



Karlsruhe

Badisches Staatstheater

1893 GOU  
06954

Badisches Staatstheater Karlsruhe



# ROMEO ET JULIETTE

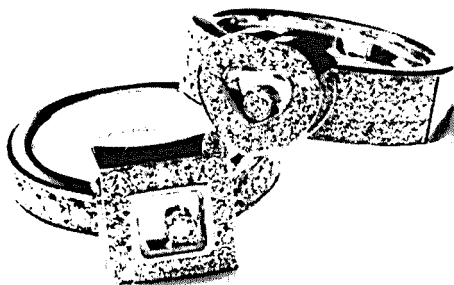
Charles Gounod

8

Spielzeit 1999/2000

Chopard

GENÈVE

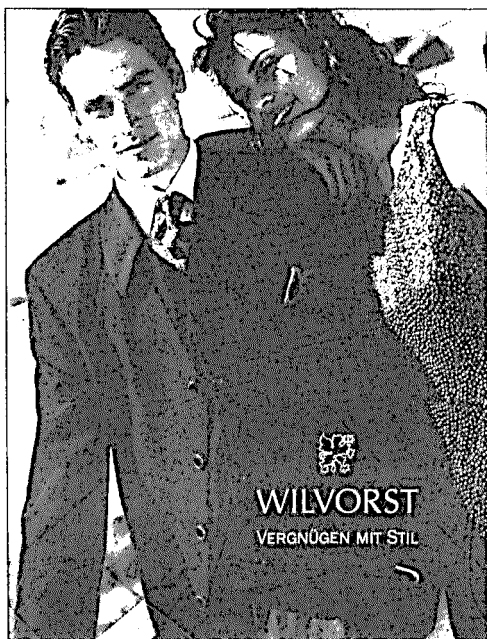


»HAPPY BRIDE«

JOCK

DER IDEEN-JUWELIER  
seit 1898

76133 Karlsruhe – Kaiserstraße 179 – Telefon 07 21 / 2 74 38 – Telefax 07 21 / 2 28 93



  
WILVORST  
VERGNÜGEN MIT STIL

MÄNNER  
sache.

CARL HILLER

Männer | Mode | Höchstpersönlich

Kaiserstraße 122 • 76133 Karlsruhe  
Telefon (07 21) 17 07 - 2 10 • Fax (07 21) 17 07 - 2 30  
[www.carl-hiller.de](http://www.carl-hiller.de)

## Zum Stück

Als am 1. April 1867 die Pariser Weltausstellung eröffnet wurde, wetteiferten die Theater der Stadt mit aufregenden Novitäten um die Gunst tausender Besucher: In der Opéra wurde Giuseppe Verdis „Don Carlos“ uraufgeführt; im Théâtre des Variétés hatte Jacques Offenbachs „Großherzogin von Gerolstein“ Premiere; und das Théâtre-Lyrique spielte am 27. April erstmals eine der bedeutendsten Shakespeare-Adaptionen des französischen Musiktheaters, nämlich die Oper „Roméo et Juliette“ von Charles Gounod, dessen „Faust“ sich seit 1859 erfolgreich im Repertoire behauptet hatte. Am Premierenabend wurde die tragische Geschichte einer Liebe vor dem düsteren Hintergrund verfeindeter Familien Gounods größter Bühnenerfolg. Im atmosphärischen Zauber und in der sinnlichen Emotionalität seiner Musik erwies sich der französische Tondichter unter Verzicht auf die großen Massenszenen und Tableaus der *Grand Opéra* einmal mehr als Meister des intimen, psychologisch orientierten Seelendramas des *drame lyrique*.

# „ROMEO ET JULIETTE“

## Handlung der Oper

### Prolog

Menschen erinnern sich der Geschichte der verfeindeten Veroneser Familien Capulet und Montaigu.

### Erster Akt

Auf einem Maskenball der Capulets wird Juliette in die Gesellschaft eingeführt. Unter den Gästen befindet sich Graf Pâris, der um Juliette wirbt. Auch Roméo Montaigu und einige Freunde, Mercutio und Benvolio, haben sich maskiert unter die Feiernden gemischt. Mercutio hänselt Roméo mit der „Ballade von der Königin Mab“, der Königin des Trugs und der Träume. Roméo und Juliette treffen aufeinander. Es ist Liebe auf den ersten Blick. Erst dann erfährt Juliette von ihrem Vetter Tybalt, um wen es sich handelt. Hasserfüllt will sich Tybalt auf den Eindringling stürzen, doch Capulet fordert die Gäste auf weiterzufeiern.

### Zweiter Akt

Juliette erscheint auf ihrem Balkon. Roméo begehrt sie leidenschaftlich, und die beiden erklären einander ihre Liebe. Das Erscheinen der Amme und Grégorios mit einigen Dienern zwingt Roméo, sich zunächst zurückzuziehen. Beim Abschied vereinbaren die beiden Liebenden ein Wiedersehen und beschließen, heimlich zu heiraten.

### Dritter Akt

Erstes Bild:  
Roméo und Juliette suchen, begleitet von ihrer Amme Gertrude, Frère Laurent auf. Dieser traut heimlich das Liebespaar.

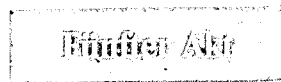
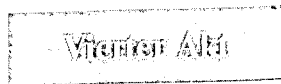
Zweites Bild:  
Stéphano, Roméos Page, provoziert mit einem Lied, in dem Juliette mit einer Turteltaube im Geierhorst

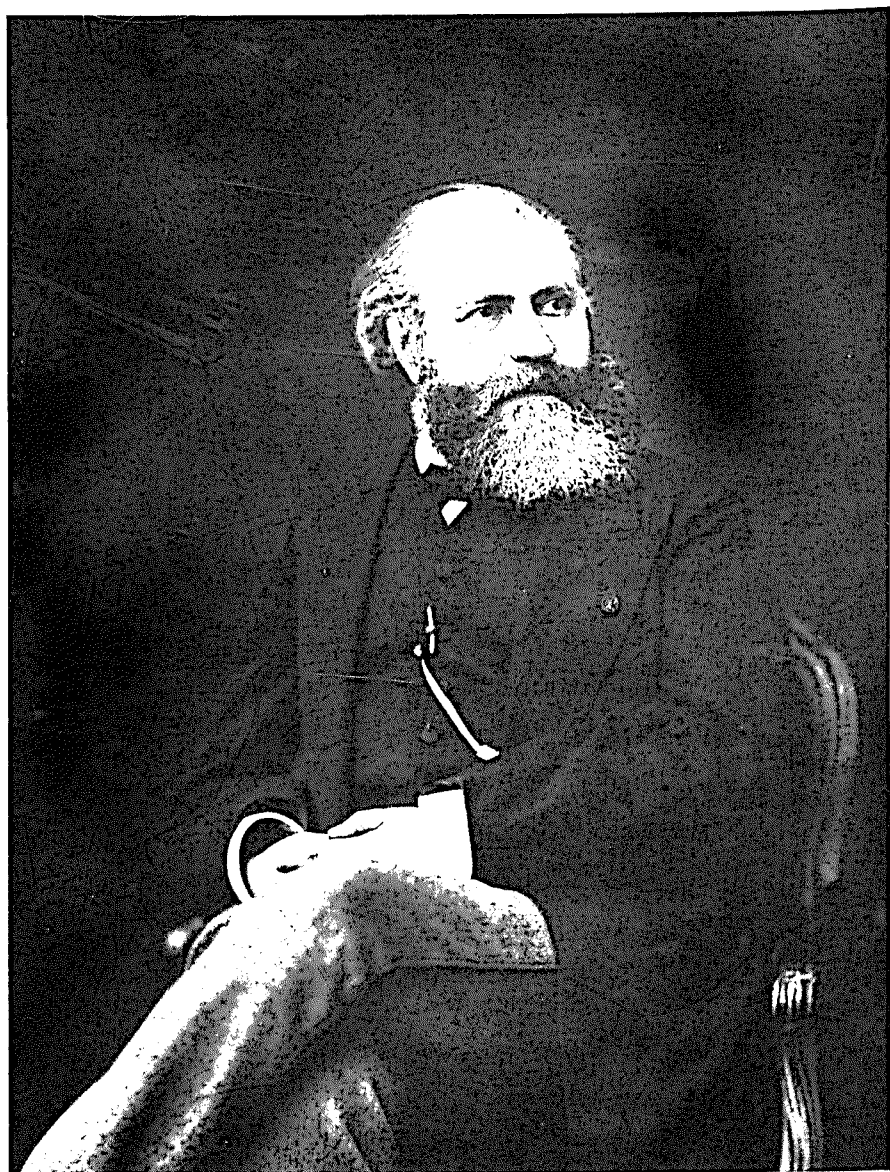
verglichen wird, die Dienerschaft der Capulets und beginnt mit Grégorio einen Zweikampf. Mercutio tritt dazwischen, worauf Tybalt ihn zum Duell fordert. Als Roméo kommt, wendet sich Tybalt ihm zu, doch Roméo verweigert sich dem Kampf. Tybalt beleidigt ihn, und Mercutio fordert für seinen Freund Genugtuung. Er duelliert sich mit Tybalt und wird tödlich verwundet. Roméo greift nun doch zur Waffe, um Mercutio zu rächen. Tybalt fällt, flüstert Juliettes Vater als letzten Wunsch zu, dass Juliette Graf Pâris heiraten soll, und stirbt. Der Herzog schickt Roméo zur Strafe in die Verbannung.

Roméo und Juliette verbringen heimlich zusammen eine letzte Liebesnacht vor der Flucht Roméos ins Exil. Der Gesang der Lerche ist das Signal zur Trennung. Beide versuchen sich jedoch einzureden, es sei die Nachtigall, die ihre Liebesnacht begleitet, aber der anbrechende Tag zwingt sie zum Abschied.

Capulet sucht seine Tochter auf, um ihr mitzuteilen, dass alle Vorbereitungen zur Hochzeit mit Pâris getroffen seien. Verzweifelt bittet Juliette Frère Laurent um Hilfe. Er gibt ihr einen Schlaftrunk, der sie in einen todesähnlichen Schlaf versetzen soll. Dem Wahnsinn nahe, zermartert von der Frage, ob der Trunk Leben oder Tod bringen werde, zögert Juliette ihn zu sich zu nehmen. Als die Hochzeitsgesellschaft kommt, zeigt der Trunk seine Wirkung: Juliette bricht zusammen.

Juliette ruht in der Gruft. Roméo glaubt sie tot und will ihr folgen. Kaum hat er Gift zu sich genommen, erwacht Juliette aus ihrem tiefen Schlaf. Die beiden sind glücklich über das Wiedersehen, doch schon beginnt das Gift bei Roméo zu wirken. Juliette erdolcht sich, um gemeinsam mit ihm zu sterben.





*Charles Gounod (1818–1893)*

(Bibliothèque nationale de France)

**Hans-Jochen Genzel**

**„... DAS WIRD ERKAUFT  
MIT BITTREM TOD“**

Sie heißen Romeo und Julia. Sie lebten und sie starben in Verona. Liebende und sich ihrer Liebe Erinnernde pilgern in die italienische Stadt, suchen den Schatten derjenigen, die dort glücklich und unglücklich waren, und sie finden ihn nicht dort, sondern – wenn sie danach wirklich suchen – in sich selbst, in ihren eigenen Erinnerungen und Träumen.

Romeo und Julia haben nicht gelebt. Sie sind die Erfindung eines Dichters. Der machte mit ihnen die Erinnerungen und Träume unzähliger Menschen lebendig. Liebesglück und Liebesleid, Liebe in den Grenzen von Vorurteilen, Machtansprüchen und bei kriegerischen Auseinandersetzungen anderer – das ist sein Thema, das Thema seiner Zeit. Es ist auch das Thema unserer Zeit. Der Dichter hält uns den Spiegel vor, und wir erkennen mit Schrecken, dass es nicht wahr ist, womit uns der Fürst am Ende des Dramas entlässt:

*„For never was a story of more woe  
Than this of Juliet and her Romeo.“*

(Denn niemals gab es so ein hartes Los  
Als Juliens und ihres Romeos).

Solch hartes Los gab es immer, und es hat es immer weiter gegeben.

Und doch hat der Fürst Recht, wenn man seine Worte nicht nur als Fazit eines individuellen Schicksals, sondern als eine große Verallgemeinerung begreift: Welch härteres Los kann es denn geben als den Tod der Liebe?

Der Künstler fasst das allgemeine Schicksal im Einzelschicksal. Er erhebt die Geschichte der Liebenden

zur Geschichte der Liebe, die Geschichte der Mächtigen zur Geschichte der Macht, die Geschichte dessen, der sein Leben ändern will, zur Geschichte einer aus den Fugen geratenen Welt. Im Einzelnen spiegelt sich die Welt. Die Welt wird im menschlichen Konflikt erlebt.

„Shakespeare ist alles!“  
(Richard Wagner)

„Shakespeare ist alles!“, ruft Richard Wagner bei der Lektüre der Shakespeare-Dramen. „Seine Dramen erscheinen als ein so unmittelbares Abbild der Welt, dass die künstlerische Vermittlung in der Darstellung der Idee in ihnen gar nicht anzumerken und namentlich nicht kritisch nachzuweisen ist, weshalb sie, als Produkte eines übermenschlichen Genies angestaunt, unseren großen Dichtern, fast in derselben Weise wie Naturwunder, zum Studium für das Auffinden der Gesetze ihrer Erzeugung wurden“ (Wagner: Beethoven, 1820). Weil Shakespeare immer die Welt und die Menschen im Auge hat – meint Wagner –, ist sein Werk sowohl die umfassendste wie die detailgenaueste Darstellung der Welt. Es ist „Welt“ und gehört eigentlich nicht der Literatur an. Wenn in diesem Sinne Shakespeares Werk als Bild der Welt gelten kann, dann ist es Stoff wie die Welt selbst. Die Geschichte von Romeo und Julia ist nicht an die literarische Formung gebunden. Sie ist ein durch Shakespeare in den Besitz der Menschheit gegebenes Bild von sich selbst. Es ist uninteressant geworden, dass das Liebespaar – etwa im Gegensatz zu Caesar und Cleopatra – nicht wirklich gelebt hat. „Neulich lachten wir“, berichtet Cosima Wagner, „dass man (z. B. Turgeniew) über eine Hamlet-Natur und einen russischen Hamlet spricht, als ob die Gestalt nicht von einem Dichter geschaffen, sondern aus der Wirklichkeit käme“ (Die Tagebücher, Band II).

Wer wüsste etwas über Macbeth, Richard III., Heinrich IV., wenn nicht Shakespeare ihre politischen und menschlichen Konflikte blutvoll verbunden und

sie so verstehbar und im unmittelbaren Erlebnis begreifbar gemacht hätte als in ihrer Welt agierende einzigartige Persönlichkeiten? Wer kennt den realen Menschen Karl V.? Wieviel mehr weiß man über die Shakespeare-Figur des unrealen Sagenkönigs Lear.

In der Welt- und Menschensicht Shakespeares sind seine Figuren unsere Zeitgenossen geworden, die mit uns zu leben vermögen – als Maßstab (positiv wie negativ) unseres eigenen Handelns. So werden sie herausgehoben aus den Grenzen ihrer Zeit, in denen sie zu wirken gezwungen waren, und sie mahnen die Veränderung sowohl dieser zeitbezogenen Beschränkungen an, an der ihr Leben zerbrach, als auch derer, an denen nach wie vor Menschlichkeit zerstört wird.

Shakespeares Drama „Romeo und Julia“ wurde wahrscheinlich 1595 zum ersten Male gespielt. Der Stoff lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. In der italienischen Renaissance fand sich das Thema in zahlreichen Erzählungen. Die wurden in Übersetzungen auch in anderen europäischen Ländern gelesen. In dieser Form gelangte er nach England. Zu ihnen gehörte eine Novelle des Dominikaners Matteo Bandello.

Shakespeare kannte sie ebenso wie „The Tragicall Historie of Romeus and Juliet“, eine Versdichtung, die sein Landsmann Arthur Brooke 1562 nach einer französischen Vorlage geschrieben hatte. Nach dieser Versdichtung, aus der er teilweise Zitate wörtlich übernimmt, schuf Shakespeare sein in seiner Welt-sicht von allen vorhergehenden Varianten grundverschiedenes Drama von „Romeo und Julia“. Wo Brooke seine Leser vor „dishonest desire“ (unehrenhaften Wünschen, schändlichen Begierden), vor Ungehorsamkeit gegenüber den Eltern und den Aktionen unchristlicher Mönche warnen will und den Tod des Liebespaares als verdiente Konsequenz sündigen Verhaltens darstellt, findet Shakespeare im

Shakespeares  
„Romeo und Julia“  
wurde wahrscheinlich  
1595 zum ersten Male  
gespielt.

uneinschränkbares Erlebnis von Liebe die die Zeiten überdauernden Grundfragen des Lebens und des menschlichen Verhaltens. Shakespeare hat, schrieb der deutsche Shakespeare-Übersetzer August Wilhelm Schlegel, „eine handwerksmäßige Pfscherei in ein dichterisches Meisterwerk umzuformen gewusst“ (1797). In dieser Form wurde es nun selbst

zum Ausgang unzähliger Neugestaltungen, Adaptionen, Bearbeitungen, in denen Teilaspekte des Stoffes hervorgehoben wurden oder seine Totalität in anderen historischen oder territorialen Umständen wiederentdeckt wurde.

Das „harte Los“ von Julia und ihrem Romeo wurde zu einem Thema in wahrscheinlich allen künstlerischen Genres. Besonders aber die Komponisten fühlten sich von diesem Stoff berührt. In Opern, Balletten, Musicals und in der Konzertmusik griffen sie zur „Vorlage“ Shakespeares. Eine der ersten Vertonungen von „Romeo und Julia“ war 1796 die Oper „Giulietta e Romeo“ von



*Charles Gounod in seinem Arbeitszimmer (Bibliothèque nationale de France)*

Nicola Antonio Zingarelli auf ein Libretto von Giuseppe Foppa. Dieses Libretto benutzte Felice Romani für seinen Text, den er für den italienischen Komponisten Nicola Vaccai schuf. Auch dessen Oper aus

dem Jahre 1825 trug den die Julia hervorhebenden Titel „Giulietta e Romeo“. Romanis Libretto wurde später von Vincenzo Bellini vertont. Dessen zweiaktige Oper „I Capuleti e i Montecchi“, 1830 im La Fenice in Venedig uraufgeführt, hat sich bis heute auf den Opernbühnen lebendig erhalten. All diesen Opern ist eine nur indirekte Beziehung zum Shakespeare-Drama gemeinsam: Sie reduzieren die Geschichte des Liebespaares auf den Stoff der Renaissance-Novella IX von Bandello und einer Veroneser Erzählung von Gerolamo della Corte, ohne natürlich die Ansprüche des großen englischen Dramatikers aus den Augen verlieren zu können und zu wollen. Dennoch waren die Gefühlsempfindungen aus dem englischen Drama in der dem Aktionismus und der Stimmakrobatik verpflichteten italienischen Oper vor Verdi nicht so wichtig wie deren vokalisenreiche Ausformungen durch Primadonnen und männliche Stars.

Charles Gounod will den emotionalen Reichtum des Shakespeareschen Vorbilds in seine Musik bannen. „Es hat mich verbrannt!“, bekennt er. „Es verbrennt mich noch! Stimme, Orchester, alles spielt darin (im Duett des 4. Aktes) seine Rolle: Die Leidenschaft in den Geigen, die Zärtlichkeiten Julias, Romeos Angst, seine trunkenen Umarmungen, die abrupten Akzente von vier bis acht Takten mitten in diesem Kampf von Liebe und Leichtsinn.“ (Brief vom 2. Mai 1865 an seine Frau)

Schon in seiner „Faust“-Oper, die man in Deutschland aus Respekt vor Goethes *Gedankendrama* „Margarethe“ nennt, gelangen ihm vor allem jene Stellen, in denen Liebe und Schmerz, Hoffnung und Traurigkeit seine Musik inspirierten. Die Kunst Gounods ist, wie sein Landsmann Claude Debussy es nannte, „ein wesentliches Stück französischer Empfindsamkeit“ (Antidilettant, Paris 1921). Diese Empfindsamkeit fand Gounod in Shakespeares

Die Kunst Gounods ist „ein wesentliches Stück französischer Empfindsamkeit“.

(Claude Debussy)

„Romeo und Julia“. Seine Librettisten Jules Barbier und Michel Carré, die ihm bereits die Texte für „Faust“ und „Mireille“ geschrieben hatten, waren theatererfahrene und literaturbesessene Dichter. Carré übersetzte die Texte von Mozart-Opern ins Französische. Er war der Autor Bizets bei dessen „Perlenfischern“. Gemeinsam waren sie langjährige Partner Jacques Offenbachs, für den Barbier nach ihrem eigenen Schauspiel den Operntext zu „Hoffmanns Erzählungen“ lieferte. Carré hatte das Textbuch für Ambroise Thomas' Oper „Mignon“ (nach Goethe) geschrieben bevor er an die Arbeit des „Romeo und Julia“-Textbuches ging. Beide Autoren waren mit Shakespeare ebenso vertraut wie mit dem französischen Operngeschmack und den Traditionen der *Grand Opéra*. Für den „Liebling der Grand Opéra“, wie Richard Strauss Gounod bezeichnet, waren sie bestens geeignete Partner.

Die Uraufführung von Gounods „Roméo et Juliette“ fand am 27. April 1867 im Pariser Théâtre-Lyrique während der Pariser Weltausstellung statt. Die Premiere war der Auftakt für ein anderes außerordentliches gesellschaftliches Ereignis, das am gleichen Abend stattfand: ein Ball mit Staatsempfang. Operndirektor Léon Carvalho hatte seiner Theatertechnik eine hohe Belohnung versprochen, wenn sie das Ende der Operaufführung rechtzeitig vor Mitternacht bewerkstelligt, damit die exponierten Besucher den Ballbeginn nicht versäumen. Die Techniker erhielten das Geld. Der letzte Vorhang fiel 23.45 Uhr, und der Erfolg Gounods war sicher ein Gesprächsthema auf dem Ball.

Bis 1898 wurde  
„Roméo et Juliette“  
in Paris 500-mal  
gespielt.

Sechs Jahre später nahm die Opéra-Comique das Werk in ihren Spielplan, 1888 auch die Grand Opéra (Palais Garnier). Bis 1898 wurde „Roméo et Juliette“ in Paris 500-mal gespielt. Die großen Opernhäuser der Welt übernahmen das Werk noch im Jahr seiner Pariser Premiere: das Londoner Covent Garden (in italienischer

Übersetzung), Dresden (deutsch), New York (italienisch) und Mailand (italienisch). Wien folgte 1868.

Die Geschichte von Romeo und Julia stellt sich in der Oper von Charles Gounod fast als ein einziges Duett (in vier Teilen) dar. Die erste Begegnung der beiden jungen Menschen ist ein, wie der Komponist es nennt, „duetto galant“, in dem hinter der Oberfläche eines konventionellen Flirts und Komplimentenaustausches bereits die Hitze der Leidenschaft aufglüht, und in dem sich wunderbar Romeos Beklommenheit in stürmischen Eroberungsversuchen und Julias Begehren in zärtlicher Zurückweisung darstellen. – Die „Balkonszene“ beginnt mit einer Cavatine Romeos, in der sein Herz und seine Seele offen liegen. Das Duett schließt zwei Liebende in die „göttliche Nacht“ (*Ô nuit divine*) ein, und tut das, fast an Richard Wagner und den späten Verdi erinnernd, in einer dramatisch-lyrischen Durchmischung von melodischem Rezitativ mit sich zu Emotionen aufschwingenden ariosen Teilen, in denen die unendlich diffizilen Gefühlsschwingungen schließlich zur vereinigenden Liebe zusammenfließen. – Im dritten Duett übernimmt Julia die Führung. Es gibt für sie keinen



*Michel Carré*  
(Bibliothèque nationale  
de France)

Zweifel daran, dass der Mörder ihres Veters zuallererst ihr Ehemann und der Gegenstand ihrer Liebe ist. Ihre „Verzeihung“ wischt rigoros die feindliche Realität vom Tisch und ermöglicht nach der schwärmerischen „göttlichen Nacht“ vor dem Balkon nunmehr das praktische Erlebnis der *nuit d'hyménée*, der „Brautnacht“ als *douce nuit d'amour*, deren „Süße“ in schmelzenden Melodien auskosten wird. Julia sucht die Nacht zu verlängern. Doch die Lerche verkündet den Tag. Nachdem die wiederum „süße

Nachtigall“ (*le doux rossignol*) verstummt ist, kann Julia die Grausamkeit von Verbannung und Trennung nicht mehr verdrängen und nicht mehr aufhalten. – Das vierte Duett ist der Tod.

Diese vom Duett bestimmte Entwicklung der Oper wird im ersten Akt auf eine Weise eingeleitet, die ihr geradezu konträr entgegenzustehen scheint, und sie wird im weiteren Verlauf an den Stellen unterbrochen, wo die Geschehnisse der Welt Einfluss auf die Geschehnisse der Liebe haben: das Erkennen Julias, dass sie den Todfeind ihrer Familie liebt, die Einbeziehung von Bruder Lorenzo und die Eheschließung durch ihn, das Duett (das sehr geschickt mit Teilen der Shakespeareschen Anfangsszene verknüpft ist), Tybalts Tod und Romeos Verbannung, die Forderung des Vaters Capulet nach der Ehe



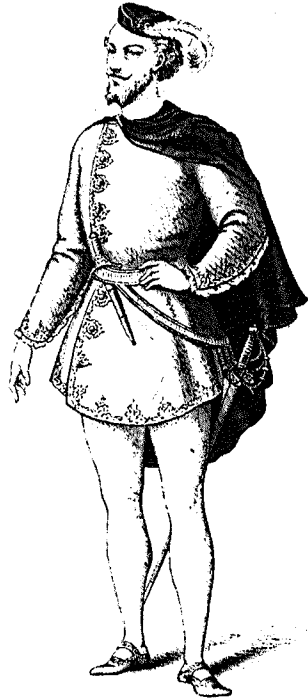
Caroline  
Miolan-Carvalho.  
Juliette der  
Uraufführung 1867

Julias mit Graf Paris (den man nach dem ersten Bild nicht mehr zu sehen bekommt) und Lorenzos Versuch, die Katastrophe durch das scheinot machende Schlafmittel zu umgehen. Diese Szenen sind auf das Wesentliche beschränkt. In ihnen wird musikalisch angeboten, was nötig ist, aber nicht mehr. Keine

ablenkende Handlung drängt sich in ihnen in den Vordergrund. Nach der Ausgelassenheit des Festes am Anfang der Oper, bei dem Julius Geburtstag gefeiert wird, wird es immer stiller in der Umgebung von Julia und Romeo. Romeo verweigert sich fast abwesend dem Streit mit Tybalt; fast mit Gewalt organisiert er sich selbst die Wut gegen Tybalt, mit der er sich in die Lage versetzt, den Vetter seiner ihm eben heimlich angetrauten Frau zu töten. – Es gibt (im Gegensatz zu Shakespeare) nur **eine** Begegnung bei

Lorenzo: Bei ihm treffen sich Romeo und Julia zur heimlichen Eheschließung, und es gibt dafür so gut wie keinen Widerstand durch den Geistlichen. Das Erlebnis der Liebe ist für ihn Grund genug, die Vermählung zu vollziehen – in einem Terzett von „hinreißender Schönheit und leidenschaftlicher Wärme“ (Tschaikowski, Kritik vom Oktober 1875). Es hat wohl eher eine musikalische Ursache, dass in dieser Szene (und damit in der ganzen Oper) die aufklärerisch humanistische Position des Paters Lorenzo hinter dem frommen Ritual zurücktritt. In dieser Form aber lenkt auch das die Aufmerksamkeit ausschließlich auf das Liebespaar. – Vater Capulet schließlich hat Bruder Lorenzo an seiner Seite, als er von Julia verlangt, Graf Paris zu heiraten. So ist der zur Stelle, um der verzweifelten Julia den von ihr widerspruchslos angenommenen verzweifelten Ausweg zu weisen.

Während die Charaktere der übrigen Personen im Verlauf der Oper, also parallel zur weiteren Ausprägung der Duett-Entwicklung, mehr und mehr auf ihre knappste Funktion reduziert werden, bekommen sie im



*Michot als Roméo,  
Théâtre-Lyrique, 1867  
(Bibliothèque nationale  
de France)*



„Roméo et Juliette“, Zweiter Akt, Théâtre national de l'Opéra 1888  
(Bibliothèque nationale de France)

ersten Bild die Gelegenheit, sich ausführlich darzustellen. Capulet hat hier einen sehr überzeugend vorgebrachten Konflikt zwischen Liebesbedürfnis und Altersresignation, den er austrägt, indem er die Jugend zu tabufreiem Liebesspiel antreibt. Mercutio drängt den vorsichtigen Romeo mit geradezu überschwenglichem Spott im Kabinettstück der „Ballade von der Königin Mab“ zur Abkehr von manipulierten und mutlos machenden Träumen. Und die Festgäste stürzen sich mit Tollheit in eine Nacht des Rausches, in der sie sich weniger für die Wünsche der „zum zweiten Mal geborenen Tochter“ des Hauses interessieren, als für ihr eigenes Vergnügen.

Aber auch Romeo und Julia, hier noch unabhängig voneinander, erhalten ihr Profil in diesem ersten Bild. Romeo weiß noch nicht, was Liebe ist; er träumt seiner Liebelei Rosalinde nach und erlebt urplötzlich den Einbruch eines nie zuvor erlebten Gefühls: Julia ist da, so „wie die Gewitternacht von Blitzen geblendet wird“. Von diesem Augenblick an hat er nur noch ein Ziel: Julia. – Und Julia selbst? Sie genießt das Fest und will den „Frühling ihrer Seele“ erleben. Da ist sie die Tochter ihres Vaters: „Der Rausch der Jugend währt nur einen Tag“, und diesen Tag gilt es zu nutzen. In Julias erster großer Arie „Ah! – *Je veux vivre dans le rêve*“ auf einen Text, den es an dieser Stelle und in dieser Art bei Shakespeare nicht gibt, entfaltet sich der Charakter eines selbstbewussten, starken, lebensbejahenden Menschen. Im Walzertakt schwingt ungeduldige Lebenserwartung und in den Koloraturen steigert sich die Lust auf ein noch unbekanntes, aber erwartetes Abenteuer. Diese Kraft ist die Basis für alles, was dieses Mädchen erleben kann und wird, für die Liebe zu Romeo, für das Bekenntnis zu dieser Liebe und für das, was sie um dieser Liebe willen erduldet. Sie wird es sein, die Romeo ihre Liebe bekennt. Sie wird ihm unmissverständlich ihre Ansprüche nennen. Sie weiß um die Alternative zu dieser ihrer Liebe: ohne

sie wird „das Grab mein Brautbett sein“. Manche Rezensenten halten die prächtige Fest-Mazurka und Julius Walzerlied für unangemessene Bestandteile einer in besonders starkem Maße auf die Intimität gegründeten Tragödie. Dabei übersehen sie, dass es die Verwurzelung in der Normalität und der Gegensatz des Einzelschicksals zur Allgemeinheit sind, die die Dimension der Tragik hervorheben.

In die von Barbier, Carré und Gounod konzipierte Opernhandlung konnten naturgemäß nicht alle Aspekte des Shakespeare-Dramas einfließen. Gerade dessen derbe, kalauernde, witzig-erotische Passagen, die das ganze Schauspiel durchdringen, mussten in einer lyrischen Oper verloren gehen. Um so wichtiger ist das, was von ihnen in das erste Bild der Oper Eingang gefunden hat oder – das spricht für die Autoren – neu eingefügt worden ist. Die in Deutschland mehr als einhundertundfünfzig Jahre lang fast ausschließlich gespielte Shakespeare-Übersetzung von August Wilhelm Schlegel hat viele der komödiantischen Elemente zugunsten der idealischen

### Die Librettisten schöpften aus dem Original.

Liebestragödie geglättet. Die französischen Librettisten schöpften aus dem Original und suchten wenigstens teilweise die bodenständige Realität zu erhalten. Sie nutzen den in der deutschen Übersetzung Schlegels unterschlagenen Prolog, in dem der Grundkonflikt geschildert wird, um ihn so in die Geschichte einzuführen, dass er im Verlauf der Handlung nicht immer wieder verbal angesprochen werden muss. Vom Chor gesungen, ohne Orchester und nur von Einwürfen der Harfe begleitet, damit die Zuhörer dem Sinn der Worte folgen können, verkündet dieser Prolog den endlosen Krieg, der zwischen den Familien der Montagues und Capulets herrscht und Hass und Blut und Elend erzeugte. Die Liebe zwischen Romeo und Julia erscheint da „wie ein Blitz“ als Hoffnung: „Ihre Liebe hat den Hass, der sie getrennt, beendet, weil sie in gleicher Lieb entbrannt.“

„Hass und Bosheit zerstören das Leben.  
Liebesglück verwandeln sie in hoffnungslose Not.  
Dass ihre Väter sich die Hände geben,  
das wird erkauf mit bittrem Tod.“

Nach dieser Prämisse müssen sich die Väter am Ende der Oper nicht die Hände geben. Der bittere Tod von Romeo und Julia fordert Einsicht und den Frieden in Verona und in der Welt. Ob der Frieden von Dauer sein wird, ist ohnehin fraglich. Bandello war das ganz real: „Hierdurch kam der Frieden zustande, der indes nicht lange dauerte.“ Das ist aber nicht die Frage Gounods. Er sieht das Schicksal Romeo und Julias und nur mittelbar die aus ihm zu folgernden Lebensumstände für den Rest der Welt. Das Wissen darüber weiß er bei seinen Zuschauern.

Im letzten Liebesduett singt noch einmal das Leben: „Es ist die Nachtigall und nicht die Lerche“ – Wie am Ende der Brautnacht versucht Romeo um der Liebe willen die Morgendämmerung wegzuschieben. Jetzt beendet der Tod den Liebesträum, ehe er sich erfüllt hat. Und der Tod ist ebensowenig aufzuhalten wie der neue Tag. Vor diesem Tag und vor diesem Tod hat diese Liebe keinen Bestand. Die Liebe „begehrt nur des heutigen Tages aber diesen verlangt sie ganz, unverkürzt, unverkümmert“, weiß Heinrich Heine (Shakespeares Mädchen und Frauen, 1838). Um diesen Tag sind sie betrogen; Romeo und Julia und alle, die durch „Krieg“ und „Hass und Bosheit“ nur im Augenblick des Todes ihr Glück erleben können:

In der Musik sind die Schlussworte Shakespeares aufgehoben:

*„For never was a story of more woe  
Than this of Juliet and her Romeo.“*

Die Musik trauert über das „harte Los“. Sie macht das „harte Los“ zu einer Angelegenheit der Welt. Es ist gut, dass sie anrührt, aufrührt, dass sie nachdenklich macht und unduldsam.

Patrick Guinand

## ROMEO, DER TRÄUMER

„J'ai fait un rêve...“ (Ich hatte einen Traum): Das sind die ersten Worte von Gounods *Roméo*, die eines Mannes, der von einer Vision, einem inneren Bedürfnis oder gar einer Sinnestäuschung ergriffen wurde, die sogleich von Traurigkeit, von einer düsteren Vorahnung („noir presentiment“) begleitet wird. Offenbar war es der Traum von einer Frau: ein Traum von Juliette. Aber der Tod schleicht schon umher.

*Peter Paul Rubens:  
Marchesa Veronica  
Spinola Doria, 1607/08  
(Staatliche Kunsthalle  
Karlsruhe)*

Offengestanden beginnt alles mit einem befremdenden Ritual mit dem Charakter einer Totenfeier gleich einer Vorahnung des Geschehens. Schon die ersten Töne künden von seinem tödlichen Ausgang. Bereits hier wirkt die Szene wie ein Grab; ein Mausoleum für die zukünftige Liebesgeschichte. Und das Totentuch des Verhängnisses lastet von diesem Augenblick an auf dem Werk.

Eine geheimnisvolle Vereinigung, von der man nicht weiß, wer sie ist, wer die Menschen sind, aus welcher Zeit, aus welchem Land, von hier und heute oder aus der Zeit von Barbier, Carré und Gounod, – „die Unbekannten des Prologs“, könnte man sagen, scheinen uns in den ersten Worten des Werkes einen Schlüssel der Zeitlosigkeit zu geben: „Vérone vit jadis deux familles rivales.“ (Einst lebten zu Verona zwei verfeindete Familien): Damals in Verona...

Das Drama ist sehr alt, das Drama ist bekannt, aber immer gegenwärtig und immer wiederauferstanden: Es ist die



Darstellung der absoluten Liebe, der ewige Mythos der verbotenen Liebenden.

In Nostalgie oder Spiel, gleich einem Opferritual oder in kollektivem Voyeurismus scheinen diese „Unbekannten des Prologs“ denn wie in einer feierlichen Abendgesellschaft diese Geschichte darbieten zu wollen: Seht einen Mann und eine Frau sich lieben und sterben!

Sodann ein Ergreifen von Masken ... und Capulet eröffnet den Ball mit einer zeitgenössischen Mazurka, die wie eine Konzession Gounods an die Offenbach-Manie der Zeit wirkt – eine Passage, die wider Willen dem entgegengesetzten Geschmack verpflichtet ist, mit einem Hymnus an die Wollust, Pariser Leben und Zweites Kaiserreich in schlechte Gesellschaft geraten zwischen Frauen von Welt und

*Henri Gervex*  
(1852–1929):  
*Rolla*, 1878  
(Musée des Beaux-Arts  
de Bordeaux)



Tänzerinnen à la Toulouse-Lautrec. „Voilà Paris. Un seul but, jouir et paraître,“ (Voilà Paris. Ein einziger Zweck. Genießen und sich zeigen), bemerkte der berühmte Historiker und Kritiker Taine über die Epoche.

In Wahrheit ein erzwungenes Fest zum Ruhme der entflohenen Jugend, ein letztes Fest, Abschluss eines Lebens, im giftigen Parfum eines angekündigten Todes.

Die voraus eilenden Zeichen des Todes verdichten sich immer mehr während der Vorstellung, und Offenbach räumt sehr schnell das Feld zugunsten der reinen Tragödie, dem Erguss von Gefühlen, der Intimität des Herzens, der verliebten Vertrautheit.

Gounod, ein ausgesprochener Minimalist, der in Mozarts „Don Giovanni“ „la force d'expression mêlée à l'économie de moyens“ (die Kraft des Ausdrucks verbunden mit der Ökonomie der Mittel) bewunderte – buchstäblich eine Erklärung von „less is more“ bevor es diesen Begriff überhaupt gab –, hatte die Absicht aus „Roméo et Juliette“ ein intimes Drama zu machen, einen Entwurf von Racinescher Qualität – „toute l'in-

vention consiste à faire quelque chose de rien“ (jeder Einfall besteht darin, aus nichts etwas zu machen), bemerkte Racine in seinem Vorwort zu „Berenice“ – die Erzählung im wesentlichen betrachtet in einem einzigen langen Duett gefasst, in dem Liebe und Tod sich in jedem Augenblick durchdringen.

Um sich von dieser Forderung nach Innigkeit und Minimalismus zu überzeugen, genügt es, sich – über das Hören der Musik hinaus – in den Briefwechsel zu vertiefen, den Gounod mitten in der Vorbereitungsphase der Aufführungen an der Opéra-Comique mit Georges Bizet führte.



*Vogelmaske der Eskimos,  
Alaska*

Auf diesem Maskenball nun werden in jedem Augenblick dieser Zeitlosigkeit die Spuren des Mythischen sichtbar: Epiphanie Juliettes im Stil der Renaissance, Mercutio als elisabethanische Queen, Traumkönigin als Travestie, wie der Schatten eines plötzlich erscheinenden Shakespeare.

Und die Masken werden – warum auch nicht – die von Vögeln sein. Denn das ist das ständig wiederkehrende Bild, das – gleichwohl Shakespeareschen Ursprungs – durch die Librettisten verstärkt, einem Leitmotiv ähnlich das ganze Werk durchzieht.

Stéphano, der Page zwischen zwei Welten, zwei Geschlechtern, zwei Stimmen, der erst von Gounod erfunden wurde, gibt uns später in einer in der Mitte des Werkes platzierten Szene in seiner kindlichen Sorglosigkeit seine bilderreiche oder decodierte Fassung: „Que fais-tu blanche tourterelle, dans ce nid de vautours?“ (Was machst du, weißes Turteltäubchen, in diesem Geierhorst?)

Ja, dieser Maskenball ist wirklich ein Geierhorst!

Im zeitlosen Drama, in der Tragödie der beiden Liebenden greift Gounod die Form des Duets wieder auf. Aber hier unter den Blicken der Vögel, die immer viel zu sehr anwesend sind, zu voyeuristisch, wie eine filmische Paranoia, ein Bild, das einem keine Ruhe lässt, ein Gewalttransfer, eine beunruhigende Seltsamkeit.

In dem Mysterium einer verborgenen Identität kann Roméo, „Ringeltaube“ („Ramier“) im Vorbeiflug, Roméo, der Träumer, schließlich Juliette, Erscheinung und Gegenstand seines eigenen Traumes treffen. Liebe auf den ersten Blick, Drama der Identität, Erkenntnis des Namens, Roméo ist entdeckt und Juliette wird plötzlich eine Frau: ein Wechsel der



*Ludwig von Gonzaga  
(1414–1479), Sabbioneta*

Tonalität und die Tragödie beginnt. Der Wunsch nach Erfüllung der Begierde, die übertretenen Tabus, ein Balkon – sozusagen eine Grenze zwischen Schatten und Licht, zwischen Wunsch und Unerreichbarkeit –, dann ein endlich überwundener Balkon gleich einem überschrittenen Tabu, der Hass zwischen den Familienclans, die Saga der Familien, und zwei Körper,



*René Magritte,  
Les eaux profondes 1941*

denen es endlich gelingt, zwischen Traum und Wirklichkeit zueinanderzufinden, sich zu berühren.

Einige Tote später – Trauer, Tränen und schwarz verhüllte Häupter werden das Fest sein.

Eine letzte Liebesnacht, ein zerwühltes Bett und ineinander verschlungene Körper – man könnte sagen ein Bild von Gervex – und die Zeit der Trennung kommt zwischen zwei imaginären Gesängen, und merkwürdig – an dieser Stelle noch einmal die Vögel, Nachtigall und Lerche, Abend oder Morgen, man hat zu gehen und sehr bald zu sterben.

Eine erzwungene Hochzeit – „les parents ont tous des entrailles de pierre!“ (die Eltern haben nur ein Herz aus Stein) – ein vermutlich arzneimittelkundiger

Mönch, Mephisto wider Willen, Alchimist der Seelen, steht wie Gounod selbst zwischen Gut und Böse, zwischen Priestertum und Komposition, zwischen „Missions Etrangères“ und dem Théâtre-Lyrique; ein schicksalhaftes, aber unwahrscheinliches Narkotikum, eine geistesranke Juliette, Lady Macbeth in Bezug auf den vorgetäuschten oder realen Tod (man versteht Juliette nur, wenn man den weitgespannten Bogen ihrer Rolle von der ersten „kindlichen“ Ariette des ersten Aktes an, wo sie gewissermaßen wie eine Vorwegnahme von Offenbachs Olympia erscheint, bis zu jener Wahnsinnszene des vierten Aktes betrachtet, die leider allzu oft bei vielen Inse-

nierungen dem Publikum vorenthalten wird); eine plötzliche, aber vorhersehbare Ohnmacht, eine fehlgeschlagene Kriegslist, und es bleibt den getrennten Liebenden nur der zwangsläufige Selbstmord.

Ja, das Leben ist ein Grab für die verhinderten Liebenden. Das Liebeslager wie das Totenbett ist das gleiche, schwarzer Marmor und Seidenpongé, schwarzes Quadrat auf weißem Grund, weißes Quadrat auf schwarzem Grund, Malewitsch ist die passende Ausstattung für Gounod.

Das Fest ist vergessen. Der Traum hat sich erfüllt. Es bleiben nur zwei zerbrochene Körper, die sich geliebt hatten.

(Übersetzung: Udo Salzbrener)



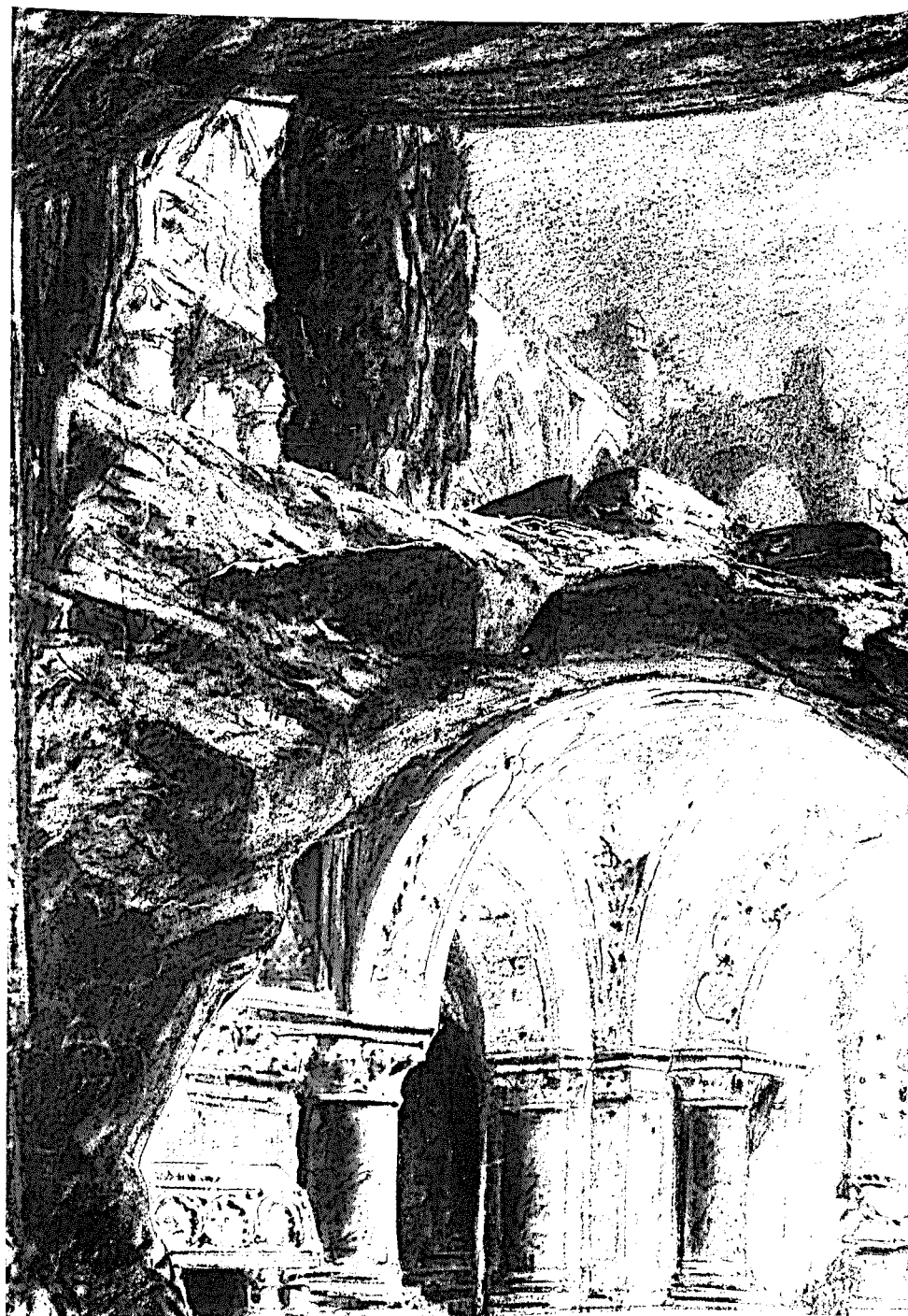
**Ihr lukullisches  
Vorprogramm**

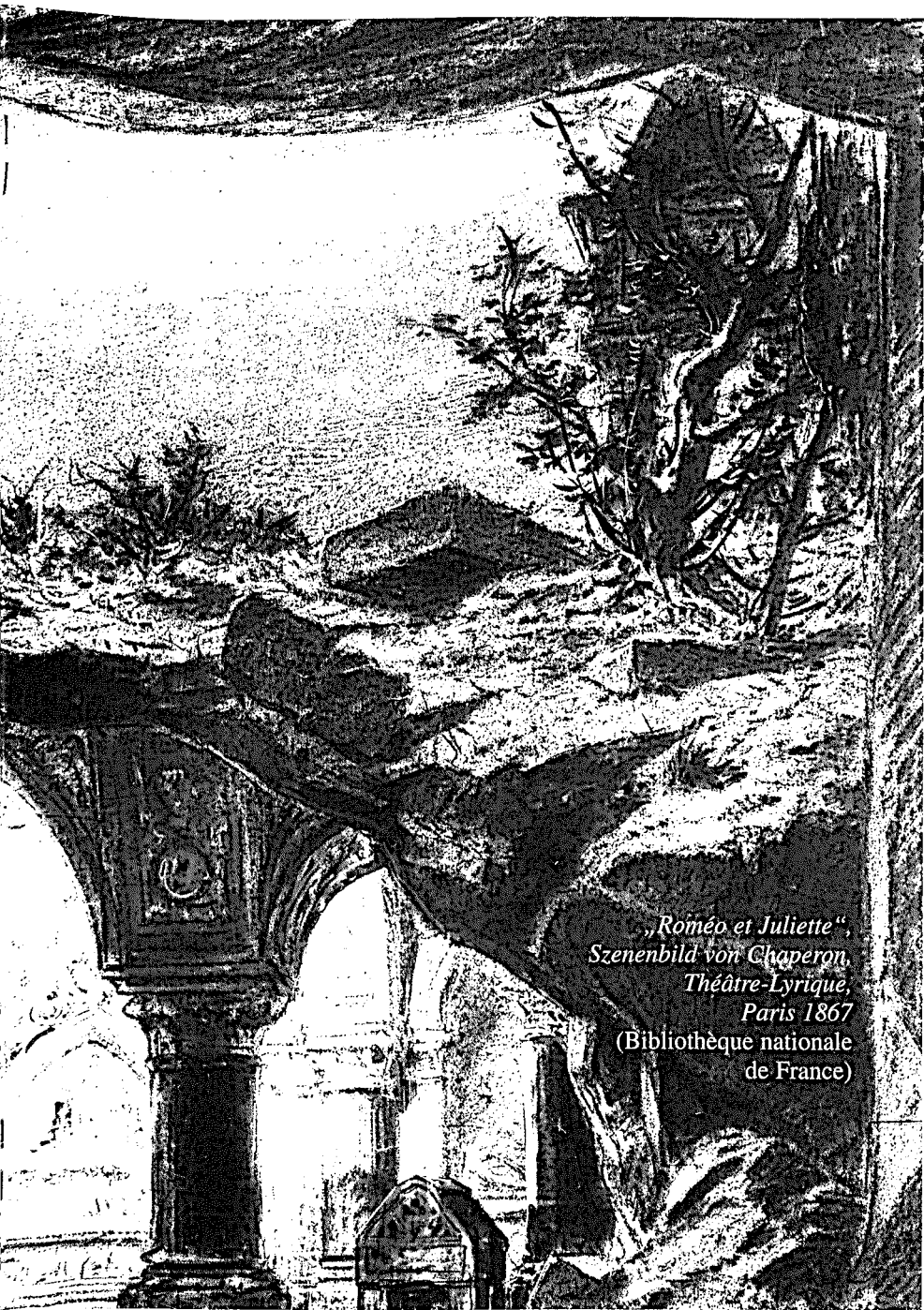
*Für  
Theater-  
Gourmets  
immer  
etwas Feines  
auf der  
Gabel.*

*Der Appetizer vor dem  
Stück:  
Feine Küche und ein  
außergewöhnliches  
Ambiente zu Beginn  
eines festlichen Abends.*

**Stadthallen-Restaurant**  
Karlsruhe · Am Festplatz 4 · 0721/377777

KAMPFMANN ADVERTISING





„Romeo et Juliette“,  
Szenenbild von Chaperon,  
Théâtre-Lyrique,  
Paris 1867  
(Bibliothèque nationale  
de France)

**Charles Gounod**

## **BRIEFE AN GEORGES BIZET**

„Roméo et Juliette“ wurde 1873 in den Spielplan der Pariser Opéra-Comique übernommen. Die Neueinstudierung wurde von Georges Bizet betreut. Die nachstehenden Briefe Charles Gounods, der damals vorübergehend in London weilte, beziehen sich darauf. Sie spiegeln deutlich die Intentionen Gounods, seine Forderung nach Minimalismus und nach Betonung der empfindsamen Züge der Oper wider. Den ersten Brief schrieb Gounod auf der Rückreise von einem Erholungsurlaub in Spa nach London in Calais.

*Calais, Dienstag, 15. Oktober 1872*

Lieber Freund,

Meine Zeit reicht im Moment nur, um Dir auf den musikalischen Teil Deines guten, langen Briefes zu antworten, den ich just in dem Moment erhielt, in dem ich dabei war, Brüssel zu verlassen – mitten in dem großen Durcheinander, das einer Abreise voranzugehen und sie zu begleiten pflegt. Ich stelle deshalb meine Antwort auf den freundschaftlichen Teil dieses Briefes ein paar Tage zurück, bis ich mich in London wieder eingerichtet habe, zumal ich für die in dem Brief geäußerten Gefühle umso empfänglicher war, als er mir heute erklärt, was sie eine Zeitlang befangen gemacht und zum Verschwinden gebracht hatte. Ich hoffe, Du hast mich zur Genüge kennengelernt, um mich immer richtig einzuschätzen und um zu wissen, daß auch ich nicht leichtfertig das ausreiße, was in meinem Herzen gewachsen ist.

Nun einige Zeilen zu „Roméo“, damit Du so schnell wie möglich die Auskünfte erhältst, um die Du mich gebeten hast.

2. Akt:

Ich wünsche, daß das Ensemble „De cet adieu“ ZWEI MAL vorgetragen wird. Wenn nicht, hat der Ausdruck dieses letzten Duett-Abschnitts keine Kraft und das Stück keine Form mehr. Wie lange noch wird man nicht wahrhaben wollen, daß man in dem Wunsch, möglichst schnell voranzugehen, zutiefst im Unklaren bleibt, und daß die Stimmung und die Klarheit einer musikalischen Phrase oft von der genau richtigen Abschätzung der Zeit abhängt, die diese in Anspruch nimmt?

3. Akt:

Chor der Mönche und Arie des Frère Laurent – die Version des Théâtre-Lyrique: weglassen.

Hochzeitstrio:

Ein einziges Mal „O pur bonheur!“ (O reines Glück!) ist recht kurz und zu gedrängt. Ich erhebe denselben Einwand und dieselbe Forderung wie für das Ende des Duetts im vorangehenden Akt, und dies umso mehr als diese Phrase von einem Trio (wenn ich mich recht erinnere) durch das Dazwischentreten der Amme in ein Quartett übergeleitet wird.

Finale:

OHNE JEDES ZÖGERN beenden durch: „Non! je mourrai, mais je veux la revoir“ (Nein! Ich werde sterben, aber ich will sie wiedersehen). Die Reprise des Ensembles: „Capulets! Montaigus!“ hat nicht die geringste Existenzberechtigung. Dies ist eine Wiederholung allein von dem Wunsch getragen, erneut viel Lärm zu machen in der Hoffnung ... EFFEKT zu erzeugen!

4. Akt:

Eine einzige Capulet-Strophe vor dem Quartett-Ensemble. Sei's drum.

Beim Tableau des Epithalame bin ich ganz und gar Deiner Meinung. Streichung des Chors in A und erneuter Einsatz des Ensembles in F-DUR.

5. Akt:

Der Zwischenakt in c-Moll ist ABSOLUT NOTWENDIG. Das Rezitativ von Frère Laurent und Frère Jean ist entbehrlich. Ich glaube, das Fehlen dieses i-Tüpfelchens beeinträchtigt das Verständnis des Stücks keineswegs.

*Bühnenbildentwurf zu  
„Roméo et Juliette“,  
Zweiter Akt,  
Théâtre-Lyrique 1867  
(Bibliothèque national  
de France)*

Nun adieu und auf bald. Ich werde Dir von Reyer berichten. Ich schlage Dir hierzu, um meine Abwesenheit wett zu machen, einen Ausweg vor, der vielleicht gut ist (1).

Ich umarme Dich ebenso wie Deine Geneviève (2).

*Dein Gounod*



London – Tavistock House. Tavistock Square  
29. Oktober 1872

Lieber Freund,  
ich antworte sofort auf Deinen Brief, weil Du es verlangst, doch entschuldige meine schlechte Handschrift. Heute habe ich einen Haufen Briefe aus Paris und Belgien erhalten, und alle erwarten umgehend Post abgesehen von M. de Choudens, dem ich morgen antworten kann.  
Ich antworte Dir der Reihe nach:

1. Die Kavatine „Ah! lève-toi soleil!“ (Ah! Gehe auf Sonne!) in B-Dur: Einverstanden. Es ist sehr schade, auf die Klangschattierung von H – die auf die Gesamtpalette des Aktes berechnet ist – zu verzichten; aber schließlich ist in diesem „Galin-Paris-Chevé“-Jahrhundert (3), in dem die Klangfarbe belanglos ist, B genauso gut wie C. Ich entscheide mich für die zweite Version: „Des“ als Übergang anstelle von D-Dur.

2. Hochzeitstrio. Ach! Wozu soll es gut sein, an einer Sache festzuhalten, der die Ermüdung der Interpreten abträglich ist?! Ich bedaure außerordentlich, daß man den Schlußteil nur einmal vorträgt. Er ist moralisch nur vollständig durch die Wiederholung. Man mag tun und lassen, was man will, aber ich bin sicher, daß das Stück dadurch verliert.

3. Ismaël. Man muß ihn eben machen lassen, was er kann, weil er das nicht tun kann, was ist! Was soll's? Frère Laurent ist ein Baß und Ismaël ein Künstler (4). Also, lassen wir das. Ich bedaure nur eines, und zwar die Veränderung seines eintönigen Mönchsgesangs im ersten Teil des Trios „Leur inséparable union“ (Ihre unzertrennliche Vereinigung) und andere Passagen. Der Charakter war in der stimmlichen Form gesucht worden. So verliert die Passage

(1) Gounod, den sein Aufenthalt in London an der Wahl hinderte, wollte seine Zustimmung zur Wahl Reyers an der Académie des Beaux Arts zum Ausdruck bringen, der (glückloser) Kandidat in der Nachfolge von Carafa war!

(2) Frau von Bizet, Tochter seines Lehrers Fromental Halévy

(3) Eine Methode, deren oberstes Ziel es war, die Verbreitung der Schullieder und die Entwicklung von volkstümlichen Chorälen zu fördern. Der Einfall von Gounod gibt die Intensität der Polemiken wieder, die sie ausgelöst hat.

(4) Ismaël war Bizet sehr wohl bekannt, weil er nach dem Beginn seiner Karriere in der Provinz von Léon Carvalho, dem Direktor des Théâtre-Lyrique, engagiert worden war, um dort mit Zurga in den „Pêcheurs de perles“ (Die Perlenfischer) zu debütieren. Von Gounod

hatte er auf derselben  
Bühne am 19. März 1864  
den Ourrias aus  
„Mireille“ dargestellt.

Zur Zeit der Wieder-  
aufnahme von „Roméo et  
Juliette“ in der Opéra-  
Comique erkrankte  
Ismaël an den Stimmbän-  
dern. Er war auf jeden  
Fall eher ein Bariton als  
ein Baß und wurde 1875  
in der Rolle von Capulet  
angekündigt. Das Kompliment  
von Gounod muß  
ohne jeden pejorativen  
Beigeschmack verstanden  
werden, denn Ismaël war  
in der Tat ein großer  
Künstler, „dessen  
Qualitäten als Sänger und  
Schauspieler unbestreit-  
bar waren“ (Fétis).

(5) Jules Barbier war  
der einzige Überlebende  
der beiden Librettisten  
von „Roméo et Juliette“.  
Michel Carré, mit dem er  
so oft zu tun hatte (sechs  
mal für Gounod), war  
am 28. Juni 1872 gestor-  
ben. Camille du Locle  
war (gemeinsam mit  
Alphonse de Leuven)  
Directeur de l'Opéra-  
Comique.

(6) Am 20. Januar 1873

„Que leur vieillesse heureuse“ (Daß ihr glückliches  
Alter) ihre ganze Strenge dadurch, daß die aufstei-  
gende Form an die Stelle der absteigenden tritt!!!  
Ach! Ach! - Nun denn! Amen!

Ich bin Dir absolut zu Dank verbunden und ver-  
pflichtet für das, was Du an Mühe, Freundschaft und  
Verständnis für mein armes Kind aufwendest!

Ich umarme Dich und Deine Geneviève und bitte  
Dich, meine Interpreten, Barbier, Du Locle usw. (5)  
vielmals von mir zu grüßen.

Dein Gounod

Werde ich wohl die jüngere Schwester von „Diami-  
leh“, „L'Arlésienne“, kennen lernen?

London, Tavistock Square  
25. Januar 1873

Lieber Bizet,

Ich habe erfahren, daß „Roméo“ gerade vor dem  
Publikum der Opéra-Comique (6) das Licht der Welt  
erblickt hat und meinte der Freundschaft nicht  
Genüge zu tun, wenn ich nicht soviel für Dich hegte  
wie Du mir bezeugt hast, würde ich Dir nicht danken  
für die wesentliche Rolle, die Du bei dieser Geburt  
gespielt hast, eine Rolle, der ohne jeden Zweifel ein  
gut Teil des Erfolgs des Werkes und der Aufführung  
zukommt.

Ich mag die Undankbaren nicht. Ich kenne eine  
Menge davon, und es wäre mir ein Greuel, würde  
ich deren leidvolle Liste fortführen. Ich weiß, daß  
die Qualitäten, die sich in einem Werk finden, eine  
sehr geringe Wirkung auf das Publikum haben  
können, wenn sie nicht durch die Fähigkeiten  
derer, die damit beauftragt sind, das Werk zu leh-  
ren oder es zu interpretieren ins rechte Licht  
gerückt werden. Ich weiß dies nur zu gut, als daß  
ich nicht die Dienste in ihrem ganzen Wert schät-

zen würde, die mir ein so feinfühliges Verständnis und ein so eifriges Entgegenkommen geleistet haben wie Du sie bei dieser Gelegenheit unter Beweis gestellt hast.

Soeben bringt man mir Deinen Brief hoch. Es ist halb zwölf. Das Wetter muß ziemlich schlecht gewesen sein, daß sich die Post von Paris, die normalerweise vor 9 Uhr eintrifft, derartig verspätet hat.

Habe Dank, lieber Freund, für Deine Eile und Herzlichkeit. Ich bedaure, daß Dein Brief diesem zuvor gekommen ist, aber wie Du von Du Locle, dem ich gestern in Eile geschrieben habe, erfahren haben wirst, hatte ich den Wunsch, Dir zu schreiben sobald ich einen Augenblick dafür erübrigen könnte.

Nochmals Dank! Umarme für mich Deine liebe Geneviève und sei der besten Grüße Deines ergebene[n] alten Freundes versichert.

*Ch. Gounod*

P.S. Ich werde Dir bald einige ‚Sprosse‘ meiner Musik übersenden, die Dich vielleicht interessieren. Ich hoffe es wenigstens.

### **Musikalischer Kurzkomentar**

*(nach freundlicher Beratung durch Joel-Marie Fauquet)*

Die Hinweise von Gounod geben eine Vorstellung von dem, was wahrscheinlich am 20. Januar 1873 gespielt wurde. Man wird sehen, daß eine Ausgabe der Partitur, die in Verbindung mit dieser Reprise veröffentlicht wurde (die Besetzung ist darin aufgeführt, das Datum jedoch weggelassen) diese Hinweise nur zum Teil bestätigt. (Sofern nicht anders vermerkt, werde ich mich auf diese Partitur beziehen.) Ich bringe hier die Bemerkungen der beiden Briefe vom 15. und 29. Oktober entsprechend der Abfolge der Nummern in der Oper zusammen. Die Kavatine ist wirklich in H in der

Partitur entsprechend dem Wunsch von Gounod. (Erst die spätere Partitur im Anschluß an die Wiederaufnahme 1888 in der Opéra führt B ein, wie es Tradition geworden ist. Die Nummer ist schwer zu ertragen. Die Partitur sieht sehr wohl den erneuten Einsatz des Ensembles „De cet adieu“ mit der Zwischenpassage „Maintenant, je t'en supplie, pars!...“ vor. Gounod erhält doch, scheint es, Genugtuung (wobei man bemerken muß, daß die Kürzung üblich geworden ist). Den Mönchschor und die Arie von Frère Laurent gibt es nur in der



*Bühnenbildentwurf zu  
„Roméo et Juliette“,  
Dritter Akt, Zweites Bild,  
Théâtre-Lyrique 1867  
(Bibliothèque nationale  
de France)*

ersten Partitur (Es scheint, daß sie sogar im Théâtre-Lyrique weggelassen worden sind, denn Gounod fügt, als er für ihr Wegfallen eintritt, hinzu: „la version du Théâtre-Lyrique“.). Gounods Rat ist, so sehr er es bedauert, nicht befolgt worden, was die Wiederholung des Hochzeits-Trios in

Form eines Quartetts anlangt. Der Titel Nr. 15, Trio und Quartett, ist in der Partitur durch seinen Inhalt in Abrede gestellt; man findet dort nur ein Quartett (wobei eine nummerierte Seite „133 – 137“ den Beweis für den Abbruch liefert). Im Finale des 3. Aktes macht die Partitur nicht Halt bei „Non! je mourrai, mais je veux la revoir!“.

Wenn es nicht eine Entdeckung unter den Materialien gibt, die vor kurzem bei einem Umzug von der Opéra-Comique in die Bibliothèque de l'Opéra geschafft wurden, bleibt die Einrichtung dieses gekürzten Endes unbekannt. Im 4. Akt gibt die Partitur die beiden Capulet-Strophen wieder, aber es ist üblich geworden, die zweite zu streichen, was Gounod hatte gelten lassen. Der weggelassene „choeur en la“ (Chor in A) ist die Nummer mit dem Titel „Choeur et danse“ in der Partitur. Seltsamerweise ist der kurze Entr'acte in c-Moll, der den 5. Akt einleitet und von Gounod als „absolument nécessaire“ angesehen wurde (einige seiner Ansichten können überraschen), in der Partitur weggelassen ebenso wie „le point sur le i“, die Szene zwischen Frère Laurent und Frère Jean, für deren Kürzung Gounod sich hingegen ausgesprochen hatte.



Charles Gounod.  
Karikatur von Coll-Toc

**Michel Poupet**  
(Übersetzung: Heidrun Zeltwanger)

>FREIBETRAG HALBIERT!<



## Ihr Ziel:

*Auch ab dem 1.1.2000  
Steuern sparen. Trotz  
halbiertem Freibetrag.*

## Ihr Weg:

> Die neuen Fonds im richtigen  
Mix. > Z.B. **GenoEUROCLASSIC**:  
> Sicherheit, Wertzuwachs und  
wenig Steuern. > Jetzt bei uns.



**VOLKSBANK**  
**KARLSRUHE**

[www.volksbank-karlsruhe.de](http://www.volksbank-karlsruhe.de)

## Ledermoden-Premiere bei Leder-Kuhn

Pierre Cardin, Daniel Hechter, Bugatti, YSL,  
Kapraun, Christ, Gerry Weber  
Rosner, Joop, Gimo's, Seldom

JE LEDER, JE LIEBER.

Herrenstraße 22, Karlsruhe, Tel. 2 52 32

**Eduard Hanslick**

## **„ROMEO UND JULIE“**

Gounods neueste Oper „Romeo und Julie“ ist die weitaus erfolgreichste Schöpfung, die er seit dem „Faust“ ins Leben rief. „Roméo et Juliette“, zum erstenmal im Pariser Théâtre-Lyrique am 27. April 1867 aufgeführt, auch bereits in London, Mailand, Petersburg und Wien gegeben, macht gegenwärtig die Runde über alle Opernbühnen.

Es ist einleuchtend, dass der Sänger des Liebesduettes im „Faust“ sich mächtig angelockt fühlen musste von der Tragödie, „die die Liebe selbst geschrieben“, von Shakespeares „Romeo und Julie“. Für die musikalische Eignung des Dramas braucht Gounod nicht erst zu plädieren. Das tut für ihn die Musikgeschichte, indem sie ein gutes Dutzend „Romeo“-Opern verzeichnet.\* Zuerst Bendas dreiaktige Oper „Romeo und Julie“, vor nahezu 100 Jahren ein Lieblingsstück der Deutschen und von Forkel hoch über die Gluckschen Opern gesetzt, ist das richtige „deutsche Singspiel“. Sie beschäftigt nur vier singende Personen, verwendet sehr viel gesprochenen Dialog, hat weder Finales noch größere Ensembles, nur einen kurzen Chorsatz zum Schluss. Die Oper beginnt gleich mit der Arie Juliens vom flammenhufigen Gespann und dem Liebesduett, das Gounod im vierten Akte bringt; alles Frühere schien also dem Komponisten unbrauchbar. Außer dem Liebespaare hören wir bloß Capulet (kleine hohe Bariton-Partie) und Laura, eine verjüngte Amme in Soubretten-Format, welche Arien wie „Ehrlichkeit und Treue sind mein höchstes Gut“ vorträgt. In der Schlusszene erwacht die schein tote Julie, bevor Romeo Gift genommen, die beiden umarmen sich unter den Glückwünschen der herbeieilenden Verwandten und

*\* Nachfolgend die Liste der Compositeure, welche den dramatischen Stoff von „Romeo und Julie“ in Opernform verwendet haben; Benda (1772), Schwanberg (1782), Marescalchi (1789), Rumling (1790), Dalayrac (1792), Steibelt (1793), Zingarelli (1796), Guglielmi (1816), Vaccai (1826), Bellini (1830), Marchetti (1865), Gounod (1867).*

empfehlen sich als Verlobte. Im dramatischen Ausdrucke, namentlich der Rezitative, steht das alte Bendasche Singspiel immer noch höher als die italienischen Bearbeitungen von Zingarelli (1796), Vaccai (1826) und Bellini (1830). Die Existenz dieser Opern ruhte auf zwei bis drei süßen Melodien, ihren Erfolg verdankten sie den größten Gesangskünstlern und schönsten Stimmen Italiens. Wie diese

Komponisten mit Shakespeares Tragödie umsprangen, ist schmähtlich; sie war ihnen ein Gerüst wie ein anderes, Kantilenen und Triller daran aufzuhängen. Das welsche Kleeblatt dachte offenbar wie der Musikant in Shakespeares „Romeo“: „Meiner Treu, die Sachen könnten besser aussehen, aber sie klingen doch gut.“ Außer den beiden Liebenden und Capulet haben die italienischen Komponisten aus Shakespeare nur noch den bestimmten Bräutigam eingeführt; Bellini fügt den Arzt Lorenzo als kleine Nebenrolle bei. Die Rolle des Romeo schrieben sowohl Zingarelli als Vaccai und Bellini für eine Sopranstimme; die Musik dieser drei lyrischen Tragödien besteht fast durchwegs aus weibisch-süßlichen Melodien, die sich unter einer



*Capulets, Kostümfigurine  
von Pierre Albert*

Schmucklast von Trillern und Passagen wiegen. Bei Zingarelli liegt die musikalische Charakteristik noch so sehr in der Kindheit, dass man seine „Romeo“-Ouvertüre vor jeder komischen Oper spielen könnte. Der schwächste Komponist besitzt heutzutage ein feineres Gefühl für den charakteristischen Ausdruck, als es damals Zelebritäten wie Zingarelli besaßen. Bellinis „Montecchi und Capuletti“, allerdings reicher und ausdrucksvoller als die Opern jener beiden Vorgänger, sind im unbestrittenen Besitze der Preis-

medaille für musikalische Langweile und Charakterlosigkeit. Wie ernst und edel steht Gounod da gegen jene drei auf Juliens Grab unter Rosenbüschen girenden Turteltauben! Man braucht nur Gounods Personen-Verzeichnis anzusehen (Mercutio!), um den fundamentalen Unterschied und den dramatischen Fortschritt zu bemerken, welcher seine und die gegenwärtige Opernauffassung überhaupt von jenem älteren Verfahren trennt.

Ob man in Deutschland abermals gegen Gounod das *erimen laesae majestatis* an Shakespeare aussprechen wird, wie früher an Goethe? Wir könnten auch diesmal den Anklägern nicht beitreten. Zu allen Zeiten war die Tragödie großer Dichter ein unangefochtenes Stoffgebiet für die Komponisten; von Profanation möchten wir nur sprechen, wo Dramen so geistlos und willkürlich zersungen wurden, wie die Schillerschen durch Verdi. Triviale Musik ist dasjenige, was profaniert. Übrigens hat man bisher kein einziges Beispiel, dass eine Opernmusik, sei sie die beste oder die schlechteste, ihr klassisches Original verleidet oder verdrängt hätte. Vorzuziehen wäre es freilich, wir hätten Textdichter von hinreichend schöpferischer Phantasie, um neue Stoffe für die Oper zu gestalten; da aber auf diesem Gebiete die Erfindung versiegt scheint, muss man sich mit der Geschicklichkeit zufriedenstellen, welche Dramen von bedeutendem Inhalte und populärer Wirkung für den Tondichter nachzubilden versteht. Von allen Opern Gounods haben gerade die beiden nach klassischen Tragödien gebildeten („Faust“ und „Romeo“) einen großen und nachhaltigen Erfolg errungen, alle übrigen, mit frei erfundenen Stoffen, sind wieder ver-



Capulet, Kostümfigurine von Pierre Albert

schwunden – großenteils durch die Schuld dieser Textbücher. Geschicklichkeit und literarischen Anstand muss man der Bearbeitung „Romeos“ durch die Herren Barbier und Carré nachrühmen. Bei allen Vorwürfen, die sich gegen das Libretto und die Musik erheben lassen, kann man weder dem Komponisten noch den Librettisten vorwerfen, sie hätten Shakespeare für frivole Zwecke bloß ausgebeutet.

Sie hielten sich möglichst treu an das Original. Die einzigen nennenswerten Zusätze sind der Page (eigentlich eine Umwandlung des Shakespeareschen Balthasar) und die Hochzeitsfeier Julias mit Paris im vierten Akt. Der Page war notwendig, um eine Sopranstimme für die Ensembles zu gewinnen: das Hochzeitsfest, um zwischen die wehmütigen Szenen des vierten Akts und die Totengruft im fünften ein halbwegs erfrischendes Bild einzufügen. Shakespeares Worte sind sehr häufig beibehalten, sogar den Prolog hat sich Gounod nicht entgehen lassen, sondern ihn zu einer malerisch-musikalischen Einleitung benützt, der ein seltsamer Reiz nicht abzusprechen ist. Nach einigen düster präludierenden Taktten des Orchesters hebt sich nämlich der Vorhang und



Juliette, Kostümfigurine  
von Pierre Albert

wir sehen vor uns eine unbewegliche malerische Gruppe junger Männer und Frauen, ungefähr wie das bekannte Bild von Boccaccios florentinischer Gesellschaft. Dieser Chor singt in einfachen, meist unbegleiteten Akkorden den kurzen Prolog: „*Vérone vit jadis deux familles rivales, les Montaigus, les Capulets etc.*“ Das Ganze erscheint und verschwindet, bei gänzlich verfinstertem Zuschauerraum, wie ein zauberisches Lichtbild. Bemerkenswert ist schließlich die Änderung, dass bei Gounod Julie, im

Sarg erwachend, ihren Romeo noch am Leben trifft, während sie bei Shakespeare ihn bekanntlich bereits tot zu ihren Füßen hingestreckt findet. Den englischen Dichter leitete ein tiefes und zartes Gefühl bei diesem Schluss, aber für den Musiker ist er unmöglich. Ohne ein letztes Schlussduett zwischen Romeo und Julie kann keine Oper dieses Namens existieren, wie denn auch Gounods Vorgänger, Zingarelli, Vaccai und Bellini, die gleiche Änderung vornahmen und vornehmen mussten.

Welch' reiche musikalische Quelle aus dem Shakespeareschen Drama fließt, ist ohne weiteres klar. Aber auch bedenkliche Nachteile überkommt der Komponist von „Romeo und Julie“ direkt aus dem Originale. Shakespeares Liebesdrama ist gewissermaßen ein großes Duett. In der Oper, welche das lyrische Element noch breiter entfalten muss, wird alles Licht auf die Träger desselben, auf die beiden Liebenden fallen und sämtliche übrigen Personen tief in den Schatten stellen. Das Duett „Romeo und Julie“ legt sich in Gounods Oper in vier einzelne Duette auseinander, welche einen großen Raum des Ganzen einnehmen. Sie skizzieren gleichsam die Biographie der Liebe zwischen Romeo und Julie von deren erstem Erblühen bis zur tragischen Vernichtung und verhalten sich in ihrem Fortgang zueinander etwa wie die vier Jahreszeiten, oder die vier Altersstufen. Es sind dies: die erste Begegnung auf dem Ball, die Balkonszene im zweiten Akt, das große Liebes- und Abschiedsduett im vierten, endlich das letzte Wiedersehen in der Gruft. Selbst der erfindungsreichste Komponist würde hier der Gefahr der Wiederholung und Monotonie kaum



*Mazurka-Tänzer,  
Kostümfigurine  
von Pierre Albert*

entgehen können. Gounod hat seine beste Kraft daran gesetzt, und die vier Liebesduette sind die Sterne seiner Oper geworden. Diese Sterne fließen aber zu einer Art Milchstraße zusammen, deren Licht eine blasse, flimmernde Einfarbigkeit über das ganze Bild ergießt. Ein anderer Nachteil der Oper liegt darin, dass von allen fünf Akten nur der erste mit einer vollen Chorwirkung abschließt. Den zwei-

ten endigt Romeo allein, den dritten gleichfalls, obwohl der auf der Bühne versammelte Chor der feindlichen Parteien einen kräftigen breiten Abschluss nahe genug legte. Zu Ende des vierten Akts fällt der Chor nur mit dem kurzen Ausruf: „*Morte! juste ciel!*“ ein, den ganzen fünften Akt endlich singen nur die beiden Hauptpersonen. Ein Chorabschluss liegt zwar bei Shakespeare fertig da: die Versöhnung der feindlichen Familien an den Leichen ihrer Kinder. Gounod ließ ihn unbenutzt, um die eigentümliche und einheitliche Stimmung seines Duets nicht ganz am Schluss zu stören und überdies einen Akt noch auszudehnen, der längere Dauer schwer ertragen hätte.

Die Sorgfalt und Gewandtheit, die wir dem französischen Textbuch

nachgerühmt, äußert sich nicht bloß im szenischen Bau, sondern noch mehr in der Diktion. Die Verse sind fließend, viele Stellen sind wörtlich aus Shakespeare sehr geschickt übersetzt. Vergleicht man, wie die Herren Barbier und Carré diese Stellen aus dem Englischen übertragen und wie dagegen H. Theodor Gaßmann sie deutsch wiedergab, so steht die deutsche Übersetzungskunst wahrhaft bettelhaft hinter der französischen zurück. Die Deutschen sind anerkannt die ersten Übersetzungskünstler, wo es sich



*Pâris, Kostümfigurine  
von Pierre Albert*

um große, ernste Aufgaben handelt; was den kleinen Markt, den belletristischen Tagesbedarf, vor allem aber die Oper betrifft, wird in der ganzen Welt kaum schlechter übersetzt als bei uns. Wie viel kann man hierin von den Franzosen lernen! Wenn der Franzose aus dem Deutschen oder Englischen übersetzt, so pflegt er manchen Ausdruck und Satz zu ändern, vielleicht auch misszuverstehen, aber was er niederschreibt, wird klar, fließend und gut Französisch sein. Er wird lieber vom Original abweichen, als seine eigene Sprache von unten nach oben zu rädern.

„Romeo“ hatte in Wien einen entschiedenen Erfolg und behauptet ihn ungeschwächt, wenn man auch dem Publikum deutlich anmerkt, dass es sich von dieser Musik bei weitem nicht so stark und unmittelbar elektrisiert fühlt wie von Gounods „Faust“. Hätte „Romeo“ als effektvolles Gegenbild zu den zarten Partien ebenso viele kräftige, packende, so wäre die Wirkung der Oper fraglos. Die einzige Szene dieser Art, wo Kampf und wilde Leidenschaft sich entladen, Chor und Orchester ihre ganze Kraft einsetzen, ist die Duellscene im dritten Akt. Sie hätte geradezu den Höhepunkt der Oper bilden und ihre Massenwirkung noch in viel breiteren Dimensionen entwickeln müssen. Dieses Gewitter (dessen Hauptblitze man überdies aus den Hugonotten kennt) währt zu kurz, um die schwüle Atmosphäre nachhaltig abzukühlen. Der Ball im ersten, der Hochzeitszug im vierten Akt sind nicht bedeutend genug; mit diesen Szenen ist aber alles erschöpft, was in Gounods Partitur eine größere Fülle und Energie der Mittel aufweist. Endlich sind die langsamen Tempi in der



*Mercutio, Kostümfigurine von Pierre Albert*

Oper so zahlreich und anhaltend, eine belebtere Figurierung im Orchester so selten, dass die Stimmung des Hörers gegen den Ausgang der (obendrein sehr langen) Oper notwendig sinken muss. „Romeo“ wirkt mehr durch einzelne schöne Nummern als durch den Gesamteindruck. Zarte und geistreiche Gedanken, feine Charakterzüge begegnen uns in Fülle, und selbst wo sie stocken, folgen wir gern der

gewählten Sprache, womit Unbedeutendes ausgedrückt wird. Im Einzelnen anziehend, wirkt aber „Romeo und Julie“ ermüdend als Ganzes.

Und wie verhält sich Gounods „Romeo“ zu „Faust“ desselben Komponisten? Die französische Kritik stellte „Romeo“ über den „Faust“, oder doch daneben. Ich bin der entgegengesetzten Ansicht und möchte den zweiten Akt oder die Gartenszene aus „Faust“ nicht um die ganze Partitur des „Romeo“ hergeben. Der Komponist war zwar sichtlich bemüht, in seinem „Romeo“ ein reineres Kunstwerk in größerem, einheitlicherem Stil als „Faust“ herzustellen; man mag auch anerkennen, dass grelle Theaterspektakel, wie die Walpurgisnacht und dgl., vermieden sind. Hingegen sprudelt der Quell musikalischer Erfindung unver-

gleichlich reicher im „Faust“, da ist alles frischer, eigentümlicher. Schon das Textbuch des „Faust“ sorgt durch die Mannigfalt der Szenen und Personen für eine wirksame Abwechslung der Musik, und das ist sehr wichtig bei Gounod, der einer fortwährenden Anregung durch den Textdichter bedarf. Aber wenn wir auch nur Gleiches an Gleiches halten, können wir die Liebesduette Romeos, also das Schönste in dieser Oper, den Gartenszenen im „Faust“ nicht gleichstellen. Dabei ähneln sie zu stark diesem Vorbilde, um



*Frère Laurent,  
Kostümfigurine  
von Pierre Albert*

nicht zu ihrem Nachteil daran zu erinnern. Die Volksszenen und die Ballettmusik im „Romeo“ erscheinen gegen jene im „Faust“ ebenso blass wie die Seitenfiguren Capulet, Mercutio, Stephano, Gertrud gegen Valentin, Mephisto, Siebel und Frau Marthe. Endlich ist die musikalische Form im „Faust“ knapper und übersichtlicher behandelt. Der Einfluss Richard Wagners, der im „Faust“ hin und wieder leise anklopfte, ist im „Romeo“ aufrecht ins Zimmer getreten. Nicht als ob Gounod, der geschmackvolle Künstler und klare französisische Kopf, Wagner bis in seine neuesten Labyrinth folgte, aber die erprobtesten Mittel aus Tannhüusers und Lohengrins Hausapotheke verwendet er im „Romeo“ mit Vorliebe; das breite uferlose Wogen der Melodie und Harmonie, die überschwänglichen Geigenunisonos im Orchester, gewisse unvermittelte Akkordfolgen und dgl. Niemand wird den Komponisten tadeln, dass er von den stereotypen Formen der älteren Oper sich vielfach emanzipierte. Das sind Äußerlichkeiten bestimmter Stilrichtungen und Perioden, welche vom Strom der Zeit umgebildet oder fortgeschwemmt werden.

Eine bezeichnende Stelle aus einem die Oper „Romeo“ betreffenden Privatbrief Gounods lautet: „*Une cause, à laquelle j'ai voué toute la lumière de mon esprit et toutes les forces de mon coeur c'est la haine implacable de la formule, de l'enveloppe vide; c'est l'amour de la forme directement issue de l'émotion, qui en est la substance et la raison.*“ Gounod unterscheidet hier treffend zwischen Form und Formel. Man kann nicht sagen, dass er bis jetzt dieser Überzeugung untreu und schlechtweg formlos geworden sei, wie R. Wagner im „Tristan“, „Rhein-



Roméo, Kostümfigurine von Pierre Albert

gold“ und den „Nibelungen“. Aber einige Schritte weiter könnten ihn leicht in jene unerträgliche, schwüle Region führen, wo die Sänger, Taubstummen gleich, nach Ausdruck ringen, während das Orchester die „unendliche Melodie“ geigt und das Ohr nach einer Schlusskadenz dürstet, wie der Hirsch nach frischem Wasser. Gewisse Wendungen, die im „Faust“ noch mäßig und mit schöner Wirkung auftauchten, beginnen

im „Romeo“ schon stereotyp zu werden. Es sind dies (abgesehen von den unendlichen Geigenmelodien) die Häufung von Nonen- und Undecimen-Vorhalten, die hartnäckige Vorliebe für den Sekund-Akkord und Quartsext-Akkord, der sich die halbe Oper hindurch im Bass breit macht, nachdem das Ohr schon dringend den Tonika-Dreiklang verlangt usw., lauter Ausdrucksmittel, welche dahin zielen, ein unbestimmtes Wogen, Wiegen und Flimmern an die Stelle plastischen Bildens zu setzen. Derlei Züge werden nur zu rasch zur Manier und erstarren dann gerade so zu Formeln wie die antiquierten Kadenzen der älteren Opernkomponisten. Hoffentlich wird Gounod sich diesen bedenklichen Elementen in seinen künftigen Arbeiten nicht allzusehr hingeben.



Stéphano, Kostümfigurine  
von Pierre Albert

Ich lernte Gounod im Sommer 1867 in Paris kennen, wo er in der stillen Rue de la Rochefoucauld ein nettes Haus bewohnt. Im Erdgeschoss ist sein Empfangszimmer und Empfangssalon, während das erste Stockwerk die eigentlichen Familienräume enthält. Fein und weltmännisch in seinen Formen, von offener, intelligenter Physiognomie, macht Gounod einen sehr gewinnenden Eindruck. Der mittelgroße, kräftig und breit gebaute Mann, mit blondem Haar und Vollbart, hat mehr den Typus des Germanen als des Süd-

länders. Nur das dunkle, blitzende Auge ist echt französisch. Seine fünfzig Jahre sieht ihm niemand an. Gounod gehört nicht zu der Klasse der schweigsamen, träumerischen, erst am Klavier auftauenden Tondichter à la Schumann, sondern zu den lebhaften, mitteilsamen, denen eine fließende Beredtsamkeit und vielseitige Bildung es sehr nahe legt, über ihr Streben und Schaffen Rechenschaft zu geben. Er erinnert hierin mitunter an Richard Wagner. Bei aller Lebhaftigkeit des Temperaments ist Gounod ein sehr ernsthafter, etwas zur Schwärmerei geneigter Mensch, welcher die Aufgabe der Kunst vom höchsten Standpunkt fasst und ihr mit einem fast religiösen Eifer dient.

Er war soeben von einer der letzten Proben seines „Romeo“ nach Hause gekommen und begann, durch die Aufregung noch belebter und gesprächiger als gewöhnlich, über die Hindernisse zu klagen, welche die leidige Theaterwirklichkeit den besten Intentionen des Komponisten bereite. Der Direktor des Théâtre-Lyrique hatte eine Ensemblenummer im „Romeo“, als die Handlung aufhaltend, streichen wollen und die Primadonna bestärkte ihn durch ihre Unlust darin mitzusingen. Gounod setzt sich, also erzählend, rasch ans Klavier und spielt und singt uns mit angenehmer Tenorstimme und dramatischem Vortrag das betreffende Musikstück vor. Es war das der Brautgesang im dritten Akt („O Juliette, sois heureuse!“), ein edler, breit ausströmender Chorsatz, in der Tat der besten Nummern eine. „Verleugnung“, ruft Gounod, „Verleugnung heißt die erste Tugend des Sängers, wie sie die erste Pflicht des Komponisten ist! Den achte ich nicht als Künstler, der sich nicht mit dem Kunstwerk identifiziert, der, statt in



*Die Taube,  
Kostümfigurine  
von Pierre Albert*



## Großherzogliches Hoftheater zu Karlsruhe.

Dienstag, den 17. März 1868.

Mit allgemein aufgehobenem Abonnement.

Zum ersten Male:

# Romeo und Julie.

Große Oper mit Ballet in fünf Akten, nebst einem Vorspiel, von J. Barbier und M. Carré. Deutsch von Theodor Waghmann. Musik von Ch. Gounod.

### Personen:

Escalus, Fürst von Verona . . . . .	Herr Zeigler.
Graf Paris, dessen Verwantter . . . . .	Herr Zeltensberg.
Graf Capulet . . . . .	Herr Zerkowicz.
Julie, seine Tochter . . . . .	Frau Braunhofer.
Tybalt, Nefte Capulets . . . . .	Herr Märker.
Bertrude, Julians Amme . . . . .	Frau Häufer.
Romeo, ein Montague . . . . .	Herr Brandes.
Mercutio, sein Freund . . . . .	Herr Häufer.
Erfano, Romeo's Diener . . . . .	Fraulein Kufele.
Gregorio, Diener Capulets . . . . .	Herr Nebe.
Heuter Lorenzo } Mönche . . . . .	Herr Krollier.
Heuter Jakob } Mönche . . . . .	Herr Wegener.

Damen und Kette von Verona. Bürger. Garden. Pagen. Diener. Mönche.

Zeit der Handlung: Verona. Zeit: Im Reizuge des 14. Jahrhunderts.

**Tanz, arrangirt von Hofballmeister Beauval.**

**Im ersten Akte.** Blumenanzug, ausgeführt von den Damen des Balletorchers.

**Im vierten Akte.** Hochzeits-Festlichkeiten.

- a) Tanz mit Blumenkränzen und sitzenden Vätern, ausgeführt von acht Damen des Balletorchers.
- b) Ritterspiele, ausgeführt von den Damen Reichel, Ertlinger, Hölzer und den Herren Klumpf, Dackert J. und Koch.
- c) Hymnen, Klänge und Feharitäten, ausgeführt von den Damen Kriem, Stimmeler und Herrn Beauval.

Die neuen Decorationen des Hien, Hien und Sin Alle sind von Hoftheatermaler Barnhödt.

**Anfang: sechs Uhr. Ende: gegen zehn Uhr.**

**Kasse-Eröffnung: 5 Uhr.**

**Der freie Eintritt ist für heute aufgehoben.**

### Beantwortung.

Den Jahres-Nomementen wird die Befragung zur Vertheilung ihrer Plätze eingeräumt und sie haben sich darüber im Balletbureau längstens bis Montag den 16. März, Nachmittags 4 Uhr, zu erklären und den Preis dafür zu entrichten, es von diesem Zeitpunkte an die Plätze, wenn sie nicht genommen sind, anderen vertheilt werden. Karlsruhe, den 15. März 1868.

General-Administration der Großherzoglichen Kunst-Anstalten.

Mittwoch, den 18. März: Theater in Baden.

Wallenstein's Tod. Trauerspiel in fünf Akten von Friedrich Schiller.

Eisenbahnfahrt: Nach Pforzheim nach Beendigung der Vorfellung.

Hr. St. Waller's Hoftheater.

Theaterzettel der  
Karlsruher  
Erstaufführung 1868

und habe meinen Lohn dahin. Was nach Vollendung des Werkes folgt, die Proben, die Aufführung, der Erfolg – das ist nur Mühsal und Enttäuschung. Gäbe mir ein Gott die Kraft, ein Meisterwerk zu schaffen, vollendet und unsterblich wie Shakespeares, unter der

seiner Rolle gänzlich aufzugehen, immer daneben die eigene Persönlichkeit im Auge hat. Wenn ein Sänger die Komposition anders vorträgt, als der Tondichter sie geschrieben, so ist dies nichts anderes als eine Verleumdung; im Privatleben gibt es Rechtsmittel gegen die Verleumdung, in der Kunst nicht. Der Komponist hat keine Appellation und ist doch schon geschädigt, wenn eine Sängerin ihre Arie auch nur mit Unlust vorträgt. – Wahr sein und sich verleugnen“, fuhr er dann mit gesteigerter Wärme fort, „das ist die erste und höchste Pflicht des dramatischen Komponisten. Wehe ihm, wenn er den höchsten Lohn nicht im eigenen Schaffen findet! Die Komposition des „Romeo“ hat jahrelang Tag und Nacht meine ganze Seele erfüllt, wohnvoll, schmerzvoll; ihr verdanke ich die seligsten Stunden meines Lebens

Bedingung, dass niemals ein Sterblicher den Namen des Autors erfahre oder vermute, ich wäre tausendmal glücklicher, als mit den höchsten Erfolgen meiner Werke und der Überzeugung von ihrer Mangelhaftigkeit.“ Diese und ähnliche in lebhaftester Erregung ausgeführte Reden zeugten von dem idealen Feuer, das Gounod durchlodert, und ließen den Schwärmer wiedererkennen, der als Jüngling sich ganz der religiösen Kunst hingab, die ersten Weihen nahm und noch vor 15 Jahren in geistlichem Kleide einherging. Letztere Schwärmerei hat er überwunden und lebt nunmehr seit Jahren als glücklicher Gatte und Vater in erfreulicher Unabhängigkeit.

## Espace - das Original



Anschauen

Probefahren

**AUTOHAUS LANG**

Rintheimer Straße 90 · 76131 Karlsruhe · Telefon (07 21) 9 62 50-0

... 4 ETAGEN AUTOMOBILE



**RENAULT**  
AUTOS  
ZUM LEBEN

## Quellen

### Texte

Handlung der Oper: Udo Salzbrenner für dieses Programmheft. – Hans-Jochen Genzel: „... das wird erkauf mit bitterm Tod“, Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Patrick Guinand: Roméo, der Träumer, Originalbeitrag für dieses Programmheft (Übersetzung aus dem Französischen: Udo Salzbrenner). – Charles Gounod: Briefe an Georges Bizet, in: Gounod, „Roméo et Juliette“. L'Avant-Scène Opéra Nr. 41, Editions Premières Loges Paris mai-juin 1982. (Übersetzung aus dem Französischen: Heidrun Zeltwanger, Esslingen am Neckar, für dieses Programmheft). – Eduard Hanslick: Romeo und Julie, Auszug aus: Eduard Hanslick, Die moderne Oper. Kritiken und Studien (Abschnitt: Gounod), Verlag A. Hoffmann & Co., 2. unveränderte Auflage, Berlin 1875.

### Bilder

Titelbild: Dominique Ingres, Paolo e Francesca sorpresi da Gianciotto (Musée d'Angers).  
Gounod, „Roméo et Juliette“. L'Avant-Scène Opéra Nr. 41, Editions Premières Loges Paris mai-juin 1982. – Bibliothèque nationale de France (Bibliothèque-Musée de L'Opéra de Paris). – Kostümfigurinen von Pierre Albert, Badisches Staatstheater Karlsruhe 2000. – Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. – Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. – FMR Nr. 12, hrsg. von Franco Maria Ricci. – „Comme un oiseau“, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 1997. – Archiv des Badischen Staatstheaters Karlsruhe.

---

Fotografieren, Film- und Tonaufnahmen sowie Benutzung von Mobilfunk-Telefonen während der Vorstellung ist nicht gestattet.

---

## Badisches Staatstheater Karlsruhe Generalintendant Pavel Fieber

Spielzeit 1999/2000 – Nr. 8

Programmheft zu

„Roméo et Juliette“

Oper in einem Prolog und fünf Akten von Charles Gounod

Premiere am 15. Januar 2000 im Großen Haus

Musikalische Leitung: Oliver von Dohnányi – Regie: Patrick Guinand

Bühnenbild: Heinz Balthes – Kostüme: Pierre Albert

Choreographie: Raymond Chai

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrenner

Für den Personenzettel verantwortlich: Roswitha Roth

Graphischer Entwurf: Christian Floeren

Druck: medialogik, Durmersheimer Straße 21, Karlsruhe

Anzeigenverwaltung: Schneider Consulting Karlsruhe

Telefon 07 21/70 78 02, Fax 07 21/78 57 03

# Mode für festliche Anlässe!

Willkommen im Jubiläums-Jahr bei Schöpf.

Erleben Sie die vielfältige Auswahl an eleganter Abendmode und modischen Anlaßkleidern.



100 JAHRE  
**Schöpf**  
Karlsruhe  
**Schöpf**  
IHR MODEHAUS  
AM MARKTPLATZ

SCHÖPF • EIN GUTES STÜCK KARLSRUHE • WIR BERATEN SIE FREUNDLICH

## Faszination.

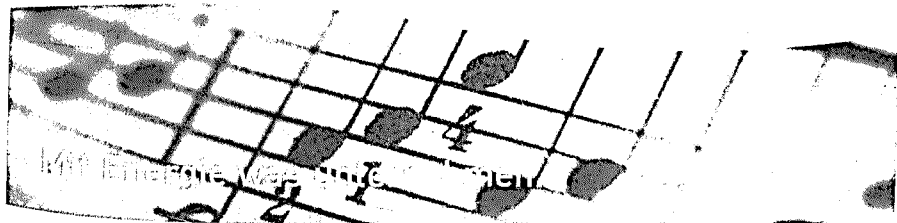
## En

Die Energie-AG.

Hinter allem, was uns fasziniert, steht meist ein Mensch, der mit Hingabe einer Vision gefolgt ist. Ob in der Musik, auf der Leinwand oder im Theater: Kunst, die die Menschen berührt, gibt diese Leidenschaft ihrer Entstehung weiter. Sie spricht uns an, amüsiert uns, macht uns traurig oder bringt uns zum Nachdenken.

Energie war beim Erschaffen großer Kunstwerke immer im Spiel: ob bei den Fresken Michelangelos, Wagners „Ring“ oder Christos Verhüllungsprojekten. Egal wie groß Ihre Visionen sind, denen Sie folgen, die EnBW Energie Baden-Württemberg AG hilft Ihnen bei der Realisierung. Mit unserer ganzen Energie. Testen Sie uns.

Rufen Sie uns an: 0800-9 99 99 66. Oder besuchen Sie uns im Internet: [www.enbw.com](http://www.enbw.com)



**Ja, wenn es das damals schon  
in Deutschland gegeben hätte...**

...würde eine meiner Verordnungen lauten:  
Alle Bürgerinnen und Bürger haben sich neben dem Theater-  
besuch 1x pro Woche im **Fächerbad** einzufinden.

Denn es gibt nichts angenehmeres als gesunde, entspannte  
und friedliebende Mitmenschen, die ihren "Tagesstress" in  
einem dieser großzügigen neuzeitlichen Heißluftbäder  
ausschwitzten.



## FÄCHERBAD KARLSRUHE



### **Öffnungszeiten Sport+Freizeitbad:**

Mo 18-22.15 Uhr  
Di-Do 6-22.15 Uhr  
Fr+Sa 9-23.15 Uhr  
So 9-19 Uhr

### **Öffnungszeiten Sauna-Paradies:**

Mo+Di 14-22.15 Uhr  
Mi+Do 9-22.15 Uhr  
Fr+Sa 9-23.15 Uhr  
So 9-19 Uhr  
(nur Frauen: Mi ganztags,  
Fr 9-14 Uhr)

### **Eintrittspreise Sport+Freizeitbad:**

ohne Sauna-Paradies  
ab DM 5,25 / 3,15  
mit Sauna-Paradies  
ab DM 14,70 / 9,10