

Sommernachtsträume

Purcells „Fairy Queen“

Concentus Musicus, Arnold Schoenberg Chor und namhafte Solisten verzaubern unter Stefan Gottfried mit Henry Purcells „The Fairy Queen“: eine „halbe“ und zugleich mehr als eine ganze Oper, für und nach Shakespeares „Sommernachtstraum“.

Im Mai 1692 konnte das „Gentleman’s Journal“ von einem durchschlagenden Theatererfolg berichten; der Komponist, Henry Purcell, löste hohe Erwartungen ein. „Die Oper, von der ich Ihnen früher berichtet habe, ist auf die Bühne gekommen und wird weiterhin täglich aufgeführt; sie ist betitelt ‚The Fairy Queen‘. Das Stück ist ursprünglich von Shakespear [!], die Musik und Ausstattung sind außerordentlich. Ich habe die Tänze loben hören, und zweifellos ist das Ganze höchst unterhaltsam.“

Aber – so fragen wir uns heute – was soll das für eine Oper sein, in der es so viele Tänze gibt, aber trotz Arien, Ensembles und Chören weder durchgehende Charaktere noch eine richtige Handlung – und bei der nach kurzer Zeit sich sogar der Librettist einmischt, sturzbesoffen und stotternd, tanzend und torkelnd: „Fi- fi- fi-fill up the bowl ... I’m drunk as I live, boys, drunk!“ Das klingt eher nach modernem Experimentaltheater – und ist vielleicht kein Wunder beim Zustand des Autors! Wenigstens wird dieser so unziemlich dichte Dichter dafür von Feen gepiesackt, so wie viel später Falstaff bei Boito und Verdi – auch wenn die Geister dort nicht (mehr) echt sind. Und wo ist Shakespeare abgeblieben, sein „Midsummer Night’s Dream“, diese traumhafte Komödie überirdisch herbeigeführter Liebesverwirrungen, mit einem an Wagners Brangäne erinnernden Zauber-Pharmazie-Pfusch durch Puck und einer ironischen Hommage ans (Laien-)Theater? Stattdessen entführt uns Henry Purcells Musik in eine kaleidoskopische Wunderwelt eigenen Rangs. Nach der geschilderten Burleske steht dort im zweiten Akt die Natur im Zentrum. Sopranino-Flöten jonglieren mit entzückenden Vogeltrillermotiven, dann sinkt die Nacht in einer Sopranarie hernieder, gehüllt in sordinierte Mondlichtklänge der schwebenden Violinen, und der Bass gebietet Ruhe: „Hush, no more, be silent“.

Aber gerade in lauen Sommernächten träumt man auch gern von der Liebe – oder will sie mit durchaus handgreiflicher Zärtlichkeit in die Tat umsetzen. Von der hehren „sweet passion“ ist es im dritten Akt nicht weit bis zum zweisam-deftigen Herumtollen im Heu. Die Ernte steht ja auch an, da ist süße Belohnung nach der Arbeit doppelt willkommen – und man darf annehmen, dass beim Paar Coridon und Mopsa niemand leer an Freuden ausgeht, obwohl sie sich lange standhaft seiner täppischen Avancen zu erwehren weiß. Der vierte Akt bringt den Auftritt der allegorischen Jahreszeiten, und zumal den Winter weiß Purcell eindringlich zu schildern: „Next, Winter comes slowly“, und man fühlt, wie der Frost durch die Kleiderschichten hindurch bis auf die Knochen schneidet. Diese wundersame Musik kehrt im letzten Akt wieder, dort eine spätere Einfügung wie der betrunkene Dichter zu Beginn, aber dramaturgisch ebenso glücklich, weil sie die im Trompeten- und Koloraturenglanz erstrahlenden, groß angelegten Klänge des Schlusses desto überwältigender machen.

Doch nochmals: Das soll eine Oper sein? Ein eigener Fachbegriff war fällig für dieses merkwürdige Genre, das in den 1690er Jahren in England seine Blüte erlebte: „Semi-Opera“, Halboper – in gewisser Weise ein typisch britischer Kompromiss zwischen Common Sense und der dennoch vorhandenen Lust an opulenter Unterhaltung. Der streng asketische, in Irland bis hin zum Genozid antikatholische Puritanismus, wie ihn „Lordprotektor“ Oliver Cromwell in

der kurzen Zeit der militärdiktatorisch gestützten Republik verkörperte, hatte zur Schließung der Londoner Theater geführt. Mit der Wiederkehr der Monarchie, von König Charles II. aus dem Pariser Exil und der Wiedereröffnung der Bühnen 1660, explodierte nicht nur die Schau-, sondern auch die Hörlust. Zwar beharrte der Geschmack zunächst auf dem Schauspieldialog als narrativer Grundlage der Stücke, aber die musikalische Ausgestaltung in Form von Interudien, Tänzen, Arien und Ensembles, vorzugsweise von überirdischen Figuren oder als im Stück gesungene Lieder, nahm immer mehr überhand – bis man von einer „Dramatick opera“ oder „Semi-Opera“ sprach: nach dem Vorbild der französischen Oper mit ihren Divertissements, eigenständigen Zwischenaktmusiken, die mit der Haupthandlung in mehr oder minder deutlicher Verbindung standen, aber doch auch eigenständig waren und allegorische oder mythische Personen auftreten ließen. Dass diese sich singend ausdrückten und unterhielten, leuchtete auch den nüchternen Briten ein.

Das heißt also: Man gab Shakespeares „Midsummer Night’s Dream“ – übrigens mit Kinderdarstellern als Oberon und Titania! – und diese Aufführung weitete sich durch Purcells Beitrag in seinerzeit ungeahnte musikdramatische Dimensionen. Der frühe Tod des als „Orpheus Britannicus“ verehrten Komponisten schon wenig später, 1695, im Alter von vermutlich 36 Jahren, bedeutete einen unersetzlichen Verlust nicht nur für die englische Musikgeschichte. Die assoziativen Anknüpfungspunkte sind bei Kenntnis des Schauspiels auch heute noch nachvollziehbar. Freilich bezog man sich 1692, rund hundert Jahre nach der Entstehung des Shakespeare-Stücks, nicht – oder nicht mehr – auf das Originaldrama, sondern auf eine entsprechend gekürzte Fassung von heute unbekannter Hand. Dabei hat Shakespeare im Allgemeinen und der „Sommernachtstraum“ im Besonderen immer wieder Bearbeiter auf den Plan gerufen: Zuerst wurde das Rüpelspiel herausgelöst, separat aufgeführt oder anderswo eingefügt, dann machten sich die Elfenzenen selbständig („The Fairies“, 1755, „Fairy Tale“, 1768). Und als Bearbeitung der Romantik muss man die deutsche, die Rezeption lange Zeit prägende Übersetzung durch August Wilhelm von Schlegel 1843 und ihre spätere Verbindung mit der Musik Felix Mendelssohns ansehen. Denn „romantisch“ war zunächst nichts an einem Geschehen, das „die Macht, die der Schlaf über den Menschen ausübt, mit einer fast destruktiven Energie“ ausstattet, wie Peter-André Alt in „Der Schlaf der Vernunft“ festhält, einer Kulturgeschichte von Literatur und Traum: Bei Shakespeare „gebiert der Schlaf eine unsteuerbare Welt der Gefühle und mit ihr die subversive Kraft eines Verwandlungszaubers, der Liebende zu Hassenden, Ungeliebte zu Geliebten, Esel zu Engeln, Elfenköniginnen zu Närrinnen machen kann.“

Darin liegt etwas exemplarisch Unheimliches, im nächtlichen, dunklen Wald noch dazu, ob er nun bei Athen angesiedelt ist oder anderswo – und wer dort nicht dem Phantastischen, Überirdischen begegnen will, sondern der Realität und dem Selbst, musste in der Romantik schon über den großen Teich zu einem Schriftsteller und Philosophen reisen: „Ich zog in den Wald, weil ich den Wunsch hatte, mit Überlegung zu leben, dem eigentlichen, wirklichen Leben näher zu treten, zu sehen, ob ich nicht lernen konnte, was es zu lehren hätte, damit ich nicht, wenn es zum Sterben ginge, einsehen müsste, dass ich nicht gelebt hatte.“ Henry David Thoreau verbrachte ab 1845 über zwei Jahre in einer Blockhütte im Wald von Neuengland und verarbeitete die gewonnenen Erfahrungen dann in dem berühmt gewordenen Buch „Walden“. Die darin gezeigte Einfühlung in die Natur mag sich in Purcells Jahreszeiten abbilden: „Nacht und Morgen, Schlaf und Erwachen, Same und Pflanze, Puppe und Schmetterling versinnbildlichen die Neugeburt zu höherem Dasein“ (Manfred Pfister).

Und so mag man auch Purcells „The Fairy Queen“ nicht als halbe Sache, sondern gleichsam als Oper höherer Ordnung genießen.

Walter Weidringer

Mag. Walter Weidringer lebt als Musikwissenschaftler, freier Musikpublizist und Kritiker (Die Presse) in Wien.

Samstag, 23. Oktober 2021

Concentus Musicus Wien

Arnold Schoenberg Chor

Stefan Gottfried | Dirigent

Mari Eriksmoen | Sopran

Robin Johannsen | Sopran

Patricia Nolz | Mezzosopran

Andrew Staples | Tenor

Luca Pisaroni | Bass

Henry Purcell

The Fairy Queen. Semi-Opera