realismus, der nicht aus den Oberflächen, sonder aus den Tiefen kommt. Daher auch seine Undeutbarkeit, die er mit dem Leben selbst teilt.

Shakespeares Dramen sind wirkliche Spiele: Das macht sie so amüsant. In ihnen ist das ganze Dasein als Traum, als Maskerade oder, bitterer ausgedrückt, als Narrenhaus konzipiert. Taten sind Tollheit: Dies ist die Kernweisheit aller seiner Dichtungen, nicht bloß des „Hamlet“. Er hat einen ganzen Kosmos von Tatmenschen, eine komplette Zoologie dieser so varientätenreichen Spezies geschaffen; aber er belächelte und verachtete sie alle. Sein ganzes Leben war dem Drama, der Darstellung von Handlungen gewidmet: Abbilder menschlicher Taten zu malen, war der Sinn seiner Erdenmission; und er selbst fand alles Handeln sinnlos. Darin, dass er sich auf diese Weise über seine eigene Tätigkeit erhob, zeigt sich seine höchste Genialität. Seine ganze Weltanschauung ist in seiner Grabschrift enthalten: „We are such stuff as dreams are made of“, „Wir sind aus dem gleichen Stoff gemacht wie Träume.“ Dies scheint mir auch der Sinn des „Hamlet“ zu sein: Hamlet ist ein so intensiver Phantasiemensch, dass er alles, was erst noch geschehen soll, in seinen Träumen vorwegnimmt, durchdenkt, zu Ende denkt und schließlich zerdenkt; man kann aber eine Sache nur einmal voll erleben: in der Vorstellung oder in der Realität; Hamlet hat ohne seine Schuld und vielleicht sogar gegen seinen Willen das erstere gewählt: Er träumt die Welt so stark, dass er sie nicht mehr erleben kann.

Und was war denn dieser Shakespeare selber anderes als ein luftiges Traumgebilde oder flackerndes Lichtspiel, ein zitternder Spuk und Alpdruck, der durch die Welt fuhr, unheimlich und unwirklich, alle bunten Geschehnisse der Wirklichkeit widerspiegelnd und vorüberhuschend wie eine gigantische Sinnestäuschung? Wie ein riesiges Brillantfeuerwerk ging er nieder, den Himmel mit unendlichen Flammengarben der Leidenschaft und Leuchtkugeln des Witzes färbend und eine unendliche Schleppe von prasselndem Gelächter und glitzernden Tränen hinter sich herziehend.

# Der Esel liebt die Elfe

**Regisseur Ted Huffman im Gespräch mit Sebastian Hanusa**

*Benjamin Britten und Peter Pears haben beim Einrichten von Shakespeares „Sommernachtstraum" als Opernlibretto den ersten Akt des Schauspiels gestrichen. Damit entfiel die Vorstellung der vier Liebenden und die Exposition ihrer Liebesbeziehungen. Stattdessen beginnt die Oper in der Elfenwelt, im Wald, dort, wohin sich die Liebenden flüchten. Wie verändert aus Ihrer Sicht dieser Beginn den Charakter des Stückes?*

Es ändert komplett die Perspektive, aus der das Stück heraus erzählt wird. Shakespeares Stück wird aus der Sicht der Menschenwelt erzählt. Dort startet das Stück. Und dann geht es in den Wald, wo man die „Anderen" trifft. Es sind diejenigen, die außerhalb des Blickfeldes leben, die man eigentlich nicht wahrnimmt. Britten und Pears haben dies jedoch umgedreht. Sie beginnen das Stück mit der Perspektive der Elfen, aus der Blickrichtung von Oberon und Tytania, Puck und dem Kinderchor. Diesen Kinderchor gibt es übrigens im Schauspiel gar nicht, sein Text am Beginn des Stückes wird dort von einer einzelnen Person gesprochen. Ich mag diesen Eingriff von Britten und Pears sehr. Er führt direkt zu der Feststellung, dass die ganze Welt magisch ist. Und die Menschen müssen innerhalb dieser magischen Welt existieren. Bei Shakespeare ist es umgekehrt, da müssen sich die Elfen innerhalb der Menschenwelt zurechtfinden. Ich finde es zudem dramaturgisch höchst interessant, wenn man bedenkt, dass Britten und Pears, die sich als Außenseiter innerhalb der britischen Gesellschaft empfunden haben, sich mit Oberon und Tytania identifiziert haben.

*Aber welche Konsequenzen hat der Beginn „in medias res" für die konkrete Inszenierungsarbeit?*

Das Publikum muss sich sehr schnell in der Szene zwischen Hermia und Lysander die Ausgangssituation der Handlung erschließen: Die beiden sind auf der Flucht, weil ihnen verboten ist, zu heiraten und Hermia statt Lysander Demetrius ehelichen soll. Andererseits ergeben sich dadurch, dass das Stück direkt in der Elfenwelt beginnt und die Menschen hier erst später erscheinen, wiederum andere Möglichkeiten. Etwa die, dass man alle Ereignisse des Stückes als ein Produkt dieser magischen Welt betrachten kann.

*Was war die Grundidee für die Gestaltung dieser magischen Welt? Wir sehen ja keinen naturalistischen Wald mit Bäumen und Unterholz dort auf der Bühne.*

Wir wollten die Elfen als Schattenwesen zeigen, die weitestgehend unsichtbar unter uns leben. So haben wir eine ganz in Schwarzweiß gehaltene Schattenwelt erschaffen. Und auch die Kostüme der Elfen sind in schwarz-weiß. Die menschlichen Figuren hingegen sind farbig: Die Adeligen, die Liebenden und auch die Handwerker. So werden auf einem sehr formalen Weg diese beiden Welten charakterisiert. Und wir haben eine eher abstrakte Idee für die szenische Umsetzung des Waldes entwickelt. Es sind die Elfen, die den Wald bilden. Sie verwandeln sich in Bäumen, gegen die die Liebenden gegenlaufen – oder sie legen ihnen ihre „Äste" auf die Schulter. Und man sieht, wie sie aktiv für die Menschen eine Welt konstruieren, indem sie bestimmte Ausstattungslemente hereintragen. So etwa den Mond, der im Text ja eine besondere Bedeutung hat.

*Welche Bedeutung hat für Sie die Besetzung der Elfen mit einem Kinderchor?*

Britten hat eine Reihe von Stücken für Kinderchor geschrieben, darunter einige für sein eigenes Festival in Aldeburgh. Da auch A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM dort uraufgeführt wurde, dürfte es nahegelegen haben, auch hier den Kinderchor einzusetzen. Auch in seinem Opernschaffen hat Britten immer wieder Rollen mit Kindern besetzt. Zugleich verändert es aber natürlich den Charakter eines Textes, der eigentlich von einem Erwachsenen gesungen werden müsste, wenn dieser von Kindern gesungen wird. Dies wollten wir in unserer Produktion ganz bewusst nicht verschleiern. Und schließlich eröffnet sich durch diese große Gruppe von Kindern auf der Bühne auch die Möglichkeit, eine Reihe von starken Bilder zu erschaffen. So etwa, wenn die Elfen des Kinderchores die Menschen beobachten. Insgesamt interessiert mich dieser Blick der einen Welt auf die andere: So beobachten die Elfen die Menschen sehr genau. Doch sie realisieren, dass sie den Menschen zwar sehr ähnlich, aber eben nicht gleich sind. Und durch diese Differenz werden sie zu Außenseitern. Dies gewinnt eine besondere Tragik, wenn es um die Frage der Kindheit geht. Denn Elfen altern nicht und entwachsen damit nie der Kindheit. Sie werden nie zu erwachsenen Mitgliedern der menschlichen Gesellschaft. Auf der anderen Seite erfinden die Elfen ihre eigene Welt und entwickeln ihre eigene Art des Zeitvertreibs, die sehr viel mit Musik und Theater sowie insgesamt mit Kreativität zu tun hat.

*Neben den Liebesbeziehungen der vier Liebenden gibt es als zweites handlungsauslösendes Moment den Streit zwischen Oberon und Tytania. Dieser entzündet sich an einem „indischen Waisenknaben", ein Detail, dass in vielen Inszenierungen des „Sommernachtstraums" gestrichen oder zumindest wenig beachtet wird.*

Diesen Streit um das Adoptivkind und die Frage, wer, modern gesprochen, das Sorgerecht bekommt, muss man vor dem Hintergrund der Tatsache sehen, dass Elfen keine eigenen, leiblichen Kinder bekommen können. Und so ist es ein besonderes Moment, dass die sterbende Mutter dieses Kindes, eine Menschenfrau aus dem Gefolge Tytanias, diese bittet, das Kind aufzuziehen. Tytania und Oberon werden niemals eigene Kinder aufziehen, da sie sie nicht zeugen und gebären können. Und hier gibt es natürlich eine direkte Parallele zu Britten und Pears als schwulem Paar im Großbritannien der 30er bis 70er Jahre.

*Auch der Klang des Kinderchors hat ein Moment von „Vorgeschlechtlichkeit". Britten komponiert hier ja für Stimmen vor dem Stimmbruch.*

Die gesamte Elfenwelt ist in einer Art von Kindheit steckengeblieben. Auch die Stimmen von Oberon und Tytania sind ja nicht gebrochen, auch wenn Tytanias natürlich von einer Sopranistin mit einer „erwachsenen" Frauenstimme gesungen wird. Aber Oberon ist mit einem Countertenor besetzt, der schließlich im Register seiner Knabenstimme singt. Der gesamte Gesang der Elfen findet im oberen Stimmregister statt – und Puck ist ja mit einer Sprechstimme besetzt.

*Auch für die Besetzung des Puck hat sich Britten einen sehr jungen, knabenhaften Darsteller vorgestellt. Diese Rolle ist bei uns jedoch mit einem erwachsenen männlichen Schauspieler besetzt.*

In unserer Produktion ist Puck eine Person, die außerhalb der Gesellschaft steht, aber Teil von ihr werden möchte. Er ist derjenige, der für mich die engste Beziehung zu den Menschen hat. Ich wollte dies mit einem erwachsenen Schauspieler erarbeiten, der der Rolle eines Knaben entwachsen ist. Er will nicht mehr Teil der Elfenwelt sein. In dieser ist er ein Diener Oberons, der ihm gegenüber sehr dominant und teilweise sogar gewalttätig auftritt. So macht es für mich Sinn, Puck mit einem etwas älteren Darsteller zu besetzen.

*Neben diesen beiden Welten der Elfen und der jungen Liebespaare gibt es noch eine dritte Welt. Es ist die Welt der Handwerker. Was unterscheidet sie von den anderen?*

In der Welt der Menschen gibt es diese Klassengesellschaft. Man sollte nicht das Herrscherpaar Hippolyta und Theseus vergessen. Dann gibt es die Liebenden, die gezwungen sind, einer Gesellschaft zu entfliehen, in dieser aber zugleich zur privilegierten Oberschicht gehören. Und dann die Handwerker. Sie sind es, die innerhalb der Gesellschaft die Arbeit erledigen. Und dieser Klassenunterschied wird schon sehr deutlich im Text ausgearbeitet. Und natürlich sind die Handwerker die Komödianten innerhalb des Stückes und man lacht über sie. Aber sie werden letztlich auch als diejenigen gefeiert, die kreativ sind und am stärksten von allen Figuren mit der Welt der Kunst und des Geistes verbunden sind. Das Herrscherpaar und die Liebenden sind dagegen sehr mit sich und ihren Privatproblemen beschäftigt.

*Wenn ich gefragt würde, was das zentrale Thema des „Sommernachtstraums" ist, würde ich antworten: Es ist ein Stück über die Liebe und über die Probleme, die man in Zusammenhang mit ihr haben kann. Aber spielt auch in der Welt der Handwerker Liebe eine Rolle?*

Hier findet sich eher so eine Art freundschaftliches oder kameradschaftliches Verhältnis zueinander, das aber eine Form von hoher Empathie für den Anderen

John Anster Christian Fitzgerald – „Titania und Bottom“

beinhaltet. Und das unterscheidet sie von den anderen Figuren. Ich liebe es bei Shakespeare sehr, wie hier oftmals Freude mit Traurigkeit gemischt ist, Sieg mit Niederlage. Alles hat eine zweite Ebene. Und das gilt auch für Brittens Musik. So auch in der Palastszene. Die Musik der Szene zwischen Theseus und Hippolyta hat für mich etwas Gewalttätiges. Und auch wenn Demetrius und Helena, Lysander und Hermia einander gefunden haben, wissen wir nicht, ob wir nun den glücklichsten aller glücklichen Schlüsse erleben. Und mithin das Letzte, was wir von den beiden Männern sehen, ist, dass sie sich ziemlich gemein gegenüber den Handwerkern verhalten. Es ist ein richtiges Nachtreten bei Menschen, die sich nicht verteidigen können. Und ich glaube nicht, dass das nur eine Sichtweise des 21. Jahrhunderts ist. Einerseits soll man sich mit den Liebenden freuen, andererseits erlebt man sie als überaus selbstsüchtig. Ich mag diese Abstufungen zwischen Schwarz und Weiß. Es ist eine Art des Geschichtenerzählens, die viel reicher ist als ein Narrativ, das sauber in Gut und Schlecht unterscheidet – so, wie man es in manchen Opernlibretti hat. Und so auch bei den Handwerkern. Ihre Theateraufführung ist ein großes Fest und ein großes Scheitern zu gleichen Teilen – die zudem zu keinem wirklichen Ende findet. Stattdessen wird einfach getanzt.

*Und dann gehen alle zu Bett. Nachdem die Liebenden sich in jener Nacht im Wald letztlich nicht nur gefunden haben, sondern auch sehr viel über sich und über die Liebe erfahren haben. Und Britten unterstreicht dies sehr schön, wenn er in der großen Szene des Sich-Findens im dritten Akt alle vier Sänger*innen einen Satz singen lässt, den bei Shakespeare Helena zu Demetrius sagt: „Mine own, and not mine own". Und apropos Demetrius: Speziell bei ihm muss man doch davon ausgehen, dass er bis zum Ende des Stückes, wahrscheinlich sogar bis zum Ende seines Lebens verzaubert sein wird …*

Wobei ja bei Shakespeare erwähnt wird, und auch das ist Brittens und Pears' Strichen zum Opfer gefallen, dass Demetrius bereits eine Beziehung mit Helena hatte. Und sich dann für Hermia entschieden hat, unter anderem, da sie aus einer besseren Familie stammt. Letztlich also aus Berechnung. Und das klingt für mich sinnvoll: Demetrius liebt eigentlich Helena und findet zu ihr zurück. Diese Vorgeschichte findet sich zwar nicht mehr im vertonten Text, wir zeigen sie aber in der Inszenierung.

*Und um bei der Liebe zu bleiben: Wie sehen Sie das Verhältnis des in einen Esel verwandelten Bottom zu Tytania?*

Hier steht für mich seine Faszination für eine ihm vorher unbekannte Welt im Mittelpunkt. Dabei ist die Verführung Bottoms bei uns eine Art Drag-Nummer. Bei uns ist Tytania mehr ein Mann als eine Frau – und verwandelt sich nun in eine Art weibliche Dragqueen. Denn die Elfen sind für mich auf eine Art nicht eindeutig einem Geschlecht zuzuordnen. Wobei in dieser Szene, so wie Britten sie ausgearbeitet hat, der Witz unter anderem dadurch entsteht, dass sich Bottom nicht wirklich für Tytania interessiert. Und das, obwohl sie sehr verführerisch ist. Aber stattdessen bittet er die Elfen aus Tytanias Gefolge, ihm sein Eselsfell zu kratzen. Und dann ist er müde und sie legen sich schlafen.

Daher glaube ich, dass es hier nur bedingt um Liebe geht. Es geht vielmehr um Drogen. So, wie beständig in MIDSUMMER NIGHT'S DREAM jemand von jemand anderem unter Drogen gesetzt wird, damit man dann einen Vorteil daraus zieht. Tytania steht schließlich unter dem Einfluss jenes „Zaubersaftes", den Oberon ihr verabreicht. Und das ist für mich auch einer der Gründe, warum Oberon in der Szene, in der Tytania aufwacht, so etwas wie Wiedergutmachung betreibt, für das was er ihr angetan hat. Denn damit die beiden am Schluss gemeinsam mit dem Jungen in den Sonnenuntergang gehen können, war es wichtig, dass er zugibt, was er ihr unter Drogeneinfluss angetan hat.

*Mit was für einer Art von Humor haben wir es zu tun? Insbesondere vor dem Hintergrund, dass kaum zu vermeiden ist, dass bei einer Vertonung einiges von dem Tempo eines Sprechtheatertextes verloren geht?*

Auf die eine Art ebnet Musik einen Text ein, aber auf eine andere eröffnet sie auch eine neue Art von Tiefe. Jede Vertonung tut dies. Und damit sich der Witz in dem immer noch sehr umfangreichen Text von Brittens MIDSUMMER NIGHT'S DREAM erschließt, ist es meines Erachtens wichtig, ihn zunächst einmal ernst zu nehmen und nicht als Slapstick zu behandeln. Erst so gewinnen die Figuren jene Authentizität, aus der heraus sich dann der Witz entwickelt. Das ist für mich die interessantere Art, Shakespeare zu spielen. Der Humor liegt dabei meistens unterhalb der Oberfläche, sehr oft im Wortwitz, der sich hoffentlich auch den Nicht-Muttersprachlern vermitteln. Zudem zieht sich eine Art von Verspieltheit durch das gesamte Stück, auch, wenn man nicht ständig laut auflachen muss.

*Zuletzt die Frage: Warum genau bittet Puck in seinem berühmten Schlussmonolog das Publikum um Nachsicht?*

Damit lädt er ein, uns vorzustellen, dass wir wie die Liebenden im Zauberbann der Elfen standen. Wofür er sich entschuldigt. Und dann, warum könnte jemand „offended", also „beleidigt" sein? Ich glaube, weil das Stück nicht nur eines über die Liebe ist, sondern auch eines über den Ausbruch aus gesellschaftlichen Normen mit dem Ziel, authentisch und selbstbestimmt sein Leben zu führen. Shakespeare macht dies sehr ernst und zugleich sehr humoristisch. Man stelle sich nur vor: Der Esel liebt die Elfenkönigin. Das mag jemanden beleidigen. Dann sehe er es einfach als einen Traum an. Aber eben auch: Wenn wir euch beleidigt haben, dann stimmt bei euch etwas nicht …

**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.**

**Am besten dient mein Auge blinzelnd mir;**
**Denn unbeachtet geht der Tag an ihm vorüber:**
**Allein im Schlaf, im Traume sieht's nach dir**
**Aus Nacht in Helligkeit, nachthell hinüber.**
**Du, dessen Schatten nun die Schatten so erhellt,**
**Wie wird am Tag erst deines Schattens Wesen**
**Mit seinem höchsten Licht erfreun die Welt,**
**Wenn blinde Augen schon am Schatten so genesen!**
**Wie selig, sag' ich, wär mein Auge nun,**
**Hätt' ich am heitern Tag erst dich gewahrt,**
**Wenn öde Nacht den Augen, wie sie ruhn,**
**Dein schönes bleiches Trugbild offenbart.**
**Mir scheint Nacht jeder Tag, getrennt von dir,**
**Und Nächte hell wie Tag, zeigst du im Traum dich mir.**

William Shakespeare, Sonett XLIII [Übersetzung: Gottlob Regis]
Vertont von Benjamin Britten in seinem „Nocturne" op. 60 für Tenor, sieben obligate Instrumente und Streicher [1958].

Benjamin Britten als Kind

# Zeittafel

**26. April 1564**
Taufdatum des kurz zuvor geborenen William Shakespeare.

**1595/1596**
Vermutliche Entstehungszeit von Shakespeares „A Midsummer Night's Dream".

**1598**
Eine sichere Quelle belegt, dass in diesem Jahr „A Midsummer Night's Dream" bereits aufgeführt worden war.

**1600**
Die sogenannte Erste Quartoausgabe ist die älteste erhaltene Druckausgabe von „A Midsummer Night's Dream".

**23. April 1616**
Tod William Shakespeares.

**22. November 1913**
Geburt von Edward Benjamin Britten als viertes Kind des Zahnarztes Robert Victor und seiner Ehefrau Edith Rhoda Britten in der Hafenstadt Lowestoft in der englischen Grafschaft Suffolk. Britten erhält mit fünf Jahren erste Klavierstunden bei seiner musikliebenden Mutter.

**1921**
Klavier- und Theorieunterricht bei Ethel Astel. Britten beginnt zu komponieren.

**1923**
Erster Bratschenunterricht.

**1928**
Beginn des Kompositionsunterrichts bei Frank Bridge.

**1930–1934**
Studium am Royal College of Music London. Im Anschluss Beginn der Arbeit als freischaffender Komponist, Pianist und Dirigent.

**1937**
Beginn der Freundschaft mit dem Tenor Peter Pears. Die beiden verbindet eine Lebenspartnerschaft bis zu Brittens Tod.

**1939**
Der überzeugte Pazifist Britten begibt sich zusammen mit Pears vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs ins Exil in den USA.

**1942**
Rückkehr nach England.

**7. Juni 1945**
Uraufführung von PETER GRIMES am Sadler's Wells Theatre in London. Nach der in den USA entstandenen Operette PAUL BUNYAN Brittens zweites Bühnenwerk und sein Durchbruch als Opernkomponist.

**12. Juli 1946**
Uraufführung der Oper THE RAPE OF LUCRETIA in Glyndebourne. Im gleich Jahr Gründung der English Opera Group.

**20. Juni 1947**
Uraufführung von ALBERT HERRING in Glyndebourne.

**1948**
Das erste Aldeburgh Festival findet statt.

**1. Dezember 1951**
Uraufführung von BILLY BUDD im Royal Opera House Covent Garden.

**8. Juni 1953**
Uraufführung von GLORIANA im Rahmen der Krönungsfeiern von Queen Elisabeth II. im Royal Opera House Covent Garden.

**14. September 1954**
Uraufführung von THE TURN OF THE SCREW im Teatro La Fenice in Venedig im Rahmen der Biennale di Venezia.

**1. Juni 1960**
Uraufführung von A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM im Rahmen des Aldeburgh Festivals aus Anlass der Wiedereröffnung der Jubilee Hall.

**30. Mai 1962**
Uraufführung des „War Requiems" in der neu eingeweihten Kathedrale von Coventry.

**13. Juni 1964**
Uraufführung der Kirchenparabel CURLEW RIVER im Rahmen des Aldeburgh Festivals. Es folgen mit THE BURNING FIERY FURNANCE [1966] und THE PRODIGAL SON [1968] zwei weitere Kirchenparabeln.

**1970**
Aufzeichnung der Fernsehoper OWEN WINGRAVE.

**16. Juni 1973**
Uraufführung von DEATH IN VENICE im Rahmen des Aldeburgh Festivals.

**4. Dezember 1976**
Tod von Benjamin Britten.

**8. Juli 1984**
Erste und bislang einzige Produktion von A MIDSUMMER NITGH'S DREAM an der Deutschen Oper Berlin. Aufführung im Metropol am Nollendorfplatz, Musikalischen Leitung: Jonathan Seers, Regie: Winfried Bauernfeind.

# Synopsis



## Act I

A wood near Athens. The fairy kingdom is in turmoil and Nature's cycles are out of joint because Oberon has fallen out with his fairy queen Tytania. Both claim custody of an orphan boy. His mother had been in Tytania's retinue and died in childbirth, so Tytania feels responsible for him. She shuns Oberon and goes off without him. To exact revenge, Oberon instructs his servant Puck to fetch him a certain magic flower. If its juice is squeezed onto a sleeping person's eyelids, that person will fall in love instantly and unreservedly with the first living creature he or she sees.

Hermia and Lysander enter. Hermia's father wishes to marry her against her will to Demetrius instead of Lysander. To escape this fate they have eloped into the woods to get married. Demetrius, who also loves Hermia, has followed them. He in turn is followed by Helena, who loves Demetrius, though he does not return her feelings. He rejects her brusquely. Oberon notices this and decides to help Helena. He tells Puck to put some of the flower's love-juice on Demetrius's eyes, and plans to do the same to Tytania as she sleeps.

They both withdraw as six artisans from Athens appear. They are preparing a performance of a play – "Pyramus and Thisbe" – for the forthcoming wedding of Theseus Duke of Athens with Hippolyta Queen of the Amazons. The roles are allocated and questions of staging are discussed. The six artisans begin to study their roles.

Hermia and Lysander, exhausted, fall asleep. Puck by mistake drips the magic juice into Lysander's eyes, not into Demetrius's. When he wakes up, Helena comes by looking for Demetrius, and Lysander declares his ardent love for her. He follows her, leaving the sleeping Hermia there alone. Hermia wakes up and goes looking for Lysander. Finally Tytania appears with her retinue, who sing her to sleep. Oberon takes the opportunity to anoint her eyes with the magic juice.

## Act II

The artisans rehearse their play. Puck can't resist making mischief and transforms Bottom the weaver, who has taken on the leading role of Pyramus, into a creature with the body of a man and the head of a donkey. Tytania awakening sees Bottom wandering around, falls in love with him, and woos him with a passion. In the end they both fall asleep. Oberon is pleased that the trick he played on Tytania has worked out so well. But when he finds that Puck has mistaken Lysander for Demetrius, he sprinkles the love-juice into Demetrius's eyes as well. Demetrius now falls in love with Helena, too. When the four lovers meet, their confusion reaches such a pitch that they start fighting. Oberon blames Puck for this – and the two of them attempt to sort out the imbroglio once the four young people have fallen asleep.

## Act III

Oberon takes pleasure in his successful prank. The four lovers awake and see each other in such a way that the following couples form: Hermia with Lysander and Helena with Demetrius. They declare their love. Bottom has been transformed back and meets up with the other members of his theatre group. At the court the wedding celebrations of Theseus and Hippolyta take place. Theseus consents to the two couples marrying and together they watch the performance of "Pyramus and Thisbe". It ends with a dance which all join in, before the people go to bed. It's the fairies who have the last word: the now reconciled royal couple Tytania and Oberon as well as Puck with perhaps the most famous closing monologue in theatre history.

**Impressum**
Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrle; Spielzeit 2019/2020;
Redaktion: Sebastian Hanusa; Gestaltung: Jens Schittenhelm; Druck: trigger.medien.gmbh, Berlin

**Textnachweise**
Die Inhaltsangabe, der Beitrag von Arne Stollberg sowie das Gespräch mit Regisseur Ted Huffman sind Originalbeiträge für dieses Heft. Die englische Übersetzung der Inhaltsangabe ist von Giles Shepard. – Seite 15/16 zitiert nach: Egon Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit, Frankfurt 2009 – Seite 41 zitiert nach: William Shakespeare, Sämtliche Werke, hrsg. von Anselm Schlösser, Berlin und Weimar 1994

**Bildnachweise**
Die Fotografien der Inszenierung stammen von Bettina Stöß.
Alle anderen Bilder: akg-images

**Benjamin Britten**
**A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM**

Oper in drei Akten, op. 64
Libretto eingerichtet nach William Shakespeare von Benjamin Britten und Peter Pears
Premiere am 26. Januar 2020 an der Deutschen Oper Berlin

Musikalische Leitung; Donald Runnicles; Inszenierung: Ted Huffman; Bühne: Marsha Ginsberg; Kostüme: Annemarie Woods; Licht: D. M. Wood; Choreografie: Sam Pinkleton; Choreografie [Puck]: Ran Arthur Braun; Kinderchor: Christian Lindhorst; Dramaturgie: Sebastian Hanusa

Oberon: James Hall; Tytania: Siobhan Stagg; Puck: Jami Reid-Quarrell; Theseus: Padraic Rowan; Hippolyta: Annika Schlicht; Lysander: Gideon Poppe; Demetrius: Samuel Dale Johnson; Hermia; Karis Tucker: Helena: Jeanine De Bique; Bottom: James Platt; Quince: Timothy Newton; Flute: Michael Kim; Snug: Patrick Guetti; Snout: Matthew Peña; Starveling: Matthew Cossack; Cobweb: Markus Kinch; Peaseblossom: Lola Violetta Haberstock; Mustardseed: Selina Isi; Moth: Chiara Annabelle Feldmann;
Kinderchor und Orchester der Deutschen Oper Berlin