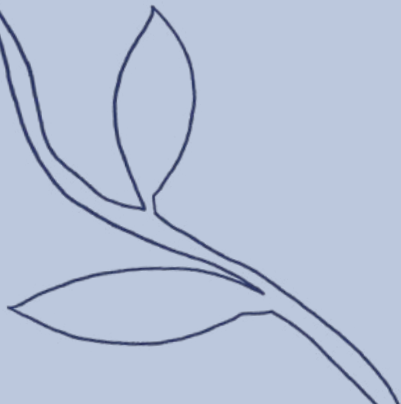


A Midsummer Night's Dream

Benjamin Britten





Steiermärkische
SPARKASSE 

200 JAHRE
#glaubandich

Wir glauben an Einklang.

Mit sich und den anderen. So wird
aus einem Solo ein Orchester – und
aus Begeisterung Applaus.



steiermaerkische.at/verantwortung

Partnerin der
OperGraz
seit 1899

Benjamin Britten



A Midsummer Night's Dream

(Ein Sommernachtstraum)

Oper in drei Akten
(1960)

Libretto von Benjamin
Britten und Peter Pears
nach dem gleichnamigen
Schauspiel von William
Shakespeare

Uraufführung am
11. Juni 1960 in Aldeburgh,
Jubilee Hall

In englischer Sprache
mit deutschen Übertiteln



Für Eilige

Einfache Sprache

A Midsummer Night's Dream (Ein Sommer-Nachts-Traum) wurde zum 1. Mal für die Wieder-Eröffnung der Jubilee Hall 1960 in Aldeburgh in England aufgeführt. Benjamin Britten schrieb die Musik für die Oper. Für den Text nutzte er das Theater-Stück von William Shakespeare.

Bei der Oper geht es um Feen und Menschen. Oberon und Tytania sind das Feen-Königspaar. Sie streiten sich um einen jungen Mann. Oberon schickt seinen Diener Puck los. Puck soll eine Zauber-Blume holen. Mit dieser Blume kann man jemanden verzaubern. Oberon tropft den Saft der Blume auf Tytanias Augen. Dann verliebt sie sich in das 1. Lebewesen, das sie sieht. Das ist Bottom, ein Handwerker. Puck hat Bottom einen Eselskopf gezaubert. Bottom war gerade mit anderen Handwerkern in der Nähe. Sie wollten ein Theaterstück für eine Hochzeit proben. Puck vertreibt die Handwerker mit Magie, denn sie sollen Tytania nicht stören.

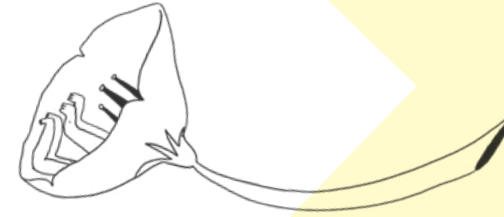
Zur gleichen Zeit laufen Lysander und Hermia von Zuhause weg. Die beiden möchten heiraten, aber die Eltern sind dagegen. Demetrius verfolgt Lysander und Hermia, weil er Hermia heiraten soll. Helena folgt Demetrius. Sie liebt ihn, obwohl er abweisend gegenüber ihr ist. Puck tropft die Zauber-

Blume auch auf die Augen der Menschen. Es gibt ein Liebes-Chaos. Am Ende finden aber alle Paare zusammen.

Der Komponist Benjamin Britten gibt jeder Welt in seiner Oper eine eigene Musik. Die Handwerker haben tiefe Stimmen. Die verliebten Paare haben die normalen Opernstimmungen: Sopran, Mezzosopran, Tenor und Bariton. Die Feen haben sehr hohe und besondere Stimmen: Countertenor, Koloratursopran und Kinderstimmen.

Die Oper spielt eigentlich im Wald. Zur Zeit von Shakespeare war der Wald ein wilder Ort. Im Wald konnte alles passieren. Auch auf der Bühne der Oper kann alles passieren. In Graz hat Friedrich Eggert die Bühne gestaltet. Man sieht viele Autos, die übereinander gestapelt sind. Die Bühne wirkt chaotisch. Sie kann vieles sein: ein Parkplatz, ein Schrottplatz, ein Ort nach einem Unfall oder sogar ein Kunstwerk.

Die Regie macht Bernd Mottl. Er zeigt, was passiert, wenn Menschen sich verlieben. Manchmal lassen sie sich treiben und manchmal sind sie vernünftig. Wir sehen, dass es viele verschiedene Arten von Liebe und Anziehung gibt.



Standardsprache

Benjamin Britten komponierte *A Midsummer Night's Dream* für die Wiedereröffnung der Jubilee Hall 1960 im englischen Aldeburgh. Als Grundlage verwendete er William Shakespeares gleichnamiges Schauspiel.

Das Königspaar der Feen, Oberon und Tytania, streiten sich um einen jungen Mann im Gefolge der Königin. Oberon schickt seinen Diener Puck nach einer Zauberblume und beträufelt mit deren Saft Tytanias Augen. So verliebt sie sich in das erste Wesen, das sie erblickt. Es ist Bottom, ein Handwerker, dem Puck kurz zuvor obendrein einen Eselskopf gezaubert hat. Bottom hatte mit seinen Handwerkerkollegen in der Nähe ein Theaterstück anlässlich der Hochzeit des Herzogspaares von Athen geprobt. Die Proben drohten die Ruhe von Tytania zu stören, weswegen Puck die Handwerker mit seinem Zauber vertrieb.

Zur gleichen Zeit laufen Hermia und Lysander, die gegen den Willen der Eltern heiraten wollen, von Zuhause weg. Demetrius, dem Hermia versprochen ist, verfolgt die beiden. Ihm wiederum folgt Helena, die ihm trotz seines abweisenden Verhaltens verfallen ist. Auf Oberons Anweisung benetzt Puck auch die Augen der Menschen mit dem Saft der Zauberblume. Nach einem chaotischen Liebesdurcheinander finden die Paare schließlich zusammen.

Britten verleiht jeder der drei Welten – den Feen, den Liebespaaren und den Handwerkern – ihren eigenen Klang: Die Welt der Handwerker ist geprägt von tiefen Stimmen, die der Liebespaare durch die traditionellen Stimmfächer junger Männer und Frauen – Sopran, Mezzosopran, Tenor und Bariton. In der Feenwelt erklingen hohe und außergewöhnliche Stimmungen wie Countertenor, Koloratursopran und Kinderchor.

Genau wie der Wald zu Shakespeares Zeiten noch einen wilden Ort abseits der Konventionen darstellte, bevor die Romantik dieses Naturbild verändern sollte, ist auch das von Friedrich Eggert geschaffene Bühnenbild mit seinen auf- und nebeneinander geschichteten Autos ein Ort des Chaos' und der Möglichkeiten. Die Bühne lässt Raum für unterschiedliche Assoziationen, die vom (Cruising-)Parkplatz, Schrottplatz, Unfallort bis zum Kunstobjekt reichen. In diesem Raum außerhalb der gesellschaftlichen Regeln lässt Regisseur Bernd Mottl die Feen, Liebespaare und Handwerker aufeinandertreffen. Dabei stellt er den Kampf des Menschen zwischen Triebhaftigkeit und dem Bedürfnis nach Sicherheit ins Zentrum und untersucht die diversen Spielarten der Liebe und Anziehung.

© Europäisches Logo
für einfaches Lesen:
Inclusion Europe.

Weitere Informationen unter
www.leicht-lesbar.eu



For those in a hurry

A Midsummer Night's Dream by Benjamin Britten was composed for the reopening of the Jubilee Hall in Aldeburgh, England, in 1960. Britten used William Shakespeare's play of the same name as a basis.

The king and queen of the fairies, Oberon and Tytania, are fighting over a young man in the queen's entourage. Oberon sends his servant Puck after a magic flower and sprinkles Tytania's eyes with it. She falls in love with the first creature she sees. It is Bottom, a craftsman, for whom Puck has just conjured up a donkey's head. Bottom and his fellow craftsmen had been rehearsing a play nearby for the wedding of the Duke and Duchess of Athens. The rehearsals threatened to disturb the peace of Tytania, which is why Puck drove the craftsmen away with his magic.

At the same time, Lysander and Hermia, who want to marry against her parents' will, are on the run. Demetrius, to whom Hermia is promised, pursues them. He in turn is followed by Helena, who has fallen for him despite his dismissive behaviour. On Oberon's instructions, Puck also anoints the eyes of the humans with juice of the magic flower. After a chaotic love tangle, the couples finally find each other.

Britten gives each of the three worlds — the fairies, the lovers and the craftsmen — its own sound: from the low voices of the craftsmen to the conventional casting of the lovers (soprano, mezzo-soprano, tenor, baritone) to the high and unusual vocal ranges of the fairies (countertenor, coloratura soprano and children's choir).

Just as the forest in Shakespeare's time still represented a wild place away from conventions before Romanticism changed this image of nature, the stage set created by Friedrich Eggert with its stacked and juxtaposed cars is also a place of chaos and possibilities. The stage leaves room for different associations, ranging from (cruising) car park, scrapyard, accident site to art object. In this space outside the rules of society, director Bernd Mottl brings together fairies, lovers and craftsmen. He focuses on the human struggle between sexual impulsiveness and the need for security and examines the various forms of love and attraction.

Per chi ha fretta

Benjamin Britten compose *A Midsummer Night's Dream* (*Sogno di una notte di mezza estate*) per la riapertura della Jubilee Hall di Aldeburgh, in Inghilterra, nel 1960. Utilizzò come base l'omonima opera teatrale di William Shakespeare.

I sovrani delle fate, Oberon e Titania, litigano per un giovane al seguito della regina. Oberon manda il suo servo Puck a cercare un fiore magico e ne cosparge gli occhi di Titania che la fa innamorare della prima creatura che vede. Si tratta di Bottom, un artigiano, che con i suoi colleghi sta provando una commedia nelle vicinanze per il matrimonio dei duchi di Atene. Dato che le prove minacciavano di disturbare la pace di Titania, Puck manda in fuga gli artigiani trasformando la testa di Bottom in quella di un asino.

Contemporaneamente, Lisandro ed Ermia, che vogliono sposarsi contro la volontà dei genitori di lei, entrano in fuga. Vengono inseguiti da Demetrio, a cui è promessa Ermia. Questo è a sua volta inseguito da Elena, innamorata di lui nonostante la respinga. Su istruzioni di Oberon, Puck cosparge anche gli occhi degli umani con il fiore magico. Dopo un caotico intreccio di storie d'amore, le coppie finalmente si ritrovano.

Britten conferisce a ciascuno dei tre mondi — le fate, gli innamorati e gli artigiani — il proprio suono: dalle voci basse degli artigiani, al convenzionale soprano, mezzosoprano, tenore, baritono degli innamorati, fino ai registri più alti e insoliti per le voci delle fate (contro-tenore, soprano di coloratura e coro di bambini).

Così come il bosco ai tempi di Shakespeare rappresentava ancora un luogo selvaggio e lontano dalle convenzioni, prima che il Romanticismo cambiasse questa immagine della natura, anche la scenografia creata da Friedrich Eggert con le sue auto accatastate una accanto o sopra l'altra diventa un luogo di caos e possibilità. Il palcoscenico lascia spazio a diverse associazioni, che vanno da parcheggio (battage), sfasciacarrozze, luogo di un incidente, fino all'installazione artistica. In questo spazio fuori dalle norme sociali, il regista Bernd Mottl riunisce fate, amanti e artigiani. Si concentra sulla lotta umana tra impulsività e bisogno di sicurezza ed esamina le varie forme dell'amore e dell'attrazione.





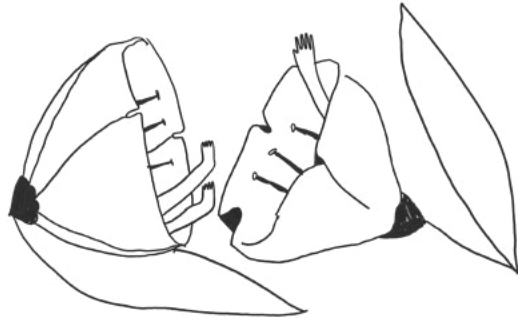
Za bitve

Benjamin Britten je glasbo za opero *A Midsummer Night's Dream* (*Sen kresne noči*) napisal za ponovno otvoritev Jubilee Hall leta 1960 v angleškem Aldeburghu. Kot podlago je uporabil istoimensko igro Williama Shakespeara. Kraljevi vilinski par, Oberon in Titanija, se sporečeta zaradi mladeniča iz spremstva kraljice. Oberon pošlje svojega slugo Spaka poiskati čudežno cvetico, da bi njen mleček kanil v Titanijine oči. Zato se zaljubi v prvo živo bitje, ki ga zagleda. To je tkalec Klobčič, ki mu Spak tik pred tem natakne oslovsko glavo. Klobčič je s svojimi cehovskimi rokodelskimi kolegi v bližini vabil gledališko igro za poroko vojvode atenskega z njegovo izbranko. Vaje pa očitno motijo Titanijin počitek, zato Spak s svojim urokom prežene rokodelce.

Skoraj istočasno v gozd zbežita Lisander in Hermija, ki se želita poročiti kljub nasprotovanju njunih staršev. Demetrij, ki mu je obljubljena Hermija, jima sledi. Njemu pa sledi Helena, ki je vanj zaljubljena, čeprav jo Demetrij zavrača. Na zahtevo Oberona kane Spak vsem ljudem v oči nekaj kapljic čarobne cvetice. Po kaotičnem ljubezenskem zapletu se pari spet najdejo.

Britten je vsakemu od teh treh svetov – vilam, zaljubljenecem in rokodelcem – podelil svoj lasten zven: od globokih glasov rokodelcev prek konvencionalne zasedbe zaljubljenecem (sopran, mezzosopran, tenor, bariton) do visokih in nenavadnih glasovnih leg vil (kontratenor, koloraturni sopran in otroški zbor). Kot je za gozd v času Shakespeara še veljalo, da je to divjina brez pravil, preden je romantika spremenila to podobo narave, je tudi scenografija Friedriche Eggerta medsebojni preplet naloženih avtomobilov, ki hkrati predstavlja kaos in možnosti. Oder pušča prostor za različne asociacije, od (cruising) parkirišča, odlagališča starih avtomobilov in prizorišča nesreče do umetniškega objekta. V tem prostoru zunaj družbenih pravil se v postavitvi režiserja Bernda Mottla srečujejo vile, zaljubljeneci in rokodelci. Pri tem postavi v ospredje človekov boj med nagonkostjo in potrebo po varnosti ter raziskuje različne oblike igre ljubezni in privlačnosti.





Die Handlung

Erster Akt

Im Reich der Feen herrscht Streit zwischen König Oberon und Königin Tytania. Die Königin hat einen Jüngling in ihrem Gefolge, der Oberons Eifersucht geweckt hat. Er möchte ihn für sich selbst. Um den Jüngling stehlen zu können, lässt Oberon seinen Diener Puck nach einer Zauberblume suchen. Mit deren Saft beträufelt Oberon Tytantias Augen, während diese schläft. Sobald sie erwacht, wird sie sich in das erste Wesen verlieben, das sie erblickt.

Hermia und Lysander, ein Liebespaar aus Athen, sind auf der Flucht vor Hermias Vater, der seine Tochter mit Demetrius verheiraten will. Demetrius, dem Hermia

versprochen ist, verfolgt die beiden, während ihm wiederum Helena folgt. Helena, eine Freundin von Hermia, liebt Demetrius und lässt trotz seiner Abweisung nicht von ihm ab. Oberon weist Puck an, den Saft der Zauberblume auch auf Demetrius' Augen zu träufeln, damit dieser die Liebe zu Helena erwidert. Puck verwechselt Demetrius mit Lysander und benetzt dessen Augen mit dem Zauberblumensaft.

Demetrius schüttelt Helena ab. Sie findet Lysander am Boden liegend und weckt ihn. Unter Einfluss der Zauberblume erkennt Lysander in Helena seine wahre Liebe. Helena versucht vergeblich, ihn von diesem Gedanken abzubringen, und geht. Lysander folgt ihr. Hermia erwacht allein und macht sich auf die Suche nach Lysander.

Sechs Handwerker wollen das Theaterstück *Pyramus und Thisbe* proben und bei der Hochzeit von Herzog Theseus und der Amazonenkönigin Hippolyta aufführen. Peter Quince übernimmt die Regie, in die sich auch Nick Bottom einmischt. Er soll den Pyramus spielen, würde aber am liebsten gleich alle Rollen übernehmen. Flute soll die Rolle der Thisbe übernehmen, während Snug den Löwen verkörpern wird. Sobald alle Rollen verteilt sind, verabreden sich die Handwerker zu weiteren Proben.

Zweiter Akt

Die Handwerker treffen sich zur Probe und stellen fest: Neben Gewaltdarstellungen beinhaltet das Stück auch einige knifflige Inszenierungsfragen. Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, wird ein Prolog formuliert und zusätzlich Starveling und Snout als Mond und Wand besetzt. Mit der Wahl ihres Probeortes haben sich die Handwerker gefährlich nahe an Tytantias Schlafstelle manövriert. Puck will die Handwerker vertreiben und zaubert Bottom einen Eselskopf. Verängstigt suchen die Handwerker das Weite. Um sich selbst zu beruhigen, beginnt Bottom zu singen. Sein Gesang weckt Tytania, die durch die Zauberblume in Liebe zu ihm entflammt. Sie nimmt Bottom zu sich und ihren Feen und vergnügt sich mit ihm.

Hermia ist zwischenzeitlich Demetrius begegnet und fürchtet, dass dieser Lysander getötet hat. Er versucht, sie für sich zu gewinnen, scheitert jedoch, worauf sie ihn müde zurücklässt. Oberon nutzt die Gelegenheit und tropft den Zaubersaft auf Demetrius' Augen. Er wird geweckt von Helena, die verfolgt wird von einem liebestollen Lysander. Nun versuchen beide vergeblich, ihr ihre Liebe zu gestehen. Helena fühlt sich verhöhnt. Mit Hermias Erscheinen endet das Aufeinandertreffen der vier in Streit.

Puck soll die vertrackte Situation wieder in Ordnung bringen. Er führt Lysander und Demetrius auf der Suche nach dem jeweils Anderen in die Irre. Schließlich werden beide von Schlaf übermannt. Auch Helena und Hermia schlafen ein, und die Feen und Puck können die Liebespaare einander zuordnen: Lysander zu Hermia und Demetrius zu Helena.

Dritter Akt

Oberon bekommt Mitleid und erlöst Tytania vom Zauber. Unangenehm berührt von ihren Erinnerungen an die Nacht mit Bottom, versöhnt sie sich mit Oberon.

Die vier jungen Liebenden erwachen. Die nächtlichen Erfahrungen zwischen Wachsein und Traum beschäftigen auch sie, es überwiegt aber das Liebesglück.

Als Letzter kommt Bottom zu sich und ist fasziniert von seinem Traum von der Feenkönigin. Die restlichen Handwerker finden Bottom und die Gruppe ist wieder komplett, bereit zum Auftritt, der kurz bevorsteht.



Theseus und Hippolyta, deren Verbindung mehr von Zwang als Freiwilligkeit geprägt ist, erscheinen. Die vier Liebenden kommen dazu. Theseus übergeht Hermias Vater und verkündet, dass die glücklich vereinten Paare heiraten dürfen. Zur Unterhaltung treten die Handwerker auf und zeigen ihr Stück: Pyramus und Thisbe lieben einander, werden jedoch von einer Wand getrennt. In einer Mondnacht verabreden sich die beiden. Thisbe ist zuerst da, wird jedoch von einem Löwen verjagt. Pyramus findet ihren Mantel und glaubt, dass sie tot ist. Er nimmt sich das Leben. Thisbe kommt zurück und findet ihren toten Liebsten. Auch sie ersticht sich. Trotz des tragischen Stoffes erleben die Paare ein eher heiteres Schauspiel mit einigen Missverständnissen, doppeldeutigen Darstellungen und durchwegs bemühten Spielern. Ein erfolgreicher Auftritt! Im Anschluss ziehen sich Theseus und Hippolyta zurück, während es die Liebenden wieder in die Welt der Feen treibt. Oberon, Tytania und die Feen wünschen den Paaren Glück und Puck verabschiedet sich vom Publikum.





„May Day“ im Feenland

Benjamin Britten's fantastische musikalische Welten

von Katharina Rückl

Seit Benjamin Britten 1948 das Aldeburgh Festival an der ostenglischen Küste gegründet hatte, träumte er von einem eigens dafür gebauten Theater. Als 1959 schließlich klar wurde, dass auch für die dreizehnte Ausgabe des Festivals die finanziellen Mittel nicht ausreichen würden, entschloss er sich für die neu renovierte Jubilee Hall als Aufführungsort. Britten sollte eine neue Oper für deren Wiedereröffnung komponieren: *A Midsummer Night's Dream*. Die Entscheidung, Shakespeares Worte in Musik zu gießen, war nicht zufällig. Britten nennt als Motivation die Schönheit von Shakespeares Poesie und die Nähe des Wortes zur Musik, da Shakespeare bereits Ende des 16. Jahrhunderts einige Teile des *Sommernachtstraums* in Liedform geschrieben hatte. Über seine eigene Arbeit sprechend, beschrieb Britten die Wahl des Stoffes auch als eine praktische Entscheidung: Es wäre wenig Zeit gewesen, weshalb er sich für einen bereits existierenden Text entschieden hätte. Britisches Understatement!

Tatsächlich bedeutete es einiges an Arbeit für Britten und seinen Partner, den Sänger Peter Pears, das Stück in ein Libretto zu verwandeln. Sie nahmen es selbst in die Hand, anstatt die Aufgabe an eine:n Librettist:in abzugeben. Die beiden mussten den Text auf die Hälfte reduzieren, teilweise neu verteilen und arrangieren, bis das fertige Libretto stand. Hätten sie das gesamte Werk vertont, so wäre beinahe ein neuer *Ring* entstanden, wie Britten in einem Artikel im *Observer* kurz vor der Uraufführung bemerkte, und schließlich würde Shakespeares geniales Werk auch als Schauspiel unabhängig von jeder Kürzung und Vertonung überleben.

Britten und Pears übernahmen bis auf eine Ausnahme Shakespeares Worte. Lediglich einen Halbsatz fügten die beiden hinzu: „compelling thee to marry with Demetrius“ (das dich zur Hochzeit mit Demetrius zwingt). Die Existenz dieses zusätzlichen Halbsatzes lässt sich durch folgende Verschiebung erklären: Der größte Unterschied zum Schauspiel liegt darin, dass Britten und Pears den Beginn der Oper in den Wald verlegen.



Shakespeares erster Akt in Athen fällt weg (einige der Texte tauchen teilweise an anderer Stelle auf), wodurch die Vorgeschichte während des Geschehens im Wald erklärt werden muss. Der Halbsatz erläutert das vorausgehende und sonst nicht verständliche „Athenian law“ (Athenisches Gesetz) und damit die Ausgangslage und Ursache für Hermias und Lysanders Flucht in den Wald.

Durch die Verlagerung des Beginns verändert sich auch ein Schwerpunkt innerhalb des Werkes. Bei Shakespeare treffen wir auf die Figuren, als diese sich noch in der Stadt und somit innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen befinden. Mit der Flucht in den von der Feenwelt bestimmten Wald werden diese hinter sich gelassen. Durch die Geschehnisse im Wald werden die Konventionen auf den Kopf gestellt und somit hinterfragt. Im letzten Akt schließt sich der Kreis, indem die Figuren mit den Erfahrungen des Erlebten wieder aus dem Wald hinaustreten, zurück in die Gesellschaft. Shakespeares *Sommernachtstraum* ist somit keine romantische Komödie, sondern spielt die Phasen eines Rituals durch, in dem ein Schwellenübertritt die Umkehrung der Konventionen ermöglicht und die daraus gezogenen Erkenntnisse den Status-Quo in gewisser Weise bestätigen und gleichzeitig hinterfragen – ähnlich des Faschings oder, vor allem in Shakespeares Zeiten, des „May Day“ (vgl. Walpurgisnacht, Tanz in den Mai,



Maifest). Wir sehen hier eine Welt der Menschen, die durch das Auftreten und Eingreifen der Feen beeinflusst wird. Bei Britten hingegen ist es eine Welt der Feen, in die die Liebespaare und Handwerker eindringen. Die Oper beginnt im Wald, musikalisch stimmungsvoll durch Portamenti der Streicher gezeichnet. Die ersten Wesen, die dem Publikum begegnen, sind die Feen, gefolgt von Puck und dem Feenkönigspaar Oberon und Tytania. Die Zuschauer:innen werden also erst über die Konflikte innerhalb der Feenwelt in Kenntnis gesetzt, erfahren vom Jüngling in Tytanias Gefolge sowie von Oberons Plan, diesen zu entführen, bevor ihnen die Liebenden und die Handwerker zum ersten Mal begegnen.

Bereits in diesen ersten Szenen zeigt sich der Farbenreichtum von Brittens Komposition: Die Waldatmosphäre zu Beginn, bei der knorrige Bäume, knarrenden Äste und Blätter im Wind vor dem geistigen Auge wachsen, aber auch auch an das Ein- und Ausatmen von Schlafenden erinnern, das beinahe hypnotische Motiv, welches immer dann auftaucht, wenn von der Zauberblume die Rede ist, sowie beinahe gesprochene Passagen, in welchen die Verständlichkeit des Textes Priorität erhält, beispielsweise wenn Oberon Puck beauftragt, ihm besagte Blume zu bringen.

Britten verleiht der Feenwelt ihren eigenen außergewöhnlichen Klang. Im Orchester bedeutet dies den Einsatz von Harfen, Cembalo, Celesta sowie Perkussionsinstrumenten wie Vibraphon, Glockenspiel, Xylophon und Gong. Mit der Wahl des Glockenspiels knüpft Britten an die Tradition von Mozart an, der mit Papagenos Glöckchen das Glockenspiel bereits mit Magie und Zauberei verband. Die Sänger:innenpartien der Feenwelt besetzt Britten mit hohen und außergewöhnlichen Stimmlagen: Koloratursopran für Tytania, Countertenor für Oberon und Kinderchor (ursprünglich Knabenchor) für die Feen. Die Entscheidung, den Feenchor mit Knabenstimmen zu besetzen, zielte nicht darauf ab, die Bühne mit herzigen Feenkindern zu bevölkern, im Gegenteil: Eigensinnige Texte wie „spotted snakes with double tongue“ („gefleckte Schlangen mit gespaltene Zungen“) sowie die

Aufgabe der Feen, Tytania zu bewachen, inspirierten Britten zu durchaus martialischen Klängen für die scharfen und geraden Knabenstimmen. Er machte sich hierbei seine langjährige Erfahrung in Kompositionen für Kinderchor zunutze. In der Besetzung des Oberon sowie der für ihn geschriebenen Partie zeigt sich sich Brittens Interesse für barocke Musik, im Speziellen für die Musik Henry Purcells. Mit der Wahl eines Countertenors greift Britten die barocke Tradition auf, die ranghöchste Figur mit der höchsten Stimme zu besetzen. Insbesondere in Oberons Arien verweist Britten mit den spielerischen Verzierungen auf Purcells Kompositionen. Er schrieb die Partie dem Sänger Alfred Deller auf den Leib, der bereits einige Male mit Britten zusammengearbeitet hatte. Zwar war die Musik Purcells bereits zuvor wiederentdeckt worden, dennoch waren Countenöre im Musiktheater der 1960er Jahre noch eher ungewöhnlich, was die Entscheidung Brittens umso bemerkenswerter macht. Des Weiteren sticht die Figur des Puck ins Auge – und ins Ohr: Anders als die anderen Partien singt Puck nicht, sondern spricht seine Passagen rhythmisch. Eine hohe Trompete wird ihm als stete musikalische Begleitung zur Seite gestellt. Dies hebt ihn deutlich von den anderen Protagonist:innen ab, ist er schließlich bei Britten die einzige Figur, die weder Teil einer Gruppe noch eines Paares ist und in seinem Verhalten anarchische Züge trägt.

Britten selbst beschreibt ihn als „amoral and yet innocent“ (amoralisch und gleichzeitig unschuldig). So erstaunt wenig, dass in der Uraufführung die Rolle von einem jugendlichen Schauspieler und Akrobat verkörpert wurde.

Die Besetzung der Liebespaare entspricht im Gegensatz zu derjenigen der Feenwelt den Konventionen: Sopran, Mezzosopran, Tenor und Bariton. Mit dem Alt und Bass von Theseus und Hippolyta werden die Stimmlagen vervollständigt. Auch bei den Instrumenten, die die Liebespaare überwiegend begleiten, den Streichern und Holzbläsern, bewegt sich Britten im herkömmlichen Rahmen. Dennoch orientiert sich seine Komposition stets an der Szene: Seiner Helena beispielsweise schreibt er immer wieder Pausen mitten in den Satz, wodurch ihre Erschöpfung und das wiederholte Nach-Luft-Schnappen eine musikalische Entsprechung finden.

Neben den Feen mit hohen Stimmen und den ausgewogen besetzten Liebespaaren bilden die Handwerker das tiefe Ende des Spektrums: Zwei Tenöre (Flute und Snout), zwei (Bass)-Baritone (Bottom und Starveling) und zwei Bässe (Quince und Snug). Auch die zugehörigen Instrumente bewegen sich im tieferen Bereich, wie beispielsweise die Posaune, die meist bei Bottom

erklingt, oder aber höhere Bläser in ihren tiefen Registern wie die Klarinetten. In den Auftritten der theaterspielenden Handwerker zeigt sich Britten's Talent für Komödie. Von „falschen“ Tönen und komponierten Kieksern bei Flute bis zur langsamen Auffassungsgabe von Snug integriert Britten neben Shakespeares sprachlichen zahlreiche musikalische Witze. Das Theaterstück der Handwerker parodiert gleich mehrere Stile. Kurz bevor Britten mit der Arbeit an *A Midsummer Night's Dream* begann, besuchte er eine Vorstellung von Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor*, die ihm nach eigenem Bekunden wenig Freude bereitete. Obwohl er keine Geringere als Joan Sutherland in der Titelpartie erlebte, die damit quasi über Nacht zum Star wurde, erachtete Britten das Werk als flach und musikalisch uninteressant.



Diesen Eindruck verarbeitete er in *Pyramus und Thisbe*. Britten lässt Flute während seines „falschen“ Gesanges von der Flöte begleiten und zitiert damit Lucias Wahnsinnsarie. Snouts Wand-Passage erinnert hingegen stark an Arnold Schönbergs für Sprechstimme geschriebenen *Pierrot lunaire*. Dabei folgt Britten's Persiflage der Shakespeareschen Vorlage, die das Handwerkerstück nutzt, um zeitgenössisches Theaterschaffen zu kommentieren. Zu Shakespeares Zeit gab es noch kein Urheberrecht. Theatertexte wurden weitergegeben und beliebig genutzt. Shakespeare musste also mitansehen, wie aus seiner Sicht unqualifizierte Personen u. a. auch seine eigenen Texte bearbeiteten. Nichtsdestotrotz zeichnet er seine Handwerker facettenreich und liebevoll, versuchen sie doch ihr Bestmöglichstes. Mit *Pyramus und Thisbe* verweist Shakespeare zudem auf sein eigenes Stück *Romeo und Julia*. Beide behandeln eine Tragödie zweier Liebenden, die sich nicht lieben dürfen und schließlich einen tragischen Tod finden. Nach heutigem Wissensstand sind der *Sommernachtstraum* und *Romeo und Julia* zur gleichen Zeit entstanden. Die Ausgangslage beider Stücke ist dieselbe: Ein Paar, das nicht heiraten darf, die Idee einer gemeinsamen Zukunft aber nicht aufgeben will. Im einen Stück endet dies in Tod und Verderben, während das andere dank der Feenwelt friedlich endet. Shakespeare zeichnet zwei Entwürfe einer Liebesgeschichte, zwei mögliche Schicksale, zwei Seiten einer Medaille – und zitiert sich dabei gleich selbst.

Vor dem *Sommernachtstraum* hatte Britten nur einen einzigen Text von Shakespeare verarbeitet: 1958 komponierte er den Liederzyklus *Nocturne* op. 60, dessen letztes Stück Shakespeares Sonett 43 vertont. Wie in der späteren Oper verhandelt auch das Sonett die Themen rund um Schlaf, Traum und Begehren. Zwar wird dem an der Ostküste Englands geborenen und aufgewachsenen Komponisten stets das Thema des Wassers zugeordnet, das zweifelsohne in vielen seiner Kompositionen eine wichtige Rolle spielt, dennoch erscheint auch die Nacht wiederholt als Motiv im Werk Britten's. Neben *Nocturne* stehen da die vielen nächtlichen Klänge seiner Opern (beispielsweise das „Moonlight Intermezzo“ in *Peter Grimes* (1945) oder die unheimlich anmutende Nacht in *The Turn of the Screw* (1954)), der Liederzyklus *A Charm of Lullabies* (1947), „Lines Written During a Sleepless Night“ aus *The Poet's Echo* (1965) bis zur Suite für Gitarre solo *Nocturnal after John Dowland* (1963). *A Midsummer Night's Dream* bleibt jedoch die umfangreichste und möglicherweise auch tiefgehendste Auseinandersetzung mit der Nacht und ihrem Zauber in Britten's Schaffen.

*Nacht ist der Tag, der mir
dein Bild entzieht, / Und
Tag die Nacht, die dich im
Traume sieht.*

William Shakespeare, Sonett 43



Von Liebe, Feenzauber und einem Dickicht aus Fahrzeugen

Produktionsdramaturgin Katharina Rückl im Gespräch mit dem Regisseur Bernd Mottl, dem Bühnenbildner Friedrich Eggert, dem Kostümbildner Alfred Mayerhofer und dem Choreographen Christoph Jonas.

Katharina Rückl *A Midsummer Night's Dream*, ein Werk von gleich zwei Meistern, Benjamin Britten und William Shakespeare, und ein „Klassiker“, zu dem viele Menschen einen Bezug haben. Was waren eure ersten Gedanken, als ihr begonnen habt, euch mit diesem Werk zu beschäftigen?

Bernd Mottl Das Stück habe ich bisher weder als Schauspiel noch in der Oper inszeniert, es stand also noch auf meiner „To Do Liste“. Ich halte es für außergewöhnlich, vielschichtig und divers – in vielerlei Hinsicht. Britten hat fast nur Originaltexte von Shakespeare verwendet, das Libretto bleibt also nah an der dialogischen Vorlage. Zum komplexen Stück kommt nun noch eine mindestens so komplexe Musik. Mir war daher schnell klar, dass es eine wunderbare Herausforderung für uns werden wird.

Friedrich Eggert Beim *Sommernachts Traum* ist der Ort, an dem sich alles abspielt, zentral. Die doch sehr verschiedenen Personengruppen des Stückes treffen sich in einer bestimmten Nacht aus sehr unterschiedlichen Gründen an einem bestimmten Ort. Die einen proben dort, die anderen fliehen dorthin, wo die dritten, die Feen, leben und wirken. Dabei sind alle in einem Ausnahmezustand – wie die Welt, in der sie sich befinden. Dieser Ort wird für alle zu einem Schicksalsort, an dem sich etwas entscheidet, bevor die Figuren dann wieder auseinandergehen.



Katharina Rückl Im Werk ist dieser Ort der Wald. Ihr habt euch aber für eine Übersetzung entschieden. Wie ist diese entstanden?

Friedrich Eggert Am Anfang des Stückes wird von Oberon und Tytania beschrieben, dass durch ihren Streit die Welt aus den Fugen geraten ist, die Jahreszeiten ihre Kleidung getauscht haben und die Natur durcheinandergekommen ist. Daher haben wir nach einem Bild für dieses Chaos und für eine gewisse Endzeitstimmung gesucht.

Bernd Mottl Dass wir die Jahreszeiten nicht mehr erkennen, das sind ja Begrifflichkeiten aus unserer gegenwärtigen Realität im Zusammenhang mit Wald- und Artensterben. Shakespeare nimmt im Grunde gut 400 Jahre vor unserer Zeit die Klimakatastrophe vorweg! Bei Britten ist die Natur bereits stark in der Musik präsent. Das wollten wir nicht doppelten, zumal die Abbildung von Natur auf der Bühne häufig unbefriedigend ist. Spannender fanden wir, die Natur in der Musik einem technoiden Raum entspringen zu lassen. Das Auto verkörpert den absoluten Gegensatz zur Natur. Vor Kurzem war noch die Rede von Car-sharing und Abschaffung des Verbrennungsmotors. Inzwischen ist die Liebe zu diesem Verkehrsmittel wieder ungebrochen. Das Auto steht, ähnlich wie der Wald, für Freiheit, für Flucht und Romantik, ist aber eben auch ein männliches Phallussymbol, ein Fetisch und für manch einen ein „Ersatz-Liebesobjekt“. Und das Stück erzählt viel über die männliche Sichtweise auf Beziehungen und Erotik.

Katharina Rückl Die Autos und damit die Bühne bieten also Raum für unterschiedliche Assoziationen?

Bernd Mottl Ja, man kann Unterschiedliches darin sehen, einen Schrottplatz oder das Ergebnis eines Unfalls oder eines Unwetters. Es könnte genauso ein Cruising-Ort am Rande der Stadt sein, wo Autos abgeladen werden, und an dem man sich zu sexuellen Begegnungen trifft. Befremdlich daran bleibt die Unbeweglichkeit und Lautlosigkeit dieser für das Gegenteil bekannten Objekte.

Friedrich Eggert Ich habe mir einen Bühnenraum auf dem schmalen Grat zwischen Abstraktion und Konkretion vorgestellt. Die Fahrzeuge sorgen dabei erstmal für einen hohen Grad an Realität. Trotzdem wird kein konkreter Ort erkennbar. Die Bühne deutet auf ein Heute, bleibt aber zeitlos und abstrakt. Wir haben uns bewusst entschieden, keine Patina zu verwenden, also die Autos nicht verrostet oder zerkratscht zu zeigen, sondern gewissermaßen in ihrer Unversehrtheit. Es ist weder eindeutig ein Schrottplatz noch ein Parkplatz. Der Ort bietet unterschiedliche Lesarten und baut damit eine Spannung auf. Ist er belebt oder nicht? Wie lange befinden sich die Autos schon da? Ist gerade etwas passiert oder passiert es noch? Ich wünsche mir, dass man alles für möglich hält und der Ort eine „Zwischenzeitlichkeit“ bekommt.



Bernd Mottl In diesem Fall hat mich eine „Handyaktualität“ nicht so sehr interessiert, sondern eher ein zeitgenössisches Lebensgefühl. Das versuchen wir genauso in der Körpersprache erkennbar zu machen, wie auch im Kostüm oder in unserer heutigen Sicht auf Erotik, Triebhaftigkeit und Sex.

Katharina Rückl Was ermöglicht die Bühne?

Friedrich Eggert Durch die Anordnung entsteht eine unglaubliche Bandbreite an Versteckmöglichkeiten wie beim Dickicht eines Waldes. Sie bietet unterschiedliche Auf- und Abtritte und diverse Nutzungsmöglichkeiten. Man kann die einzelnen Autos als Autos bespielen, sie aber auch als Klettergerüst, Versteck oder Schlafplatz benutzen. Die Spieler:innen bewegen sich mit großer Eleganz und Leichtfüßigkeit über die Autos. Ich finde es erstaunlich, dass die Fahrzeuge, die durchaus eine Brutalität haben könnten, dadurch eine Art Sinnlichkeit bekommen. Natürlich hat die Bühne etwas Bedrohliches und gleichzeitig ist sie eben geheimnisvoll und wirkt kurioserweise sogar „leicht“.

Katharina Rückl Welche Konsequenzen haben die Oberflächen der Autos für das Licht?

Friedrich Eggert Es entsteht ein wunderbarer Glanz und viele spannende Reflektionen! Ich freue mich sehr, dass das so funktioniert, wie wir es uns vorgestellt haben. Um Spiegelungen zu vermeiden, haben wir allerdings die Scheiben herausgenommen, was einem aber erstaunlicherweise wenig auffällt.

Katharina Rückl Und über all dem scheint der Mond.

Friedrich Eggert Genau. Es soll auch ein romantisches Bild sein. Wir arbeiten viel mit Nebel und dunklen Stimmungen. Das Stück spielt ja größtenteils in der Nacht ...

Alfred Mayerhofer Mich hat der Entwurf der Bühne vom ersten Moment an inspiriert. Der Glanz, die Dunkelheit, diese Schwärze, diese Tiefe, das alles finde ich toll. Es passt wahnsinnig gut zu dieser scharfen oder, wie Bernd sie einmal beschreiben hat, „quecksilbrigen“ Musik.

Katharina Rückl Inwiefern nimmt das Kostümbild diese Inspiration auf?

Alfred Mayerhofer Alle Gruppen, also die Elfen, die Liebespaare, die Handwerker, das Herrscherpaar und das Theater im Theater, erhalten durch die Kostüme eine eigene Ästhetik, die sie voneinander abgrenzt. Die Kostüme der Elfen spiegeln das Metall der Autos wider. Es sind glänzende Materialien.

Katharina Rückl Wie sind die Kostüme der anderen Gruppen entstanden?

Bernd Mottl Die Liebespaare zeigen wir als Hochzeitspaare. Alfreds Idee, die Hochzeiten, auf die das Stück hinläuft, durchgehend zu thematisieren, gefiel mir. Die vier jungen Liebenden sind auf dem Weg zur Hochzeit, entschließen sich dann jedoch anders, da sie sich in der von den Eltern vorgegebenen Zuteilung nicht wiederfinden. Sie flüchten, und ihre Kleidung verliert durch dieses Abenteuer ihre Form und ihre Festlichkeit. Die Spuren der Nacht werden deutlich erkennbar. Die Handwerker sind Menschen, die an diesem Ort arbeiten könnten. Sie tragen entsprechende Arbeitskleidung. Hippolyta und Theseus verstehen wir als Vertreter:innen einer Upper Class mit gesellschaftlichen Einflussmöglichkeiten.

Katharina Rückl Welche Rolle übernehmen Theseus und Hippolyta in deiner Deutung?

Bernd Mottl Die Hochzeitspaare sind jung und stehen ganz am Anfang ihres Liebeslebens, sie glauben an Treue und Verbindlichkeit und erleben dann das Gegenteil, den Schock der Unsicherheit und den Reiz des Abenteuers. Theseus und Hippolyta bilden einen Gegensatz dazu. Sie sind bereits am Ende ihrer Beziehung. Hippolyta, eigentlich die Königin der Amazonen, wurde von Theseus nach seinem Sieg über ihr Volk gewaltsam entführt. Ihre Ehe ist in meinen Augen das Ergebnis von Misshandlung und Zwang.



Katharina Rückl Was erleben die jungen Paare in dieser Mittsommernacht?

Bernd Mottl Ich glaube, die Hauptentdeckung ist die der Triebhaftigkeit, dass die Liebe eben nicht steuerbar ist. Wir fragen uns ja immer, wann entsteht Liebe und wann nicht. Oder liegt das jenseits unserer Beeinflussbarkeit? So behauptet es das Stück mit der unsichtbaren Feenwelt um uns herum und der Macht der Zauberblume. Nur, weshalb boomen trotzdem alle Dating-Apps und Sportstudios? Wir glauben eben, wenn wir nur hart genug an uns arbeiten, dann klappt es auch mit der Beziehung. Und wenn man den oder die Richtige gefunden hat, dann heiratet man und feiert den schönsten Tag seines Lebens. Dann ist man am Ziel und kann sich zur Ruhe setzen. Daran habe ich meine Zweifel. Ich glaube, man muss jeden Tag etwas für die Liebe tun, wenn man sie erhalten will. Meiner Erfahrung nach sollte man nicht an diesen Endpunkt von vermeintlicher Sicherheit und Monogamie kommen. Mal verschwindet die Lust, mal taucht sie wieder auf, aber häufig woanders, und so entstehen die Konflikte. Das Stück entlarvt kompromisslose Zielvorstellungen als Sackgasse und die Liebenden begreifen das auch. Ein Schlüsselsatz für mich ist die Liebeserklärung: „mine own, and not mine own“ (mein Eigen und nicht mein Eigen). Sie verstehen, dass man niemanden besitzen kann.



Katharina Rückl Auch die Feen machen ihre Erfahrungen. Zuerst ist Tytanias Aufmerksamkeit bei einem Jüngling, dann verliebt sie sich in einen Esel. Ihre Triebe sind sprunghaft.

Bernd Mottl Die Gegenerzählung davon liegt im Theaterstück, das die Handwerker innerhalb der Oper aufführen. *Pyramus und Thisbe* erzählt von der absoluten Liebe, bei der ein Mensch ohne den anderen nicht weiterleben will. Der *Midsummer Night's Dream* zeigt aber viele unterschiedliche Arten von Anziehung: Der Konkurrenzkampf der Männer und Frauen untereinander ist nicht nur von Hass, sondern auch von Anziehung geprägt. Ein anderes Beispiel ist der Streit um den Jüngling. Oberon ist eifersüchtig und er entdeckt in meiner Lesart eine Erotik, die er vorher nicht kannte oder nicht zugelassen hat.

Christoph Jonas Der Jüngling ist ein Objekt der Begierde, ein Pokal, den Oberon haben möchte. Er könnte auch non-binär sein, das Geschlecht spielt keine große Rolle.

Katharina Rückl Das stimmt. Tytania hinterfragt das Interesse ihres Mannes am Jüngling, also an einem anderen Mann, nicht.



Christoph Jonas Genau, es ist einfach so. Bei den Kostümen ist es ähnlich. Oberon trägt ein Kleid, aber es geht nicht darum, dies einem Geschlecht zuzuordnen. Pucks Kostüm zitiert Drag, also die überhöhte Darstellung von Geschlechtsidentitäten in Form von Crossdressing. Aber auch hier wird nicht erklärt, warum, sondern es geht um die Ästhetik von Drag.

Bernd Mottl Auch Flute beschwert sich nicht darüber, dass er eine Frau spielen muss und Frauenkleider tragen soll, sondern er fürchtet lediglich um seine Glaubwürdigkeit, da ihm ein Bart wächst.

Alfred Mayerhofer Die Handwerker arbeiten mit aller Ernsthaftigkeit an einem gemeinsamen Projekt. Zwischen ihnen gibt es keine sexuelle Ebene, sondern eine echte Männerfreundschaft und damit sehen wir noch einmal eine andere Form von Zuneigung.

Katharina Rückl Die mit dem Theater unvertrauten Handwerker haben sehr viele lustige Momente. Wie schafft man es, diesen Humor zu zeigen, sie dabei aber ernst zu nehmen, und sich nicht nur über sie lustig zu machen?



Bernd Mottl Meiner Meinung nach hat Komik häufig etwas mit Stress zu tun, das heißt die Figuren müssen unter Leistungsdruck stehen. Lächerlich kommen mir Menschen vor, die sich selbst überschätzen oder sich einem übertriebenen Ehrgeiz verschrieben haben, den die Zuschauenden womöglich an sich selbst wiedererkennen. In diesem Fall sollen absolute Laien ein antikes Stück zur Aufführung bringen. Die Figuren befinden sich im Tunnel, und übersehen die Unverhältnismäßigkeit ihres Strebens. Das führt zu einem Irrsinn, der eigentlich auch tragisch ist. Komik ohne Abgrund finde ich selten interessant. Im besten Fall liegt es dann im Auge des Betrachters, ob man einen zum Scheitern verurteilten Eifer beklemmend, berührend oder lustig findet.

Katharina Rückl Bei eurer Inszenierung gibt es noch eine weitere Gruppe und zwar Mischwesen zwischen Tier und Mensch, die von den Statisten verkörpert werden. Für was stehen sie?

Christoph Jonas Sie repräsentieren in unserer Deutung das Rohe, das Maskuline sowie Lust, Energie und Sinnlichkeit. Die Masken stehen für die Anonymität, in deren Schutz man sich Dinge erlaubt, die man sonst nicht tun würde. Neben dem Kostüm ist es wichtig, eine dafür passende Bewegungssprache zu finden. Oft nutze ich Tanzelemente, die ihren Ursprung in Shows oder Revuen haben, aber hier habe ich festgestellt, dass es um etwas Anderes geht, und zwar darum, Atmosphäre zu schaffen. Da Musik und Bühnenbild bereits sehr komplex sind, gilt hier: Weniger ist mehr. Ich habe mich deshalb für langsame, reduzierte Bewegungen entschieden. Dabei ist schön zu sehen, dass so ein Spielraum entsteht, in dem sich die Statisten entfalten können.

Katharina Rückl Wo lag dein Fokus bei der Arbeit mit den Kindern der Singeschul'?

Christoph Jonas Oberon, Tytania und Puck haben alle eine individuelle Körperlichkeit, die sie abhebt von der natürlicheren Bewegungssprache der Menschen. Bei den Kindern, die ebenfalls zur Feenwelt gehören, war uns wichtig, dass sie nicht als „niedliche“ Kinder wahrgenommen werden, sondern als eigenwillige Feenwesen. Ähnlich wie kleine Pflanzen, die an Hauswänden wachsen oder aus gepflasterten Straßen sprießen, bewegen sich die Feen aus dem kühlen Metall der Autos heraus.

Katharina Rückl Auch Puck gehört zu dieser Feenwelt. Er bewegt sich aber eigenständiger als der Feenchor. Und Puck ist die einzige Figur, die direkt zum Publikum spricht. Welche Rolle spielt er?

Bernd Mottl Puck sehe ich als eine Art Narr an der Seite des Königs Oberon, der ihn durch seine chaotische und eigensinnige Art belustigt. In Puck steckt eine kindhafte Leichtigkeit, Schabernack zu treiben und die Menschen hinters Licht zu führen. Gleichzeitig ist er Oberon untergeordnet und gezwungen, seine Befehle auszuführen. Dadurch wird er zum Spielemacher zwischen Menschen- und Feenwelt und kommuniziert als Einziger mit dem Publikum. Genauso ist Bottom die einzige menschliche Figur, die durch seine Verwandlung die Grenze zum Feenreich durchbricht.

Katharina Rückl Im dritten Akt wandelt sich die Stimmung des Stückes. Wodurch geschieht diese Veränderung und wie zeigt ihr sie auf der Bühne?

Bernd Mottl Am Beginn des dritten Aktes steht der Tagesanbruch und damit der Rückzug der Feenwelt. Die vier Liebenden erwachen mit der Frage, ob alles nur ein Traum war oder Realität. Das ist ein entscheidendes Thema im Stück: Was ist real und was bilde ich mir nur ein, auch in Bezug auf die eigenen Gefühle. Sie verlassen diesen Ort, um sich beim Herrscherpaar das Einverständnis für ihre Hochzeiten zu holen. Diese Veränderung nehmen wir zum Anlass, das Autokonstrukt in einen anderen Kontext zu stellen.

Friedrich Eggert Zunächst verwandeln wir den Raum, indem er nicht mehr unendlich weit ist und in die Nacht übergeht, sondern durch einen silbernen Vorhang umgrenzt wird. Dadurch kann man ihn als Innenraum oder vielleicht auch als Ausstellungsraum sehen und das Autokonstrukt als Kunstinstitution. Davor liest man das Bühnenbild vermutlich eher als ein „draußen“. Wir schauen nun also noch einmal mit einer neuen und anderen Perspektive auf diesen Ort. Durch die Aufführung der Handwerker entsteht dann nochmals eine andere Ebene. Wir befinden uns ja in der Oper Graz und damit in einem Theaterraum mit einem repräsentativen Charakter. Der Hauptvorhang der Oper wird zum Vorhang für das Stück im Stück. Wenn sich dieser dann öffnet, schauen wir als Publikum, zu dem die Paare nun auch gehören, plötzlich sehr bewusst auf ein Bühnenbild. Die Bühne, die davor die unterschiedlichsten Orte abbilden konnte, ist nun einfach Bühne.

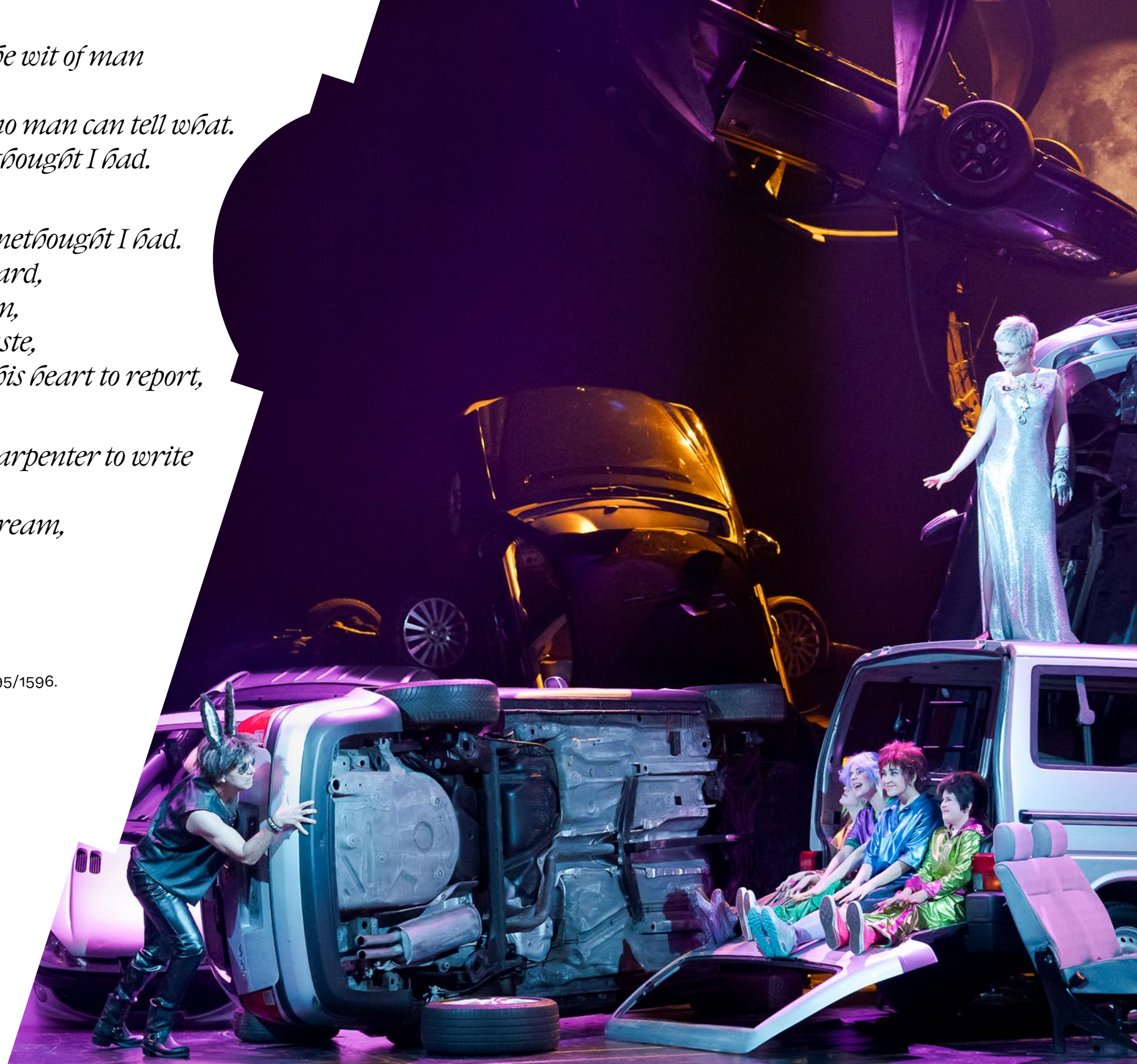


*I have had a dream, past the wit of man
to say what dream it was.
Methought I was - there is no man can tell what.
Methought I was, - and methought I had.*

*But man is but an ass,
if he can offer to say what methought I had.
The eye of man hath not heard,
the ear of man hath not seen,
man's hand is not able to taste,
his tongue to conceive, nor his heart to report,
what my dream was.*

*I will get Peter Quince the carpenter to write
a ballad of this dream:
it shall be called Bottom's Dream,
because it hath no bottom.*

Benjamin Britten & Peter Pears:
A Midsummer Night's Dream, 3. Akt, 1960.
Nach: William Shakespeare:
A Midsummer Night's Dream, 4. Akt, ca. 1595/1596.



Premiere: 10. Mai 2025

Musikalische Leitung Johannes Braun **Inszenierung** Bernd Mottl **Bühne** Friedrich Eggert
Kostüme Alfred Mayerhofer **Licht** Friedrich Eggert **Choreographie** Christoph Jonas
Dramaturgie Katharina Rückl **Singschul'** Andrea Fournier

Oberon Rafał Tomkiewicz **Tytania** Ekaterina Solunya **Puck** Fausto Israel **Theseus** Daeho Kim
Hippolyta Mareike Jankowski **Hermia** Sofia Vinnik **Lysander** Ted Black **Helena** Sieglinde Feldhofer
Demetrius Nikita Ivasechko **Bottom** Ivan Oreščanin **Quince** Will Frost **Flute** Martin Fournier
Snug Wilfried Zelinka **Snout** Euiyoung Peter Oh **Starveling** Markus Butter

Singschul' der Oper Graz
Grazer Philharmoniker

Impressum

OperGraz

Opernhaus Graz GmbH
Kaiser-Josef-Platz 10, A-8010 Graz
Tel +43 316 8008
oper@oper-graz.com
www.oper-graz.com

Ein Unternehmen der
bühnen graz
Für den *einen* Moment.

Geschäftsführer/Intendant Ulrich Lenz

Medieninhaber und Herausgeber Opernhaus Graz GmbH

Redaktion: Katharina Rückl

Programmtexte:

Alle Beiträge sind Originalbeiträge für dieses Programmheft mit der Ausnahme des Zitates aus *A Midsummer Night's Dream*. Dieses wurde dem Klavierauszug zu *A Midsummer Night's Dream*, erschienen im Verlag Hawkes & Son, London, 1960, entnommen.

[Für Eilige-Übersetzungen von Katharina Rückl (Englisch), Mattia Scassellati (Italienisch), Andreja Pignar Tomanič (Slowenisch). Die Übertragung in einfache Sprache wurde geprüft durch das inklusive Redaktionsteam von LebensGroß.]

Fotos: Werner Kmetitsch fotografiert die Klavierhauptprobe am 2.5.2025

U1: Fausto Israel, Ekaterina Solunya, Statisterie | U2 (Inserat Steiermärkische Sparkasse): Will Frost, Markus Butter, Euiyoung Peter Oh, Martin Fournier, Ivan Oreščanin, Wilfried Zelinka
S. 2/3: Rafał Tomkiewicz | S. 8: Sofia Vinnik, Ted Black | S.10/11: Nikita Ivasechko, Sieglinde Feldhofer | S. 16/17: Singschul' der Oper Graz | S. 18: Ekaterina Solunya | S. 24/25: Wilfried Zelinka, Martin Fournier, Ivan Oreščanin, Will Frost, Markus Butter, Euiyoung Peter Oh
S. 26: Fausto Israel, Ted Black | S. 30: Mareike Jankowski | S. 33: Ivan Oreščanin, Ekaterina Solunya | S. 36/37: Ivan Oreščanin, Singschul' der Oper Graz, Ekaterina Solunya
S. 39: Daeho Kim | S. 40: (Inserat art&event): Fausto Israel, Rafał Tomkiewicz

Ermäßigung auf Tickets (inkl. Begleitperson) für Ö1 Club-Mitglieder und Ö1 intro-Mitglieder.
Ausnahmen: Abos, Gastspiele, Premieren, Neujahrskonzert, Silvestervorstellung, Sonderveranstaltungen.



Ö1 CLUB

Gestaltungskonzept: Jung von Matt Donau GmbH
Layout: Vanessa Lenka Katyi-Narr
Druck: Medienfabrik Graz
Stand: 06.05.2025
Druckfehler und Änderungen vorbehalten.

LebensGroß



Druckprodukt mit finanziellem
Klimabeitrag
ClimatePartner.com/10911-2504-1017



www.art-event.com



Meister:innen hinter den Kulissen

Herstellung Bühnenbild und Kostümbild für
„A Midsummer Night's Dream“, Oper Graz 2024/25
Inszenierung: Bernd Mottl, Bühne & Licht: Friedrich Eggert,
Kostüme: Alfred Mayerhofer, Choreographie: Christoph Jonas

Die Stimme der Region. Seit 1904.



OperGraz

oper-graz.com