

JULES MASSENET

WERTHER

18/2 HAD





Jules Massenet (1842–1912), Jugendbildnis

THEÂTRE NATIONAL DE L'OPERA COMIQUE

*Drame Lyrique*

*d'après*

**GOETHE**

*par M. M.*

*Edouard Blau*

*Paul Milliet*

*et Georges Hartmann*



# WERREMER

*Musique*  
*de*

**J. MASSENET**



En vente au **MENESTREL** 2<sup>bis</sup> Rue Vivienne  
**HEUGEL & C<sup>IE</sup>** Editeurs pour tous Pays. **PARIS**

STÉ DES IMPRÉS LEMERCIER, PARIS.

# TH. NATIONAL DE L'OPERA-COMIQUE

(Place du Châtelet)

Paris, le 16 Janvier 1895

Les bureaux de location  
s'ouvrent à 8 heures

Aujourd'hui LUNDI 16 Janvier 1895

Les représentations  
commencent à 8 h. 1/2

RENTREE DE  
**M<sup>lle</sup> MARIE DELNA**

DÉBUTS DE  
**M. IBOS ET DE M<sup>lle</sup> LAISNÉ**  
PREMIERE REPRESENTATION

# WERTHER

Drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux (d'après GOETHE).

Poème de MM. EDOUARD BLAU, PAUL MILLIET et GEORGES HARTMANN

Musique de **J. MASSENET**

DÉCORS :

1<sup>er</sup>, 3<sup>es</sup>, 4<sup>es</sup> et 5<sup>es</sup> tableaux, de MM. RUBE et CHAPERON; 2<sup>es</sup> tableau, de M. CARPEZAT

COSTUMES :

Dessinés par M. TH. THOMAS

**M<sup>lle</sup> MARIE DELNA**  
Remplira le rôle de Charlotte.

**M. BOUVET**  
Remplira le rôle d'Albert.

**M. IBOS**  
Débutera par le rôle de Werther.

**M<sup>lle</sup> LAISNÉ**  
Par celui de Sophie.

**M. BARNOLT**  
*Schmidt*

**M. THIERRY**  
*Le Inuit*

**M. ARTUS**  
*Johann*

**M<sup>lle</sup> DOMINGUE**, *Kathchen.*

**M. ELOI**, *Brühlmann*

DEMAIN MARDI 17 JANVIER

## LA FLUTE ENCHANTEE

APRES-DEMAIN MERCREDI 18, VENDREDI 20 JANVIER

## CARMEN

JEUDI 19, SAMEDI 21 JANVIER

## WERTHER

Le Bureau de Location est ouvert de 10 h. du matin à 7 h. du soir (au Théâtre, place du Châtelet).

# NOTIZEN ZU MASSENET UND SEINEM WERTHER

## EIN BIOGRAPHISCHER ABRISS

Jules-Emile-Frédéric Massenet, wie sein voller Name lautet, wurde am 12. Mai 1842 in Montaud bei St-Etienne (Loire) geboren. Er verabscheute seinen ersten Vornamen, so dass er sich kurz nur Monsieur Massenet nannte und auch so genannt werden wollte. Sein Vater leitete eine Fabrik in St-Etienne, doch war die materielle Existenz der Familie unsicher, und als sie 1847 in Paris sich ansässig gemacht hatte, trug die Mutter, eine begabte Pianistin, mit Klavierstunden zu deren Unterhalt bei; der junge Massenet selbst spielte den Triangel im Orchester des Gymnasiums, was ihm ein übriges Taschengeld einbrachte. Mit neun Jahren erhielt er von seiner Mutter ersten Musikunterricht, und 1853 trat er ins Pariser Konservatorium ein. Er belegte Klavier bei Adolphe Laurent, dessen Klasse er sechs Jahre später mit einem ersten Preis verliess. Während seines Studiums erlangte er früh Erfahrungen mit Orchester und Bühne als Paukist am Théâtre Lyrique. 1860 begann er das Studium der Harmonie bei Napoléon-Henri Reber und ein Jahr später Komposition bei Ambroise Thomas; zwei Jahre darauf gewann er den ersten Preis für Fuge sowie den begehrten Rompreis mit seiner Kantate *David Rizzio*.

In Rom befreundete er sich mit Liszt und lernte über ihn auch seine zukünftige Frau Constance de Sainte-Marie – eine seiner Klavierschülerinnen – kennen. In dieser Zeit entstanden verschiedene Kompositionen für Orchester, Klavier, *La Vierge* (Oratorium) und *Eve* (Mysterienspiel). 1865 reiste Massenet über Deutschland nach Paris zurück. Ersten Publikumserfolg brachten ihm seine zärt-

lich-melancholischen Lieder. Nach einer Reihe von Oratorien – *Marie-Magdeleine* (1873) ist das wohl bekannteste – und einigen Orchesterwerken begann Massenet, für die Bühne zu komponieren, womit er Weltruf erlangen sollte. Mit *Don César de Bazan* (1872), einer komischen Oper, zeigte sich erstmals der Bühnen- und publikumswirksame Massenet. Gefördert von seinem ehemaligen Lehrer Ambroise Thomas begann auch der Verleger Edouard Hartmann – später ein Freund und enger Mitarbeiter – sich für Massenet zu interessieren. *Le Roi de Lahore* (1877) trug seinen Namen über die Landesgrenzen hinaus, und die Uraufführung von *Hérodiade* (1881) am Théâtre de la Monnaie in Brüssel festigte seinen internationalen Ruf vollends. Die Stärke Massenets lag in einem ausgeprägten Sinn für farbliche Nuancierung und orchestrale Wirksamkeit sowie in einem Gespür für melodisches und harmonisches Raffinement.

1878 wurde Massenet Professor für Kontrapunkt, Fuge und Komposition am Konservatorium Paris. Durch ihn öffnete sich das Konservatorium neuen Ideen, denn Massenet bekundete offen grosse Bewunderung für Berlioz und Wagner, deren Einflüsse auf sein Werk Anlass zu Kritik geben sollten. Ernest Reyer verteidigte einmal in der Presse Massenet gegen den ihm vorgeworfenen Wagnerismus in *Werther* und vor allem in *Esclarmonde* in dem Sinne, dass Massenet die Leitmotivik nicht einfach übernommen, sondern ihr den französischen Geschmack aufgeprägt und die nötige Schlichtheit gegeben habe. Die Erfolge, die Massenet mit seinen späteren Werken wie *Manon* (1884), *Le Cid* (1885) oder *Werther* errang, stel-

len gleichzeitig Höhepunkte im französischen Opernrepertoire dar. Massenets eigentliche Welt ist das Theater. Sein Werk besticht durch die psychologisch subtile Darstellung der Personen, durch sinnliche Klangreize, die auf einer höchst verfeinerten Instrumentationstechnik und dem Verzicht auf übermässige orchestrale Klangentfaltung beruhen. Sein zarter Lyrismus in den Melodien, seine sensible Stimmungsmalerei schufen eine ihm eigene intime Bühnenatmosphäre. Diese Eigenschaften waren mit einem unfehlbaren Gespür für das Dramatische verknüpft. Ausserdem verfügte er über eine bemerkenswerte Anpassungsfähigkeit an den Opernbetrieb und seine Erfordernisse und konnte in gleicher Weise dem Publikumsgeschmack entgegenkommen.

## DICHTUNG UND WAHRHEIT

Um die Entstehungsgeschichte von *Werther* ranken sich verschiedene Legenden. Die wohl bekannteste hat Massenet selbst in seinen Memoiren «Mein Leben» geschaffen. Im Kapitel «Reise nach Deutschland» (1885) schreibt er: «Nachdem wir nun durch einige deutsche Städte gezogen waren und verschiedene Theater besucht hatten, führte mich Hartmann, der seine eigenen Vorstellungen hatte, nach Wetzlar. In eben diesem Wetzlar hatte er «*Werther*» gesehen. Wir besichtigten das Haus, in welchem Goethe seinen unsterblichen Roman «*Die Leiden des jungen Werthers*» geschaffen hatte. Es beeindruckte mich zutiefst, mich an jener Stätte wiederzufinden, die durch Goethes von der Liebe zehrenden Helden so viel Berühmtheit erlangt hatte. «Ich habe da etwas», sagte



Hartmann zu mir beim Verlassen des Hauses, «das Ihre offensichtliche und edle Bewegung, die Sie ergriffen hat, noch vertiefen wird». Und er zog dabei aus seiner Tasche ein Buch mit einem schon vergilbten Einband. Es war nichts anderes als eine französische Übersetzung des Goetheschen Romans. Kaum hielt ich dieses Buch in den Händen, die begierig darin zu blättern begannen, als wir vor einer jener riesigen Bierwirtschaften, wie man sie allenthalben in Deutschland findet, anlangten. Wir liessen uns hier ein wenig nieder und bestellten uns zwei Bier, genauso mächtige Gläser, wie unsere Nachbarn sie vor sich hatten. ... Ich brauch wohl nicht besonders zu erwähnen, was ich in dieser dicken, übelriechenden, von herbem Bierdunst durchdrungenen Luft austehen musste. Doch konnte ich mich einfach nicht von der Lektüre jener glühenden Briefe losreissen, in denen so viele Gefühle innigster Leidenschaft steckten. ... Eine derartig wilde verzückte Leidenschaft trieb mir die Tränen in die Augen. Diese aufwühlenden Szenen, diese fesselnden Bilder – was musste das alles hergeben: Das war «Werther»: Das war mein 3. Akt.»

Im Gegensatz zur üblichen Stoffwahl empfand er *Werther* als eine Herausforderung, der er sich stellen wollte. Im Unterschied zu seiner Erzählung aber trug sich Massenet schon länger mit dem Gedanken an *Werther*. Im September 1880 schrieb er an einen Freund: «Ich ruhe mich aus, um Kräfte zu sammeln für den *Werther*, ein lyrisches Drama in vier Bildern; dieses Werk ist vor allem dafür bestimmt, mir selbst eine Freude zu machen». Doch andere Aufträge wie *Manon* und *Le Cid* hinderten ihn vorerst daran, Goethes Briefroman in Musik zu setzen. 1882 begab sich Massenet zusammen mit Paul Milliet und Georges Hartmann nach Mailand. Auf der Reise wurde über neue mögliche Themen diskutiert, und dabei schlug Milliet *Werther* vor: «... um ein Drama reiner Menschlichkeit zu machen, sind Personen zu wählen,

deren Seelen der Motor der Handlung sind. In *Werther* sind all diese Bedingungen vereinigt.» Milliet erstellte in der Folge eine erste Fassung des Textbuches, doch Hartmann verlangte so viele Änderungen, dass später auch noch Edouard Blau als Librettist hinzugezogen wurde. Massenet selbst begann mit der Komposition im Frühling 1885 und beendete sie knapp anderthalb Jahre später. Nach der Drucklegung des Klavierauszuges wandte er sich sogleich an Léon Carvalho, den Direktor der Opéra-Comique, der das Werk aber mit den Worten zurückwies: «Ich hoffe, Sie würden uns eine andere *Manon* bringen. Dieses triste Thema hier hat doch gar keinen Reiz, es wird von vornherein verschmäht werden». Um Massenet aber nicht ganz zu enttäuschen, liess er ihm ein Briefchen nachschicken: «Wir reden noch darüber, kommen Sie morgen wieder.» Am Tag darauf brannte die Opéra-Comique ab, und das Werk wurde beiseite gelegt bis zur Uraufführung am Kaiserlichen Hoftheater in Wien am 16. Februar 1892.

#### WIEN – GENF – PARIS

Nach einer Vorstellung von *Manon* am Wiener Hoftheater bat der berühmte belgische Tenor Ernest van Dyck (1861–1923) den Komponisten, seinen *Werther* doch in deutscher Übersetzung auf die Bühne zu bringen. Massenet stimmte sofort zu, und die Aufführung mit van Dyck in der Titelpartie und Marie Renard als Charlotte hatte zunächst ausserordentlichen Erfolg. Mit Ausnahme einiger Kritiker, die das Werk mit der Vorlage Goethes verglichen und sich verärgert äusserten, fielen die Zeitungsberichte durchwegs positiv aus. Auch Eduard Hanslick urteilte allgemein lobend, nur mit dem Finale, das aus operndramaturgischen Gründen sich stark von Goethes Schluss entfernte, konnte er sich nicht einverstanden erklären: «... Der Schluss widerstrebt uns, ist aber leichter zu tadeln als zu verbessern.»

Der Erfolg von *Werther* in Wien überzeugte nun auch Carvalho, der nach einem Bankrott, der dem Theaterbrand folgte, inzwischen wieder als Direktor amtierte. Er schrieb an Massenet folgende Zeilen: «Kommen Sie zurück und bringen Sie *Werther*, dessen Musik französisch empfunden ist, in die angestammte Heimat.» Die Interpretation von Dycks, eines vor allem gefeierten Wagner-Sängers, entsprach nicht völlig den Vorstellungen Massenets. Um in Paris den besten Darsteller zu finden, lud er sieben Tenöre, die sich dort aufhielten, zu einem Vorsingen ein. Doch keiner konnte dem anspruchsvollen Komponisten genügen. Da traf kurz vor den Hauptproben Guillaume Ibos in der französischen Hauptstadt ein und erwies sich als ein Darsteller, wie ihn Massenet sich erträumt hatte. In nur vierzehn Tagen erarbeitete er sich die Rolle mit Marie Delna als Charlotte an seiner Seite. Der Erfolg der Premiere vom 16. Januar 1893 war überwältigend, die Zeitungen sprachen von einem neuen «Chef-d'œuvre»; eine unter ihnen meinte sogar: «Fand *Werther* in Wien Beifall, so wird er hier in den Himmel gehoben». Und der bekannte Musikkritiker Adolphe Julien schrieb: «Massenet hat ein weiteres Mal gezeigt, dass nicht Kraft und Wucht notwendig sind, sondern Zärtlichkeit und melancholische Liebe, nicht nur heroische Gipfelpunkte und Schreie überbordender Leidenschaft, sondern diskrete Farben und einfache Melodien, um Gefühle und Herzensangelegenheiten in Musik zu setzen».

Doch bevor *Werther* in Paris auf die Bühne kommen sollte, wurde in Genf am 27. Dezember 1892 die Premiere der französischen Version gefeiert, mit Georges Imbart als Werther und Mademoiselle Lemeignan als Charlotte. Auch diese Aufführung rief ungeheuren Beifall hervor, und besonders stolz war man darauf, das Werk – wie schon *Hérodiade* – vor der französischen Kapitale aufgeführt zu haben. «Massenet ist beim Genfer Publikum seit langem ein verwöhntes



*Werther*, Bühnenbildskizze Akt I – Paris, Opéra-Comique (1893)



*Werther*, Szenenphoto Akt I  
Paris, Opéra-Comique, Wiederaufnahme von 1903

Kind. *Hérodiade* wurde in Genf gezeigt, bevor sie auf einer Bühne in Paris erschien. Heute ist es *Werther*, mit dem wir wieder vor Paris aufwarten. Die Librettisten haben Goethe aufs beste verstanden und daraus ein familiär-intimes Werk geschaffen, das den Charakter des Originals bewahrt. Die Partitur steht bei Kennern über derjenigen von *Manon*. ... Was uns am meisten bewegte, sind die Liebesduette zwischen Werther und Charlotte, das erste frisch und rein, das zweite überschwenglich, das dritte leidenschaftlich, ja exaltiert, und das vierte zutiefst ergreifend». Das Orchester und alle Sänger wurden lobend hervorgehoben, ganz besonders aber die beiden Hauptrollen. Gerühmt wurde auch das Dekor von Laurent Sabon, wobei das Bild vom

Weihnachtsabend am meisten beeindruckte: Ein weisser Vorhang mit Wolken ging nach der Szene in Charlottes Zimmer nieder; plötzlich wurde dieser durchsichtig und dahinter erschien das verschneite Städtchen Wahlheim. Am Tage nach der Premiere war in der Zeitung «La Tribune de Genève» zu lesen: «*Werther* ist ein grosser Erfolg, der grösste seit *Manon*. Wir müssten uns sehr täuschen, wenn *Werther* von nun an nicht ständig auf dem Spielplan stehen würde». Um eine Täuschung sollte es sich allerdings handeln. Die ersten Jahrzehnte brachten *Werther* ein eigenartiges Schicksal. Bei jeder Neuinszenierung erlebte er einen beispielhaften Erfolg und wurde in den Kritiken als ein Höhepunkt französischen Opernschaffens gefeiert. Dennoch aber wurde er in

in Wien bereits nach der dritten Vorstellung abgesetzt und in Genf wie Paris nur mit Mühe über die Saison gehalten. Der Durchbruch zu einem eigentlichen Repertoirewerk gelang ihm vorerst nicht. In Paris kam er erst nach zehn Jahren (1903), und wiederum mit durchschlagendem Erfolg, auf die Bühne. Jetzt aber errang er sich allmählich auch die Gunst des Publikums, und seitdem steht *Werther* regelmässig weltweit auf dem Spielplan. Über die Gründe kann man nur mutmassen: Stiessen die «verbotene Liebe» und der Selbstmord beim bürgerlichen Publikum auf moralisierende Ablehnung? Oder empfand man Werthers schwärmerische Verschiedenheit, sein Aussenseitertum als eine Herausforderung des eigenen wohlgeordneten Lebens?

Jürg Stenzl

## DIE WELTLICHE HEILIGE UND IHR MÄRTYRER

ZU JULES MASSENETS *WERTHER*

### EINE PASSIONSGESCHICHTE

Als «eine Oper, deren Substanz – abgesehen von einigen Monologen und von pittoresken Nebenszenen – aus nicht mehr als vier Duetten zwischen immer denselben Personen besteht», hat Carl Dahlhaus jüngst in seiner Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Jules Massenets «drame lyrique en 4 actes» *Werther* von 1892 bezeichnet. Am Ende jeder dieser vier Duettenszenen muss Werther Charlotte verlassen; mehr noch, Werther wird am Ende der drei ersten Duette mit Charlotte abgewiesen und vertrieben. Gegen Schluss des ersten Aktes (erste Duettenszene) kehren Charlotte und Werther von einem Dorfball zurück, und er erklärt ihr seine Liebe. Der Weg zu einem abschliessenden Liebes-

duett, das die Oper bereits hier mit einem «lieto fine» beenden würde, wäre frei. Wäre – wenn nicht die Vorgeschichte (Charlottes Versprechen ihrer sterbenden Mutter gegenüber, Albert zu heiraten) der sich vollziehenden Liebesgeschichte ein für Werther schockartiges Ende bereiten würde. Albert ist zwar, nach sechsmonatiger Abwesenheit, um ein wenig später zurückgekehrt; Charlotte weilt bereits mit Werther auf dem Ball. Doch Werther ist in Wirklichkeit ja gar kein Konkurrent Alberts. Charlotte vergisst zwar in der Mondnacht angesichts von Werthers Liebeserklärung kurzfristig ihren Verlobten Albert. Die (gesprochene) Nachricht von seiner Rückkehr aber holt sie augenblicklich in jene idyllisch geordnete Welt des Weihnachts- und des Trinkliedes

zurück, mit welcher die Oper begonnen hatte. In dieser putzigen Welt spielt sie die Rolle einer Ersatzmutter: «Je suis une maman très tendre.» Zu Werther passt diese Charlotte in keiner Weise. Schon bevor er auftritt, wird er indirekt vorgestellt. Er sei ein Träumer, gelehrt und sehr gepflegt, ein niemals fröhlicher Melancholiker, allerdings mit guten Aussichten auf eine Diplomatenkarriere. Mit seiner ersten Arie («O nature») stellt er sich dann selbst als emphatischer Naturschwärmer, welcher sich in Raum und Zeit auflösen möchte, vor. Derselbe Tonfall findet sich in der ersten Duettenszene, wenn er Charlotte als das Idealbild einer Frau besingt. Werther ist in erster Linie in seine eigenen Gefühle, in seine Liebe zur Natur, in seine Verliebtheit verliebt.

Der zweite Akt spielt drei Monate später. Charlotte hat Albert geheiratet, doch Werther lebt und träumt, wie sein Monolog zeigt («J'aurais sur ma poitrine»), weiterhin im Konjunktiv, als ob diese drei Monate nicht verflossen wären. Die zweite Duettsszene setzt mit den «clair de lune»-Klängen der ersten ein und lässt, ganz im Sinne Werthers und seiner Realitätsferne, das Damals mit dem Heute verschmelzen. Charlotte aber sagt, was alle – ausser Werther – von ihr erwarten: er solle sich entfernen, wenigstens für ein paar Monate, bis Weihnachten. Er reagiert mit einem schmerz erfüllten Monolog («Lorsque l'enfant») und entflieht wiederum.

Doch Charlotte hat ihn nicht endgültig verjagt, hat sein «Exil» zeitlich begrenzt. Ansonsten wäre die Oper hier wiederum zu Ende. So aber gibt es im dritten Akt eine Rückkehr. Doch keine unvorbereitete Rückkehr, denn Werther schrieb Charlotte depressive Briefe voller Erinnerungen und kaum versteckter Drohungen. Das Wiedersehen bildet die dritte Duettsszene. Werther ruft erklärend das Damals zurück, will – mit Charlotte – dort neu und ganz dem Gefühl geweiht, eine neue Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beginnen. Denn für ihn gibt es nichts ausser dieser irrealen Liebe. Werthers Lebensinhalt, seine Passion ist diese Liebe, ein durchaus religiöser (um nicht zu sagen fanatischer) Glaube, angesichts dessen das krude Hier und Heute nicht zählt. Die rücksichtslos in eine ausweglose Situation gedrängte Charlotte flieht; Werther flieht seinerseits – in den Selbstmord, um seinen Liebesglauben zu bewahren, um seine Liebespassion bis zum bitteren Ende zu erfüllen.

Die vierte Duettsszene umfasst den ganzen letzten, durch ein sinfonisches Zwischenspiel («La Nuit de Noël») mit dem dritten verbundenen Akt. Der sterbende Werther – scheinbar die allerletzte, die endgültige Trennung vollziehend – löst Charlottes Zunge. Erst das durch den Selbstmord von Werther gesetzte Ende

lässt Charlotte aus ihren Rollen (ihren Fesseln?) der Ersatzmutter und der Ehefrau heraustreten. Jetzt bekennt sie eine Liebe, von der nicht feststeht, ob sie in solcher Intensität schon früher existiert hat. Doch Werther bleibt auch hier seinem religiösen Liebesverständnis und seinem Selbstverständnis als Gläubiger, als Liebesjünger treu. «Ich bin glücklich; sterbend sage ich dir, dass ich dich anbetel...» Die Weihnachtslieder der Kinder, die von aussen hereindringen, werden ihm zum Befreiungsgesang, zur «Hymne des Vergebenden». Seinen Tod versteht er als Beginn des wahren Lebens. Die letzten Worte gelten den Tränen der Geliebten, die auf sein Grab fallen werden: Tränen einer Segnung, Weihwasser aus den Zähnen einer Heiligen.

Die vier Duettsszenen in Massenets *Werther* bilden die vier Pole des Werkes, um welche alles kreist. Auf sie hin und von ihnen weg verläuft die Handlung. Der Rest der Handlung hat diese Duette zu ermöglichen, deren Ergebnisse aufzunehmen und in Richtung auf das nächste Duett weiterzuspinnen. Die vier Duette sind vier Stationen einer säkularisierten Passionsgeschichte. Selbst die Arien der beiden Protagonisten, erst recht die wenigen von Charlottes Schwester Sophie und von Albert, sind ihnen untergeordnet. Es ist kein Zufall, dass Charlottes Arie im ersten Akt («Vous avez dit vrai!») ein Teil des ersten Duettes ist, dass zwei Arien Werthers («Lorsque l'enfant» und das berühmte Ossian-Lied «Pourquoi me réveiller») Teile des zweiten und dritten Duettes bilden. Daneben enthält die *Werther*-Partitur bloss die bereits erwähnte Auftrittsarie Werthers («O nature») und jene Alberts («Quelle prière de reconnaissance») im ersten Akt, im zweiten Werthers Arie «J'aurais sur ma poitrine», sein arienhaftes «Mais comme après l'orage» vor und «Lorsque l'enfant» nach der Duettsszene sowie Sophies Freudenlied «Du gai soleil». Der dritte Akt beginnt mit Charlottes Briefszene, keiner eigentlichen Arie, und der Schlussakt weist über-

haupt keine Solonummer mehr auf. Sein Vorbild ist das Schlusssduett in Georges Bizets *Carmen* (1875). Auch dort klingt von Aussen, in Form des Jubels der Arenabesucher, ein brutaler Gegensatz in eine Duettsszene hinein, die sich vor unseren Augen auf der Bühne vollzieht. Hier wie dort gibt es Elemente, welche den grellen, Bühnenwirksamen Gegensätzen gemeinsam sind. Carmens Liebe und Don José's Eifersucht gelten jenem Escamillo, dem die Menge zujubelt; das weihnächtliche Kinderlied, welches freudig das Kommen des Erlösers besingt, gilt auch jenem Werther, der, von seinem Leidensweg erlöst, den Gnadenkuss der Geliebten empfangen hat. Charlotte, einst Ersatzmutter und Frau Alberts, wird zur Liebesheiligen Werthers verklärt.

#### DAS «DRAME LYRIQUE»

Für das französische «drame lyrique» der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zwischen Charles Gounods *Faust* (1859) und Debussys *Pelléas et Mélisande* (1902), ist kennzeichnend, dass sich die klare Trennung zwischen geschlossenen «Nummern» (für die Solisten, den Chor und die Ensembles) einerseits und verbindendem Rezitativ (oder gesprochenem Dialog) andererseits zunehmend auflöst. Im Zentrum steht immer mehr ein ganz aus der französischen Sprache und deren Deklamation gewonnenes «sprechendes Singen», das von einem ausdeutenden, psychologischen Orchesterkommentar begleitet wird. Die Verbindung von «sprechendem Singen» und Orchesterkommentar beruht fraglos auf Wagners Vorbild. Gleichzeitig aber wird dieses deutsche Modell zu etwas spezifisch Französischem umgeformt. Das hinderte die zeitgenössische französische Kritik keineswegs, der «jeune école française» von Massenet, Saint-Saëns und Bizet ihren «wagnérisme» vorzuwerfen. In *Werther* gibt es beispielsweise durchaus Motive und Themen, welche im Verlaufe der Oper wiederauf-

# Handlung

## ERSTER AKT

An einem Sommernachmittag übt der verwitwete Amtmann mit seinen sechs kleinen Kindern vor dem Haus ein Weihnachtslied ein. Seine Freunde Johann und Schmidt kommen hinzu und fordern ihn zu einem Glas Wein im nahen Wirtshaus auf. Dann trifft der junge Werther ein, der Charlotte, die älteste Tochter des Amtmannes, in der Abwesenheit ihres Bräutigams Albert zum Ball begleiten soll. Charlotte teilt den Kindern noch das Abendbrot aus und lässt sie dann in der Obhut der jüngeren Schwester Sophie zurück. Als Albert von einer geschäftlichen Reise unerwartet früh zurückkehrt, trifft er nur noch Sophie an und entfernt sich wieder, um seine Braut am nächsten Morgen zu überraschen. Bei der Rückkehr vom Ball gesteht Werther Charlotte seine Liebe. Doch findet das vertraute Zwiegespräch abrupt ein Ende, als ihr von fern zugerufen wird, dass Albert schon angekommen sei. Charlotte klärt Werther auf, dass sie ihrer Mutter auf dem Sterbebett den Eid leistete, Albert zum Mann zu nehmen. Werther ist verzweifelt.

## ZWEITER AKT

An einem Sonntag im September desselben Jahres wird im Dorf die goldene Hochzeit des Pastors gefeiert. Während Johann und Schmidt vor dem Gasthaus den schönen Herbsttag genießen, kommen Albert und Charlotte, die inzwischen verheiratet sind, auf dem Weg zur Kirche vorbei. Dass Werther sie in zärtlicher Vertraulichkeit sieht, bereitet ihm tiefsten Schmerz. Als Albert Verständnis für seine Gefühle zeigt und ihn zu trösten sucht, versichert ihm Werther seiner Freundschaft. Auch Sophie, die ihm schwärmerisch zugetan ist, vermag Werther nicht aufzuheitern. Er ist entschlossen, die Nähe der Geliebten zu meiden und abzureisen, doch schon bei ihrem

Anblick überwältigen ihn abermals seine Gefühle. Charlotte weist ihn energisch zurück und fordert zur Beruhigung seiner Leidenschaft eine Trennung bis zum Weihnachtsfest. Mit Selbstmordgedanken im Sinn stürmt Werther in höchster Erregung davon.

## DRITTER AKT

Seit seiner Abreise ist Charlottes Sehnsucht nach Werther ständig gewachsen, immer wieder liest sie in seinen Briefen. Am Weihnachtstag erhält sie den Besuch ihrer Schwester Sophie, die sie vergeblich aus ihrer Schwermut herauszureissen sucht und sie zum Weihnachtsfest in ihr Elternhaus bittet. Bleich und verstört steht Werther plötzlich in der Tür. Er beschwört die Erinnerungen an vergangene Tage, bis Charlotte ihre Erregung nicht mehr verbergen kann, Werthers Drängen nachgibt und ihm in die Arme sinkt. Doch rasch findet sie ihre Fassung wieder und entzieht sich Werther, der völlig vernichtet ist und davonläuft. Albert hat von Werthers Rückkehr erfahren und verlangt von seiner verwirrten Frau Aufklärung. Ein Bote bringt Werthers Brief mit der Bitte an Albert, ihm für eine weite Reise seine Pistolen auszuleihen. Kaltblütig befiehlt dieser seiner Frau, sie dem Boten auszuhändigen.

## VIERTER AKT

Charlottes böse Ahnung wird zur Gewissheit, als sie den Geliebten tödlich verwundet auffindet. Dem Sterbenden bekennt sie, dass ihre Liebe zu ihm seit ihrer ersten Begegnung besteht. Während in der Ferne der Weihnachtsgesang der Kinder erklingt, stirbt Werther mit dem Glücksgefühl erfüllter Liebe in Charlottes Armen.

**Diamantschmuck.  
Liebe auf  
den ersten Blick.**



Bijouterie  
**POCHON**  
Goldschmied & Uhrmacher  
Marktgasse 55-b.Käfigturm

RENAULT



## Edwin Lanz AG

älteste Renault-Vertretung  
der Schweiz

Papiermühlestrasse 11  
Bern, Telefon 42 22 11

CAD  
Computer Aided Design  
elektronische Kreativität  
Vorlagengestaltung  
Photolithos  
elektronisch und  
konventionell  
Kunstreproduktionen  
direkt ab Original  
Konversionen für Tiefdruck  
Clichés  
für Buch- und Flexodruck  
Elektronische Retouchen  
und Montagen  
Gigantofilme  
Retouchen aller Art  
Vorlagenerstellung  
Reinzeichnungen

**HENZI AG BERN**  
Telefon 031 22 15 71

**Jelmoli**

Das Haus  
mit der  
grossen  
Auswahl!

Marktgasse 10-12  
3011 Bern  
Tel. 031 22 61 22



RITEX  
FOR MEN  
**Ihr Smoking**  
für festliche Anlässe.  
Gepflegt von ZWALD  
dem Anzugsspezialisten.

**ZWALD**

Herrenmode, Neuengasse 23  
Bern, Telefon 031 22 71 29



**Bären Ostermundigen**  
Telefon 031 31 08 31



Ewald Körner



Georges Delnon



Werner Hutterli



Zachos Terzakis



Ned Barth

# GEDANKEN ZU GOETHES WERTHER

von Roland Barthes

## DER ÜBERSCHWANG

VERAUSGABUNG. Figur, mit der das liebende Subjekt darauf abzielt – und gleichzeitig zögert –, die Liebe in eine Ökonomie der reinen Verausgabung, des Verlustes «für nichts und wieder nichts», einzubringen.

1. Albert, diese flache, moralisierende, konformistische Figur, verfügt (im Anschluss an ungezählte andere) umstandslos, der Selbstmord sei Feigheit. Für Werther dagegen ist er durchaus keine Schwäche, weil er aus einer Spannung erwächst: «Und, mein Guter, wenn Anstrengung Stärke ist, warum soll die Überspannung das Gegenteil sein?» Die leidenschaftliche Liebe ist also eine Kraft («diese Heftigkeit, diese unbezwinglich haftende Leidenschaft»), etwas, das an den alten Begriff des «ischus» (Energie, Spannung, Charakterstärke) und, uns näher, der Verausgabung zu erinnern vermag.

(Darauf muss verwiesen werden, wenn man die überschreitende Kraft der leidenschaftlichen Liebe durchschauen will: der Höhenflug der Sentimentalität als fremdartiger Kraft.)

2. Im *Werther* werden an einer bestimmten Stelle zwei Ökonomien einander gegenübergestellt. Auf der einen Seite steht der junge Liebende, der vergeudet, ohne seine Zeit, seine Möglichkeiten, sein Vermögen in Rechnung zu stellen; auf der anderen der Philister (der Funktionär), der ihm die Leviten liest: «Teilet Eure Stunden ein, [...] Berechnet Euer Vermögen» usw. Auf der einen Seite Werther, der Liebende, der seine Liebe Tag für Tag verausgibt, ohne Sinn für Rücklagen und Kontendeckung, auf der

anderen Albert, der Ehemann, der sich sein Wohl, sein Glück haushälterisch einteilt. Auf der einen Seite eine bürgerliche Ökonomie der Überfülle, auf der anderen eine perverse Ökonomie der Zerstreuung, der Verschleuderung, der *Raserei* (*furor wertherinus*).

(Ein Adliger und später auch ein englischer Bischof machten Goethe die Selbstmordwelle zum Vorwurf, die *Werther* auslöste. Woraufhin Goethe, in dezidiert ökonomischen Begriffen, zur Antwort gab: «Wenn Ihr so über den armen Werther redet, welchen Ton wollt Ihr denn gegen die Grossen dieser Erde anstimmen, die durch einen einzigen Federzug hunderttausend Menschen ins Feld schicken, wovon achtzigtausend sich töten und sich gegenseitig zu Mord, Brand und Plünderung anreizen.»)

## DAS EXIL DES IMAGINÄREN

EXIL. Wenn das Subjekt sich entschliesst, dem Stande der Liebe zu entsagen, sieht es sich traurig aus seinem Imaginären verbannt.

1. Ich führe Werther in jenem fiktiven Fall (der eigentlichen Fiktion, der Fiktion an sich) vor Augen, wo er darauf verzichtet hätte, sich umzubringen. Es bleibt ihm dann nur noch das Exil: nicht sich von Lotte fernzuhalten (das hat er einmal bereits ergebnislos getan), sondern sich von ihrem Bild zurückzuziehen, oder schlimmer noch: jene rauschhafte Energie versiegen zu lassen, die man das Imaginäre nennt. Und damit beginnt «eine Art





# GUCCI®



Bern Kornhausplatz 2

Zürich Bahnhofstrasse 36 - St. Moritz Via Maistra 4 - Genève Rue du Marché 26 - Lausanne Bon Génie Place St. François

Unter dem Patronat des Berner Theatervereins

# WERTHER

---

In französischer Sprache

Drame lyrique in vier Akten (fünf Bildern)

Libretto von Edouard Blau, Paul Milliet und Georges Hartmann

nach Goethe

Musik von Jules Massenet

---

Musikalische Leitung .....	Ewald Körner
Inszenierung .....	Georges Delnon
Bühnenbild und Kostüme .....	Werner Hutterli
Werther .....	Zachos Terzakis
Albert .....	Ned Barth
Le Bailli, Amtmann .....	Robert Holzer
Schmidt .....	Jorge Anton
Johann .....	Rainer Weiss
Charlotte .....	Kate Butler
Sophie .....	Ingrid Habermann

Berner Symphonieorchester

Damenchor des Stadttheaters Bern

Kinderchor der Sekundarschule Bolligen, Leitung: Rudolf Rychard

Statisterie des Stadttheaters Bern

---

Musikalische Einstudierung: Krassimira Hristova, Klaus Scheibenpflug. Regieassistenz und Abendspielleitung: Jean-Marc Aubrey. Regiehospitant: Philipp Mamie, Pio Pellizzari. Bühnenbildassistenz: Susanne Demenga. Inspektion: Editha Hirschmann. Souffleuse: Gabriella Pécsváry.

Technische Leitung: Gino Fornasa, Technischer Leiter. Ali Sadigh-Behsadi, Bühneninspektor. Werner Hurni, Werkstättenleiter.

Bühnenmeister: Peter Maurer. Beleuchtung: Karl Morawec. Tontechnik: Paul Vasilescu, Klaus Hubler. Maske: Sibylle Dekumbis, Willi Wachter. Requisiten: Tabea Bösch.

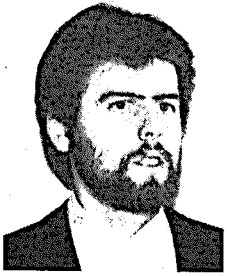
Malsaalvorstand: Peter Klein. Cheftapezierer: Manfred Mälzer. Leitung der Kostümabteilung: Brigitte Lenz. Gewandmeisterin: Dagmar Schlenzka. Gewandmeister: Joseph Oberson. Chefrequisiteur: Otto Juditzki.

Pause nach dem zweiten Akt.

Premiere: Sonntag, 15. Mai 1988.

---

Aufnahmen auf Bild- und Tonträger während der Vorstellung sind nicht gestattet.



Robert Holzer



Jorge Anton



Rainer Weiss



Kate Butler



Ingrid Habermann

langer Schlaflosigkeit». Eben dieser Preis ist zu entrichten: der Tod des Bildes für mein eigenes Leben.

## DIE LIEBE LIEBEN

ENTWERTUNG. Sprachwirbel, im Zuge dessen sich das Subjekt, unter dem Druck der Liebe selbst, bewogen fühlt, das Liebesobjekt zu entwerten: aufgrund einer Perversion, die strenggenommen Perversion der Liebesbeziehung ist, liebt das Subjekt die Liebe, nicht das Objekt.

1. Lotte ist durchaus reizlos; sie ist die dürrtige Hauptfigur einer starken, aufwühlenden, funkelnden, vom Subjekt Werther ins Werk gesetzten Inszenierung; aufgrund einer gnädigen Entscheidung dieses Subjekts wird ein unbedeutendes Objekt in den Mittelpunkt der Szene gerückt und dort angebetet, beweihräuchert, *verantwortlich gemacht*, mit Diskursen, Lobreden (und unter der Hand auch mit Schmähungen) eingedeckt; man möchte meinen, es handle sich um eine dicke, reglose, in ihr Federkleid geplusterte Taube, um die ein etwas närrisches Männchen balzt.

Es genügt, dass ich den Anderen blitzartig als eine Art träges, gleichsam ausgestopftes Objekt wahrnehme, um meine Begierde nach diesem entwerteten Objekt wieder auf meine Begierde selbst zurückzuführen; es ist mein Verlangen, das ich verlange, und das geliebte Wesen ist nicht mehr als sein Helfershelfer. Ich gerate ins Schwärmen beim Gedanken an eine derart wichtige Ursache, die die Person, die ich zum Vorwand genommen habe, weit hinter sich lässt (wenigstens sage ich mir das, glücklich, mich selbst erhöhen und den Anderen erniedrigen zu können); ich opfere das Bild dem Imaginären. Und wenn der Tag kommt, an dem ich mich dazu entschliessen muss, auf den Anderen zu verzichten, so ist die heftige Trauer, die mich dann ergreift, die Trauer des Imaginären selbst: es war eine mir teure Struktur, und ich beweine den Verlust der Liebe, nicht dieser oder jener Person. (Ich möchte dorthin zurückkehren, wie die Gefangene von Poitiers zu ihrem «*cher grand fond Malampia*».)

## DIE STERNENFERNE WELT

ENTWIRKLICHUNG. Gefühl von Abwesenheit, von Zurückweichen der Realität, das vom liebenden Subjekt angesichts der Welt erlebt wird.

(Die Welt ist auch ohne mich randvoll wie in *La Nausée*; sie lebt spielerisch hinter einer Glasscheibe; die Welt steckt in einem

Aquarium; ich sehe sie ganz aus der Nähe und doch losgelöst, aus einer anderen Substanz bestehend; ohne Schwindel, ohne Schleier vor den Augen gerate ich fortgesetzt ausser mich, in die *Präzision*, so als hätte ich Drogen genommen. «O! wenn da diese herrliche Natur so starr vor mir steht wie ein lackiertes Bildchen...»).

## «ICH GEHE ZUGRUNDE, ICH ERLIEGE»

ZUGRUNDEGEHEN. Untergangsanwandlung, die das liebende Subjekt aus Verzweiflung oder Glückserfüllung überkommt.

1. Sei es Wunde, sei es Glück, manchmal überkommt mich die Lust *zugrunde zu gehen*.

Heute morgen (auf dem Lande) ist es trübe und lau. Ich leide (aufgrund werweisswelcher Begebenheit). Die Vorstellung von Selbstmord stellt sich ein, frei von jedem Ressentiment (kein Erpressungsversuch an irgend jemanden); eine kraftlose Idee; sie wühlt nichts auf (sie «zerbricht» nichts), verträgt sich mit dem Kolorit (der Stille, der Verlassenheit) dieses Vormittags.

Eines anderen Tages warten wir, im Regen, am Ufer eines Sees auf das Schiff; mich überkommt dieselbe Untergangsanwandlung, diesmal aus Glück. So überfallen mich gelegentlich Unglück oder Freude, ohne dass sich daraus irgendein Aufruhr ergäbe: keinerlei Pathos mehr: ich bin aufgelöst, nicht etwa zerstückelt; ich falle, fliesse, schmelze. Diese einschmeichelnde, verlockende, prüfende Vorstellung (wie man das Wasser mit dem Fuss prüft) kann wiederkehren. Sie hat nichts Feierliches. Genau das ist die *Süsse*.

## SELBSTMORDGEDANKEN

SELBSTMORD. Auf dem Felde der Liebe ist die Neigung zum Selbstmord häufig: Ein Nichts kann sie hervorrufen.

3. Nach langer Diskussion sind die Gelehrten zu dem Schluss gekommen, dass die Tiere keinen Selbstmord begehen; höchstens verspüren manche – Pferde, Hunde – den Drang, sich selbst Verletzungen beizubringen. Gleichwohl weist Werther gerade im Zusammenhang mit Pferden auf den *Adel* hin, der jeden Selbstmord auszeichnet: «Man erzählt von einer edlen Art Pferde, die, wenn sie schrecklich erhitzt und aufgejagt sind, sich selbst aus Instinkt eine Ader aufbissen, um sich zum Atem zu helfen. So ist mir's oft, ich möchte mir eine Ader öffnen, die mir die ewige Freiheit schaffe.»

DER  
ENTSCHEIDENDE SCHRITT  
ZUM PERSÖNLICHEN INTÉRIEUR



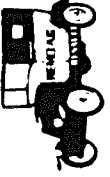
MASSIVMÖBEL SPROLL

BEACHTEN SIE UNSERE SCHAUFENSTER  
UND AUSSTELLUNG AM CASINOPLATZ  
IN BERN

TELEFON 031 22 34 79

Leserdienst 43



**REMOAG**  
  
**REMOAG**  
 Gewerbezone Hubelgut 3048 Worblaufen Tel. 031 58 58 41  
**REMOAG**



Bücher  
Scherz

Marktgasse 25, Bern

die Bank für  
jedermann



DEPOSITO CASSA  
DER STADT BERN

Vis-à-vis Hotel  
Bellevue Palace

Garantie der  
Bürgergemeinde Bern

Glasklar ...  
entdecken und  
mit Freude geniessen!



ATELIER FÜR GLASMALKUNST  
MARTIN HALTER BERN  
KLÖSTERLISTUTZ 10 3013 BERN  
TEL. 031 / 414 266

**Eine erfreuliche Tatsache:**

Jeder 2. Käufer einer CUENIN-  
Polstergruppe kommt dank einer  
Empfehlung aus dem Bekannten-  
und Familienkreis zu uns!

Ausstellung: Solothurnstrasse 24  
Kirchberg BE, Tel. 034 452227

Täglich geöffnet von 8-12 und  
13-18.30 Uhr. Donnerstags Abendver-  
kauf bis 21 Uhr, samstags 8-16 Uhr.

**CUENIN + Co. Kirchberg BE**

Elisabeth  
Schüpbach  
dipl. Kosmetikerin



hilft auch Ihnen, Ihre

**Kosmetikprobleme**

zu lösen.

Kornhausplatz 7 (5. Stock), Bern  
Tel. 031 22 05 00

*Nach dem Theaterbesuch  
treffen wir uns im ...*

**SCHMIED  
STUBE**

Ihr Treffpunkt für gutes Essen  
und Trinken im Herzen der  
Stadt Bern an 7 Tagen in der  
Woche.

Walter Forrer, Zeughausgasse 5  
3011 Bern, Telefon 031/22 34 61

## OPEL Leasing

Neuwagen nach Ihrer Wahl

Corsa 1,3 Kat. mtl. ab Fr. 206.-  
Kadett 1,3 Kat. mtl. ab Fr. 234.-  
Ascona 1,6 Kat. mtl. ab Fr. 285.-

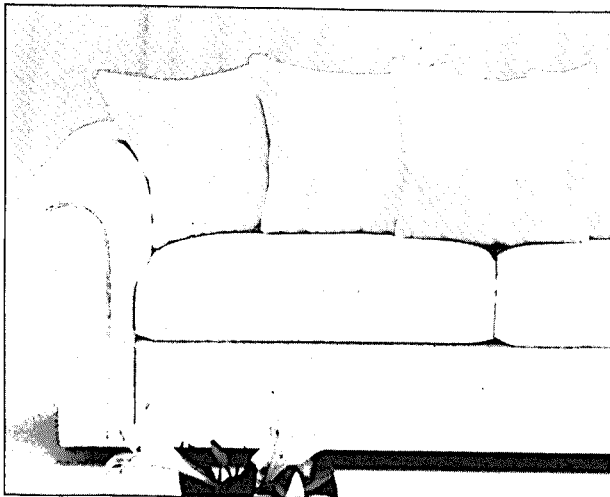
Wir sind Ihr Leasing-Partner.  
Verlangen Sie eine individuelle  
Offerte.

## Auto Wankdorf AG

Schermenweg 5, 3014 Bern, Tel. 031/42 80 81



Zufahrt wie  
Strassenverkehrsamt.  
Leasing  
Teilzahlung  
Eintausch  
Mod. Werkstätte



### Sofa öffne Dich!

Ein aussergewöhnliches  
Polstermöbel.  
Dieses (Schlaf)-Sofa ist in  
verschiedenen Breiten und  
mit passendem Sessel  
lieferbar, bezogen mit  
vielen herrlichen Stoffen  
oder mit Leder.

**SPRING**  
Möbel Raumgestaltung

3011 Bern  
Kramgasse 69  
Tel. 031 22 29 19

## Wappenscheiben Bleiverglasungen



## Ihre Berner Glasmalerei



### Reich + Co.

Einrahmungen  
Kunstglaserei  
Glasmalerei  
Gerechtigkeitsgasse 76  
3011 Bern  
Telefon 031 22 09 97

nur 100 Meter vom Rathausparking

**POWER-PLAY**

**GRABER AUTOMOBILE AG**

Offiz. Ferrari-Vertretung 3114 Wichtrach Telefon 031 98 11 21  
Werkstätte für Hochleistungsfahrzeuge, Carrosseriebau seit 1925  
Grosse Auswahl an ausgesuchten Ferrari- und Sportwagen

*Traiteur*  
delicatessa  
**Globus**

## EINWOHNER-ERSPARNISKASSE BERN



Amthausgasse 14, 3000 Bern 7, Telefon 031 22 30 38

**Ihr loyaler Partner  
für sichere Geldanlagen,  
Baukredite und Hypotheken  
seit 1821**

gegriffen werden und dabei ihre ursprüngliche Bedeutung behalten. Doch fehlt ihnen gerade jenes Signalfache, auf ein Wiedererkennen Angelegte, das für Wagners «Leitmotive» meist charakteristisch ist. Im Zentrum des «drame lyrique» stehen nicht Mythen, keine buchstäblich weltbewegende Thematik oder die grossen Charaktere, wie wir sie aus Verdis reifen Werken kennen. Das «drame lyrique» ist in erster Linie ein Individualdrama. Darauf verweisen bereits Personentitel wie *Hamlet* und *Mignon* (Ambroise Thomas), *Carmen* (Georges Bizet), *Manon*, *Esclarmonde* und *Thaïs* (Jules Massenet), *Gwendoline* (Emanuel Chabrier), *Pelléas et Mélisande* (Debussy) oder *Ariane et Barbe-Bleue* (Paul Dukas). Auffallend auch, dass vielen «dramas lyriques» Stoffe aus der grossen Weltliteratur, von Shakespeare über Goethe bis zu Maeterlinck, zugrunde liegen. Das Gewicht, welches dem Text und einer mit feinsten rhythmischen Nuancen auskomponierten Deklamation zukommt, verweist auf eine veränderte Bedeutung des Librettos. Der neuartige Operntypus des «drame lyrique» beruht auf einer andersartigen, dem Sprechtheater näherstehenden Librettistik – bis hin zur direkten Übernahme eines Sprechdramas in die Oper bei Debussy und Dukas. Der überwiegende Teil dieser «dramas lyriques» wurde dann auch nicht für den aufwendigen, in Traditionen immer mehr erstarrenden Rahmen der Pariser Opéra (Palais Garnier) geschrieben, sondern für die ungleich aufgeschlossener, dem Experimentellen eher zugewandte Opéra-Comique. Dort hatten jene für die Zukunft bedeutungsvollen Mischformen Premiere, Opern, in denen sich bisher normierte Gattungsprinzipien auflösten: Bizets *Carmen* (1875), Massenets *Manon* (1884) – beide mit gesprochenem Text – und Offenbachs posthume *Contes d'Hoffmann* (1881) gehören ebenso dazu wie der Höhe- und in gewisser Weise Schlusspunkt des «drame lyrique», Debussys *Maeterlinck-Oper Pelléas et Mélisande* (1902).

## LIEDFORMEN STATT ARIEN

*Werther*: Vier Duettscenen und nur wenige Arien, kaum Ensembles und kein Chor. Die wenigen Arien, ob sie nun Teil der Duettscenen zwischen Charlotte und Werther sind oder nicht, sind allesamt kurz, weisen einfachste Formen auf, dies ganz im Gegensatz zu den vielfältigen, kunstvollen und oft mehrsätzigen Arien und Ensembles sowohl der französischen «grand opéra» Giacomo Meyerbeers wie der italienischen Opern von Rossini bis Verdi. Bei Massenets dagegen sind diese nicht als solche bezeichneten Arien variierte Strophen (A<sub>1</sub>A<sub>2</sub>A<sub>3</sub>) – oder einfache Lied (ABA) – Formen. Mitunter, beispielsweise bei Werthers «Mais comme après l'orage» im zweiten Akt, steht es durchaus nicht fest, ob es sich um eine Arie oder bloss um ein stärker als üblich melodisiertes Rezitativ handelt. (Bei Debussy wird es, zehn Jahre nach *Werther*, keine Spur von Arien mehr geben.) Hingegen spielen volksliedhaft sich gebende Lieder in den ersten beiden Akten eine auffällige Rolle. Sie dienen der Charakterisierung des Milieus, sind «couleur locale». Der Beginn von *Werther* beruht zuerst auf den Kinderliedern der Singstunde, dann (vom Auftreten Johanns und Schmidts bis zum Erscheinen Werthers) bildet das Trinklied das musikalische Material. Vom Auftritt der Ballgäste an übernimmt ein Walzer, im Wechsel mit dem Trinklied, dieselbe grundierende Funktion. Mit dem Auftritt Alberts verschwinden diese Lieder, die bis dahin als klingendes Bühnenbild ständig präsent waren.

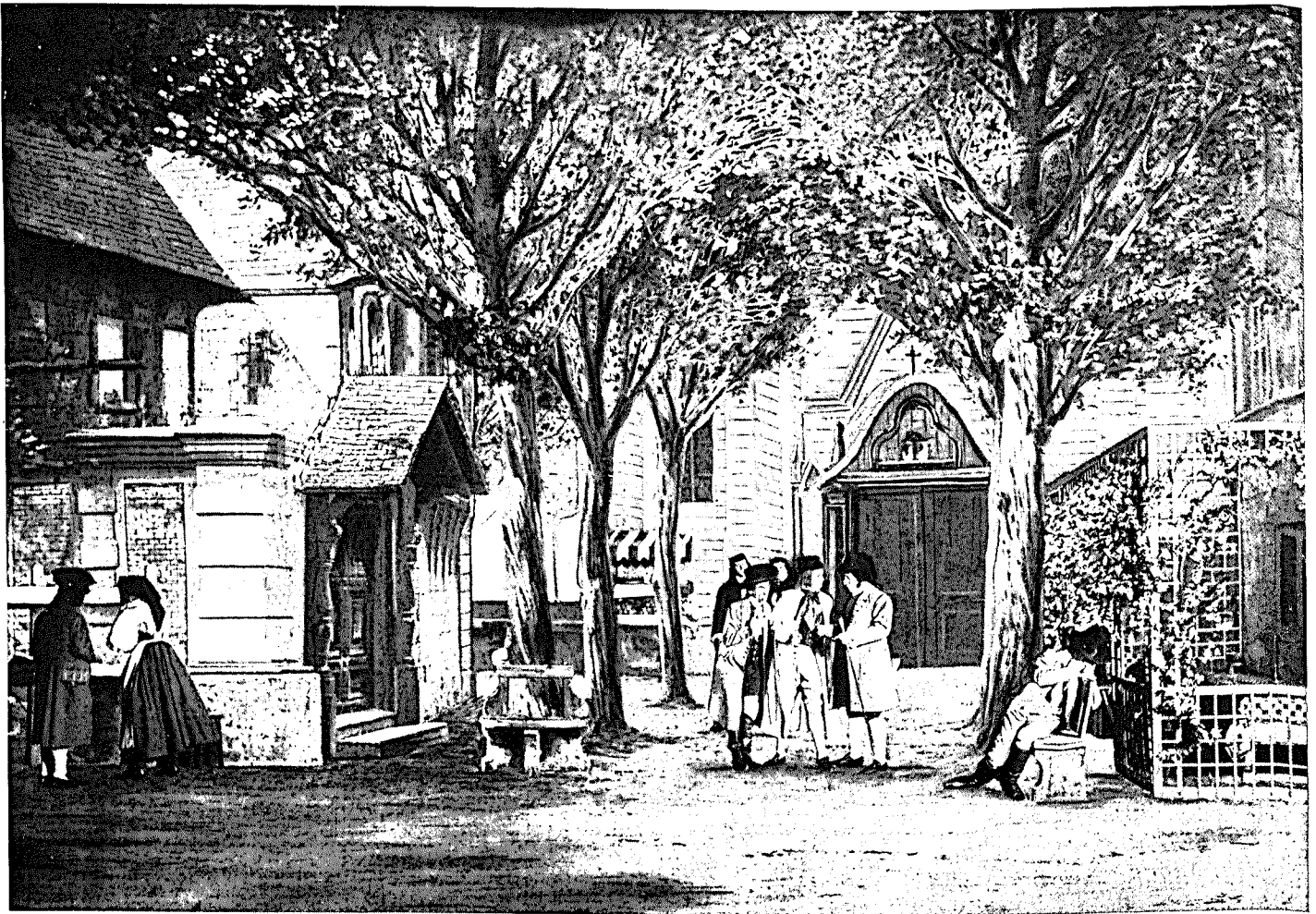
Der Beginn des zweiten Aktes, die sonntägliche Kleinstadtidylle, lebt gewissermassen von Johanns und Schmidts Trinklied, unterbrochen durch eine neue «couleur locale», das aus der Kirche herüberklingende Orgelspiel. Bezeichnenderweise verschwinden diese Milieufarben schlagartig mit dem Einsetzen des eigentlichen Dramas, den Auftritten von Charlotte, Albert und Werther.

Nur das Weihnachtslied der Kinder in der Schlusszene schlägt ganz am Ende den Bogen zurück zum Anfang, hat aber, wie wir gesehen haben, jetzt eine ganz andere Bedeutung. Ansonsten haben das familiäre Idyll des ersten und das sonntägliche Fest des zweiten Aktes, die «pittoresken Nebenszenen» (Carl Dahlhaus), mit der Passionsgeschichte – auch musikalisch – nichts gemeinsam. Charlottes Geschichte beginnt zwar inmitten der Milieuschilderung, diese gibt aber zu Beginn und ganz am Schluss des zweiten Aktes bloss noch den Hintergrund ab. Im dritten und vierten Akt gibt es überhaupt nurmehr das innere Drama von Charlotte und Werther.

Die ersten beiden Akte des *Werther* spielen im Freien, die letzten beiden dagegen in geschlossenen Räumen, im Salon von Albert und Charlotte sowie in Werthers Arbeitszimmer. Doch die Handlung wird nicht bloss von Aussenräumen in Häuser verlagert, die Innenwelt von Charlotte und vor allem von Werther wird zum einzigen Handlungsort. In den letzten beiden Akten gibt es denn auch kaum mehr eine äussere Aktion. Einzig der Schluss des dritten Aktes, das Überbringen von Werthers Bitte um die Pistolen und Alberts kalte Aufforderung an Charlotte, sie dem Diener zu überreichen, stellen ein Aktionsfragment dar. Dieses ist unumgänglich, um Charlottes Umschwung auszulösen. Werthers Selbstmorddrohung (seine Todesankündigung fällt bereits in die erste Duettscene: «Moi... j'en mourrai! Charlotte»), zusammen mit der Bitte um die Pistolen, ermöglicht sozusagen Werthers Handlung und damit den vierten Akt, die vierte Duettscene als profanisierte Erlösung.

## DAS DUETT ALS ZENTRUM DER OPER

Die vier Duettscenen sind also dramaturgisch wie musikalisch die entscheidenden Stationen des *Werther*. Massenet macht den zwischen ihnen bestehenden inneren Zusammen-



Werther, Szenenphoto Akt II  
Paris, Opéra-Comique, Wiederaufnahme von 1903

hang, über den Text weit hinausgehend, deutlich. Die zwischen diesen vier Szenen geschaffenen Zusammenhänge dienen nicht bloss der musikalischen Geschlossenheit des Werks oder der Intensivierung des im Text Gesagten. Die Musik spricht das Innere von Werther und Charlotte aus. Dieses mit Musik gezeichnete Innenleben der Hauptpersonen beruht auf ihrem Zeiterleben und ihrer Art des sich Erinnerns.

Im ersten Duett erklingt zu Werthers beiden Liebeserklärungen eine liedartige, achttaktig gegliederte Melodie, ein «clair de lune», Bild sowohl der Mondnacht wie von Werthers Liebesglück. Diese Melodie bildet den Rahmen zu Charlottes Arie, in der sie sich an ihre Mutter erinnert und – über einem variierten Ostinato – deren Tod beklagt.

In der zweiten Duettsszene erklingt diese Mondschein-Melodie erneut zu Werthers Erinnerung an jene Nacht:

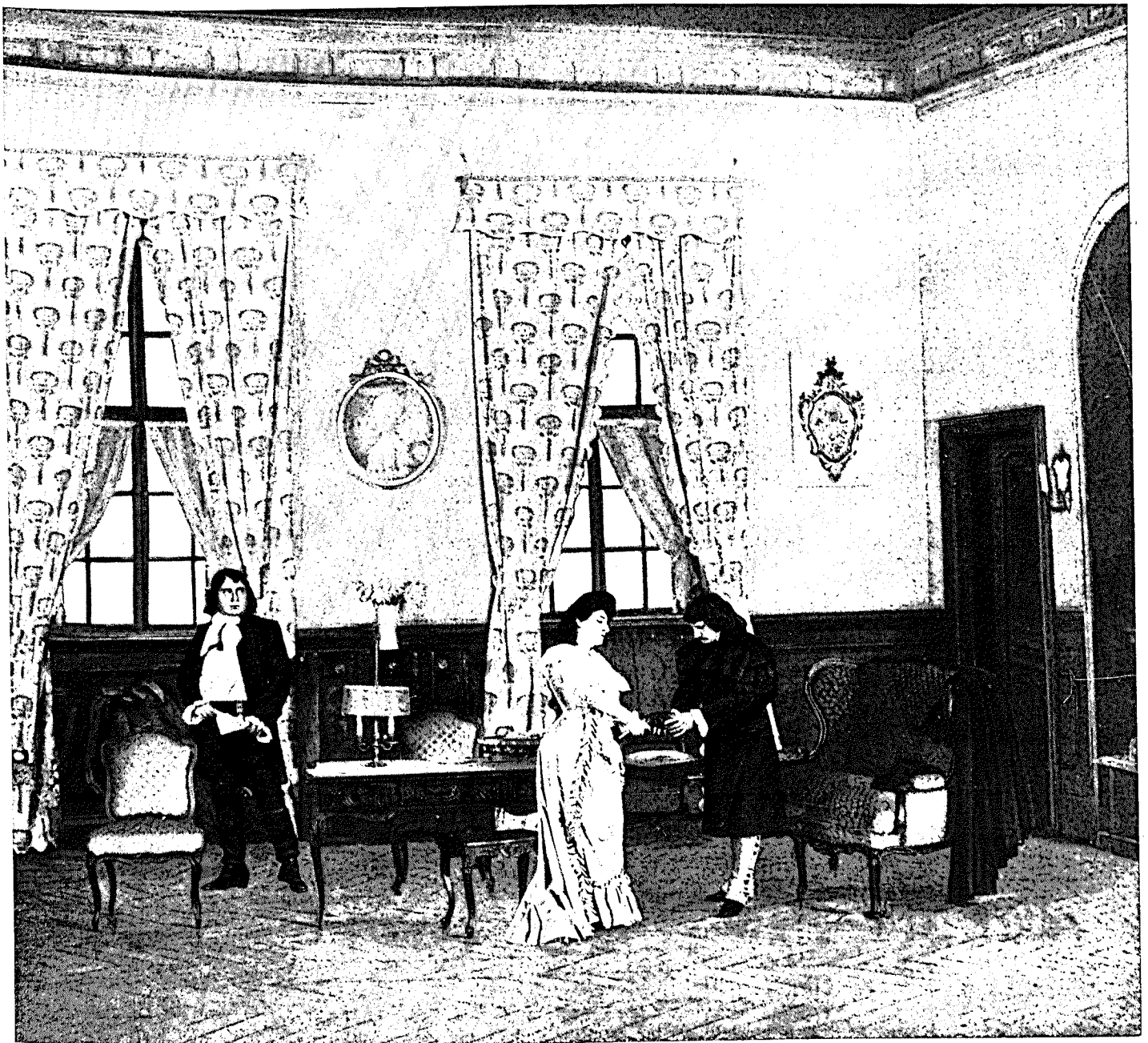
«Ah! qu'il est loin ce jour plein d'intime douceur  
Où mon regard a rencontré le vôtre.»

Als Klang vom Damals steht sie im Gegensatz zu einem neuen Thema, das innerhalb einer vierstrophigen Anlage Charlottes Rückweisung begleitet. Allerdings ist in diesem neuen Thema eine absteigende chromatische Linie enthalten, die seit der ersten, indirekten Erwähnung Werthers seine Melancholie versinnbildlicht. Jetzt ist sein schmerzlicher Ton nicht mehr nur ihm allein eigen, er ist nun Teil der Auseinandersetzung zwischen Charlotte und Werther geworden und in diese eingedrungen. Im Gegensatz zu dieser schmerzlichen absteigenden Chromatik waren Werthers Idealisierungen von Charlotte in der ersten Duettsszene mit aufsteigenden chromatischen Gängen verbunden gewesen. Der Schmerz des Me-

lancholikers und der schmerzende Glaube an die Liebe sind die beiden kontrastierenden Pole der Werther-Figur.

Die zweite Duettsszene steht musikalisch mit der instrumentalen Einleitung zum dritten Akt (Vorspiel der Briefszene) in engster Verbindung: Das neue Thema des zweiten Duetts und Werthers Melancholie-Chromatik werden hier aufgenommen und weitergeführt: Ein musikalisches Bild jener Erinnerungen, welche in Werthers Briefen, die Charlotte wieder und wieder liest, fortlaufend beschworen werden.

Der Beginn der dritten Duettsszene hängt durch die auf- und absteigende chromatische Bewegung und das mit der absteigenden Linie verbundene Motiv der Liebespassion Werthers mit der zweiten Duettsszene unmittelbar zusammen. Der erste Teil dieser Wiederbegegnung ist Erinnerung an das Damals. Ein vier Mal er-



Werther, Szenenphoto Akt III  
Paris, Opéra-Comique, Wiederaufnahme von 1903

scheinender, choralartiger Refrain steht für den häuslichen Frieden. Dazwischen sind Episoden eingebettet, welche konkrete Gegenstände – das Cembalo, die Bücher, die Waffen – benennen. Die auf- und absteigende Chromatik, Werthers Melancholie und Liebesglauben zeichnend, leitet zum kontrastierenden zweiten Teil der Szene über. Er setzt scheinbar mit dem Damals – dem Ossian-Lied – ein. Doch für Werther ist dieses Lied keine bloße Erinnerung, etwas Vergangenes, sondern brennende Gegenwart. Gewaltsam reißt er mit dem Lied die Vergangenheit in die Gegen-

wart. In der dramatischen Auseinandersetzung zwischen Werther und Charlotte wird der Themenkopf des Ossian-Liedes in emphatischen Steigerungen entwickelt. Werthers Hymnus auf die göttliche, ausser Raum und Zeit stehende Liebe, auf seine Passion als einziger Wahrheit, beruht bezeichnenderweise auf diesem Liedthema, in welchem Damals und Heute verfließen. Es bricht erst ab und wird durch Charlottes eigenes, nun transformiertes Thema ersetzt, als sie nach Werthers gewaltsamem Kuss entflieht. Allein geblieben, erklingt zu seinen schmerzerfüllten

Worten nicht nur das Motiv seiner Liebespassion (als Begleitung der «Reviens!»-Rufe); die Selbstaufforderung «Prends le deuil» greift das Thema seiner Auftrittsarie aus dem ersten Akt, «O nature», erstmals wieder auf. Werther ist seiner (Natur-) Passion unverändert treu geblieben, treu bis zur bitteren Neige.

«La Nuit de Noël», das instrumentale Interludium zwischen dem dritten und vierten Akt, greift zwar die Chromatik, das Passionsmotiv, auch das «Bedrohungs»-Motiv (aus Charlottes Lesung von Werthers drittem Brief) auf, exponiert aber vor allem im brei-



Werther, Szenenbild Akt III – Paris, Opéra-Comique (1893)  
Werther (Guillaume Ibos) und Charlotte (Marie Delna)

ten Gesang der Bläser ein Klagelied, das dann den Rahmen der vierten Duettsszene bilden wird. In deren Zentrum steht das erneute Aufgreifen der Mondschein-Melodie aus dem ersten Akt, die also in drei der vier Duettsszenen erklingt. Jetzt ist es allerdings Charlotte und nicht Werther, welche die alte Erinnerung beschwört:

«Qui du jour même  
Où tu parus devant mes yeux,  
J'ai senti qu'une chaîne  
Impossible à briser nous liait tous  
les deux!»

Gewiss überraschende Worte in Charlottes Mund; verklärt nun sie das Damals? Auf jeden Fall ist diese Melodie hier zum ersten Mal nicht mehr nur ein Zitat, sondern sie wird musikalisch verarbeitet, durchgeführt. Die Erinnerung ist kein statisches, bloss beschworenes Bild mehr, sondern sie entwickelt sich, führt weiter bis zum Augenblick, als die Kinderstimmen hörbar werden – für Werther das Zeichen eines beginnenden neuen Lebens. Was im Duett des ersten Aktes in der Mondnacht begann, wird sich jetzt erfüllen. In die folgende Intervention der Kinder klingt auch Sophies Stimme mit einem Zitat aus dem zweiten Akt hinein: «Dieu permet d'être heureux». Sie hatte es dort als Hoffnung auf ihr eigenes Glück mit Werther gesungen.

Auch der nun erneut einsetzende Klagegesang verändert sich jetzt, wird immer leiser und langsamer, bis er schliesslich verklingt. Als Werthers Stimme abbricht, setzt im Fortissimo der Beginn seines Ossian-Liedes ein: Sein Lied vom «Erwecken» klingt über den leiblichen Tod hinaus. Charlottes Schmerzensrufe kontrapunktieren die Kinder mit ihrem freudigen «Jésus vient de naître, Voici notre divin maître». Dazu erklingt tief im Orchester noch neun Mal ein Ostinato-Motiv g - f - es - d, dessen c-moll / g-moll zum G-dur des Weihnachtsliedes tonal wie rhythmisch kontrastiert.

Das «drame lyrique» *Werther* schliesst, wie Gérard Condé erkannte, zweideutig. Nur einmal hatte es in diesem Werk ein vergleichbares Ostinato gegeben: als Charlotte in der Mitte der ersten Duettsszene den Tod ihrer Mutter beklagt hatte. Ihre damaligen Worte könnten jetzt auf Werther bezogen werden:

«Si vous l'aviez connue!... Ah! la cruelle chose de voir ainsi partir ce qu'on a de plus cher! Quels tendres souvenirs et quel regret amer!»

#### DAS PROBLEM DER ANEIGNUNG VON WELTLITERATUR

Es ist unvermeidlich, dass bei Opern, die auf berühmten Werken der Weltliteratur beruhen, die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der literarischen Vorlage und dem neuen Werk gestellt wird, besonders dann, wenn die Vorlage zum «Klassiker» geworden ist. Diesem gegenüber scheint eine Rechtfertigung vonnöten. Dabei wird leicht vergessen, dass Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*, als der Roman 1774 in Leipzig erstmals erschien und den Gefühlsnerv seiner Zeit genau traf, nicht dasselbe Buch war wie *Les Souffrances du jeune Werther* in Seckendorffs oder Deyverduns Übersetzungen von 1776 in Frankreich. Nochmals von einem anderen *Werther* spricht Georges Sand 1845 im Vorwort der Übersetzung von Pierre Leroux. *Werther* wurde in Frankreich natürlich anders gelesen, erst recht am Ende des 19. Jahrhunderts, als Paul Milliet ihn für Massenet zu einem Libretto verarbeitete, dessen endgültige Fassung von Edouard Blau (1836–1906) stammt. Milliet hatte bereits für die *Hérodiade* (1881) mit Massenet zusammengearbeitet, während der um dreizehn Jahre jüngere Blau gemeinsam mit Louis Gallet den Text für Massenets *Le Cid* (1885) schrieb, für jenes Werk, das *Werther* unmittelbar voranging.

Als Paul Milliet *Werther* umarbeitete, sah er in Goethes Text fraglos ein weltberühmtes, in erster Linie aber ein nach wie vor aktuelles Werk, eine Geschichte, die dem Pariser Publikum im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts etwas zu sagen hatte. Die Ursachen für eine auf vier Duettsszenen beruhende Dramaturgie sind durchaus nicht nur in den Opernkonventionen jener Zeit zu suchen, die kein Librettist ungestraft ausser Kraft setzen konnte. Die Zentrierung auf das Paar Charlotte-Werther entsprach durchaus dem *Werther*-Verständnis im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Goethes Text wurde sozusagen der Rahmen entnommen und dieser mit Fragmenten aus Goethes Text neu gefüllt. Das Libretto weist eine ganze Reihe beinahe wörtlicher Übernahmen auf, doch deren Reihenfolge und vor allem deren Bedeutung sind verschieden und werden durch die neue Dramaturgie des «drame lyrique» definiert. So wird aus Goethes dichterischer Verarbeitung einer Zeit und einer Realität eine Art Identifikationsangebot, aus der Darstellung einer Lebensproblematik eine Selbstapotheose, aus der bürgerlichen Mutter und Ehefrau eine profane Heilige mit Sopranstimme. Man kann eine derartige Aneignung als Frevel verurteilen, was nicht nur im deutschen Sprachgebiet beliebig oft geschehen ist. Kein Geringerer als Claude Debussy hat das 1893 – kurz nach der Pariser Erstaufführung in der Opéra-Comique – in einem Brief an André Poniatowski mit aller erdenklichen Schärfe getan:

«In Massenets *Werther* kann man eine eigenartige Meisterschaft feststellen, alle Dummheiten, um das dichterische wie lyrische Bedürfnis der Dilettanten auf billige Weise zu befriedigen! Alles ist darin Mitarbeiter des Gewöhnlichen; dazu diese bedauernswerte Gewohnheit, die darin besteht, eine an sich gute Sache zu nehmen, um deren Geist in leichte und angenehme Gefühlsduselei zu trave-



*Werther*, Szenenbilder Akt II (Albert, Charlotte und Werther) und IV (Werthers Tod)

stieren. Immer dieselbe Geschichte von einem durch Gounod ermordeten Faust oder einem durch Herrn Ambroise Thomas unglücklicherweise um den Verstand gebrachten Hamlet. Man verurteilt jene, die so gut wie möglich Falschgeld herstellen, und vergisst jene, die gleichfalls und wegen desselben lukrativen Ziels dasselbe tun. Ich verstehe jenen sehr wohl, der auf seine Werke schreibt: Das Deponieren von Musik entlang dieses Buches ist verboten.» [Debussy spielt auf Victor Hugo an.]

Jules Massenet war ein Erfolgskomponist. Dazu nochmals Claude Debussy, anlässlich einer *Werther*-Reprise im April 1903:

«Fanden die Zuhörerinnen in dieser Musik nicht jene Augenblicke wieder, wo sie in Schönheit erglüh-ten, weil sie wundersam bewegt worden waren? Glauben Sie mir, das vergisst sich nicht. Und die Liebe zur Musik von Massenet ist eine Tradition, die die Frauen noch lange von Generation zu Generation weitergeben werden. Das kann hinreichend sein für den Ruhm eines Mannes.»

«In Schönheit erglüh-en» – das heisst doch, selbst Charlotte sein, von einem Werther über vier Akte angebetet, von einem schönen Tenor-Mann, der für seine Liebe zu ihr, zur Charlotte-Zuhörer-in, alles, gar sein Leben, hinwirft...! Was ist im Vergleich dazu der eigene Ehemann, der sie – auch heute abend – nur widerwillig ins Theater begleitet hat? Ihm, dem Ehemann, wird es kaum einfallen, Werthers Selbstmord zum Identifikationsobjekt zu machen. Doch Werther leiht ihm von der Bühne herab jene grossen Gefühle, welche ihm die Gesellschaftsnorm untersagt. Und wenn er dieser Gefühle nicht bedarf, so kann er sich immer noch an die Reize von Charlotte und Sophie halten, deren Charme – für Debussy we-

nigstens – «das ganze Stück überstrahlt».

Jules Massenets *Werther* ist allein an der Pariser Opéra-Comique zwischen 1893 und 1978 nicht weniger als 1389 Mal gespielt worden. Dass Massenets Stern in den letzten Jahrzehnten rapide verblasste, hat nicht nur – wenn auch wesentlich – damit zu tun, dass die spezifisch französische Gesangskunst, von der das «drame lyrique» (auch jenes von Debussy) lebt, bereits seit der Zwischenkriegszeit weltweit, selbst in Frankreich, nurmehr ein «verlorenes schönes Ideal» ist, dem heute allenfalls noch ein «Nachwort in Form eines Epitaphs» (Jürgen Kesting) dargeboten werden kann. Ob Massenets *Werther* (auch seine *Manon*, *Esclarmonde* oder *Thaïs*) mehr ist als «schlechtes 19. Jahrhundert», müssen sich all jene – und zwar rücksichtslos – fragen, die ihn heute auf-führen. Ob dann das Publikum Jules Massenet weiterhin liebend ergeben sein will, nun, das wird es selbst entscheiden.



Dinſtag den 16. Februar 1892

44. Vorſtellung im Jahres-Abonnement.

Anfang um 7 Uhr.

Zum erſtenmal:

# Werther

(nach Goethe.)

Lyriſches Drama in 3 Akten (4 Bildern) von Ed. Maa, Paul Milliet und Georges Hartmann.  
Deutſch von Max Kalbed. Muſik von J. Massenet.

Werther	Dr. v. Dind	Zophie	Fr. Forster
Albert	Dr. Mehl	Frh.	Fr. Wanz
Der Amtmann	Dr. Meyerhofer	Mar.	Fr. Massenet
Schmidt,   Freunde des	Dr. Schittenhelm	Hans,	Fr. Wänſcher
Johann,   Wittmannes	Dr. Heſly	Karl,	Melanie Lauer
Wrißmann	Dr. Stoll	Greil,	Marie Lauer
Röſſchen	Fr. Karlona	Clara,	M. Fröhlich
Votte, Tochter des Amtmannes	Fr. Renard	Ein Bauernburſch, Ein Bote, Einwohner von Wahlheim, Muſikanten.	

Die Handlung ſpielt in der Umgegend von Weſlar in der Zeit vom Juſt bis Dezember 1772  
Coſtume nach Zeichnungen von Fr. Gaul. Die neuen Dekorationen von den I. I. Hofſtatermatern H. Burgart und A. Briſſchi.  
Das Textbuch iſt an der Kaſſe für 40 kr. zu haben

Der freie Eintritt iſt ohne Ausnahme aufgehoben.

Kaſſa-Gröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende gegen 10 Uhr.

Wittwoch	den 17.	Rouge et noir. Hierauf Cavalleria Rusticana.	Freitag	den 19.	(Zum zweitenmal:) Werther.
Donnerſtag	den 18.	Die Meiſterſinger von Nürnberg. „Walther Stolzing“ Frh. Andreas Dippel vom Stadttheater in Bremen als Gaſt.	Samſtag	den 20.	Der Maſtenball. Hierauf: Die Puppenſce.
			Sonntag	den 21.	Der Barbier von Bagdad. Hierauf (zum erſtenmal): Das Glockenſpiel.
			Montag	den 22.	(Zum drittenmal:) Werther.

Falls eine angekündigte Vorſtellung abgeändert werden ſollte, ſind von den für dieſelbe gelöſten Karten auch zur Erſtaufführung Gebrauch gemacht, oder der dafür entrichtete Betrag, jedoch ſpäteſtens am Tage der Vorſtellung bis halb 7 Uhr Abends (reſp. eine halbe Stunde vor dem für Beginn der Vorſtellung angeſetzten Zeitpunkt) bei ſonſtigem Verluſt des Ausdrucks an der Kaſſa zurückerlangt werden.

### Preiſe der Plätze:

Eine Loge Parterre oder I. Galerie	fl. 25.—	Ein Sitz Parquet 1. Reihe	fl. 5.—	Ein Sitz III. Galerie 2. Reihe	fl. 2.—
Eine Loge II. Galerie	fl. 15.—	Ein Sitz Parquet 2. bis 4. Reihe	fl. 4.—	Ein Sitz III. Galerie 3. bis 4. Reihe	fl. 1.50
Eine Loge III. Galerie	fl. 10.—	Ein Sitz Parquet 5. bis 9. Reihe	fl. 3.50	Ein Sitz IV. Galerie 1. Reihe	fl. 1.50
Ein Vogenſitz Parterre oder I. Galerie	fl. 8.—	Ein Sitz Parquet 10. bis 13. Reihe	fl. 3.—	Ein Sitz IV. Galerie 2. bis 6. Reihe	fl. 1.20
Ein Vogenſitz II. Galerie	fl. 4.—	Ein Sitz Parterre 1. Reihe	fl. 3.—	Eintritt in das Parterre (nur Herren geſtattet)	fl. 1.—
Ein Vogenſitz III. Galerie	fl. 3.—	Ein Sitz Parterre 2. bis 4. Reihe	fl. 2.50	Eintritt in die III. Galerie	fl. .80
		Ein Sitz III. Galerie 1. Reihe	fl. 2.50	Eintritt in die IV. Galerie	fl. .60

In jeder im Repertoire angekündigten Vorſtellung erfolgt Tags vorher bis 1 Uhr Nachmittags die Ausgabe der Stammſitze; von 2 bis 5 Uhr Nachmittags der allgemeine Vorverkauf der reſtirenden Logen und Sitze gegen Entrichtung der Verkaufsgelb.

Dieſe beträgt je 3 fl. für eine Loge im Parterre oder I. Rang; 2 fl. für eine Loge der II. Galerie; 1 fl. für eine Loge der III. Galerie; 1 fl. für einen Zauentil im Parquet 2. Reihe; 50 kr. für die Sperrſitze im Parquet 2. bis 13. Reihe, im Parterre und in der 1. Reihe der III. und IV. Galerie; 30 Kreuzer für alle übrigen Gallerieſitze.

Anfang um 7 Uhr.

Anfang um 7 Uhr.

Plakatzettel der Uraufführung in Wien (1892)



#### NACHWEISE

Texte: Die Beiträge von Pio Pellizzari und Jürg Stenzl wurden für dieses Programmheft verfasst. Die Handlung schrieb Peter Ross. Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, übersetzt von Hans-Horst Henschen, Frankfurt und Zürich, 1984.

Abbildungen: Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque de l'Opéra de Paris (Seiten 2, 4, 6 oben, 12, 14 und 16). Lucy Broido, *French Opera Posters*, New York 1976 (Seite 1). *Le Théâtre, Revue Bimensuelle Illustrée*, No. 109, Juillet 1903 (Seiten 6 unten, 10 und 11). Jules Massenet, *Mein Leben*, Wilhelmshaven 1982 (Umschlagseite 2). Louis Schneider, *Massenet, L'Homme – Le Musicien*, Paris 1908 (Umschlagseite 3). Hermann Bühnemann, *Von Runge bis Spitzweg*, Königstein im Taunus 1961 (Philipp Otto Runge: «Wir drei», Innenteil, Seite 3). Umschlag von Heinz Jost.

Stadttheater Bern  
Spielzeit 1987/88

Direktion: Philippe de Bros  
Redaktion:  
Peter Ross und Pio Pellizzari  
Layout: Heinz Jost  
Satz und Druck:  
Lobsiger & Sohn AG, Bern  
Inserate: Publicitas AG, Bern

