

# Roméo et Juliette

Charles Gounod



# Roméo et Juliette

Drame lyrique in fünf Akten (1867/1888)

Musik von Charles Gounod

Text von Jules Barbier und Michel Carré nach William Shakespeare

Uraufführung der Urfassung → 27. April 1867

Théâtre-Lyrique, Paris

Uraufführung der zweiten Fassung → 20. Januar 1873

Opéra-Comique, Paris

Uraufführung der dritten Fassung → 28. November 1888

Opéra, Salle Garnier, Paris

Berliner Erstaufführung → 25. November 1869

Hofoper Unter den Linden

Premiere der Neuinszenierung → 10. November 2024

Staatsoper Unter den Linden

# Inhalt

6	kurz & knapp
8	short & sweet
10	Handlung
12	Synopsis
16	„Ce n'est pas l'alouette ... c'est le doux rossignol“ von Elisabeth Schmierer
26	„Ce n'est pas l'alouette ... c'est le doux rossignol“ by Elisabeth Schmierer
36	Von Jugendliebe und Liebestod Regisseurin Mariame Clément im Gespräch
46	On Young Love and Liebestod A Conversation with Director Mariame Clément
56	Liebeskonzepte in <i>Romeo und Julia</i> von Eva Illouz
60	Gelenkte Gefühle von Karl-Heinz Kohl
62	Macht Liebe blind? von Andreas Bartels
68	Charles Gounod – eine Chronik von David Kim und Christoph Lang
76	Produktionsfotos
101	Produktionsteam und Premierenbesetzung
102	Impressum

## Das Liebespaar par excellence

William Shakespeares Geschichte der zwei jungen Liebenden aus verfeindeten Familien, die am Ende durch eine Verkettung tragischer Zufälle den Tod finden, prägt bis heute die Vorstellung von „romantischer Liebe“. Die beiden Titelhelden, die einander völlig selbstlos ergeben sind und dabei den widrigen gesellschaftlichen Bedingungen trotzen, ziehen sich leitmotivisch durch die Literatur- und Kulturgeschichte und finden sich in zahlreichen Abwandlungen und Bearbeitungen wieder. Die ältesten Quellen des *Romeo und Julia*-Stoffes stammen aus der italienischen Renaissance und lassen sich somit noch vor Shakespeare datieren. Auf diese Quellen bezieht sich u. a. die Opernfassung von Vincenzo Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*, 1830), in der zahlreiche Handlungsmotive von Shakespeares Version abweichen. So kennen sich Romeo und Julia hier schon von Beginn an und es gibt auch keine Hochzeit zwischen den beiden.

## Charles Gounods Durchbruch

Nach seinem Studienabschluss am Pariser Konservatorium, wo er auch den renommierten Prix de Rome und einen damit verbundenen Studienaufenthalt in der „Ewigen Stadt“ gewinnen konnte, beschäftigte sich Charles Gounod zunächst verstärkt mit geistlicher Musik. Zeitweise studierte er sogar Theologie und spielte mit dem Gedanken, Priester zu werden. Die Bekanntschaft mit der Sängerin und Komponistin Pauline Viardot trug jedoch dazu bei, dass er sich verstärkt der Oper zuwandte. Bereits in seinen ersten Opernkompositionen prägte Gounod einen neuen Stil, der gegenüber der seinerzeit populären Grand Opéra mehr Raum für Intimität und leise Töne bot. Zur Uraufführung von *Roméo et Juliette* galt Gounod bereits als etablierter Komponist, doch der große internationale Erfolg wurde ihm erst durch dieses Werk zuteil. Dazu mag beigetragen haben, dass parallel zur Uraufführung 1867 die Pariser Weltausstellung stattfand.

## Shakespeare in Frankreich

In Frankreich, dessen Theaterästhetik sich bis über lange Zeit von der englischen stark unterschied, kam es erst relativ spät zu einer breiten Shakespeare-Rezeption. Die mitunter ausschweifenden parallel verlaufenden Handlungsstränge, die Verbindung von Tragik und Komik und die drastischen Vorgänge auf offener Bühne, die kennzeichnend für das elisabethanische Theater waren, widersprachen dem französischen Klassizismus. Dies änderte sich erst im 19. Jahrhundert, als Autoren wie Victor Hugo oder Stendhal sich bei ihren Forderungen nach einer Erneuerung des Theaters auf Shakespeare beriefen. Gastspiele englischer Theatertruppen feierten große Erfolge, der Schriftsteller Alexandre Dumas sprach gar von einer „Anglophilie der jüngeren Generation“. In vielen weiblichen Hauptrollen Shakespeares, darunter auch Julia, war in Paris die Schauspielerin Harriet Smithson zu erleben. Sie wurde später die Ehefrau des Komponisten Hector Berlioz, dessen „dramatische Sinfonie“ *Roméo et Juliette* (1839) großen Einfluss auf Gounod hatte.

## Liebe als Drahtseilakt

Die Inszenierung von Mariame Clément zeigt bereits im Prolog, in dem die Handlung im Überblick wiedergegeben wird, dass der Mythos des Stoffes über allem steht und den Figuren des Stückes zumindest unbewusst von Anfang an bekannt ist. Clément erzählt die Geschichte aus der Perspektive einer jungen Generation, die sich von den verkrusteten Normen der monochrom gezeichneten elterlichen Generation abwendet. Das gilt in erster Linie für die Capulets, da die Montagues in der Oper nie als Familienstruktur gezeigt werden. Die Geschichte von Romeo und Julia gilt nur deshalb als Paradebeispiel junger Liebe, weil die Titelhelden jung sterben. Liebe und Tod liegen dicht beieinander, und die beiden Protagonisten wandeln, wie sich mehrmals im Verlauf der Oper zeigt, auf einem schmalen Grat.

# short & sweet

## The quintessential couple

William Shakespeare's tale of two young lovers from enemy families that ends with the death of both due to a sequence of tragic coincidences still shapes our notion of "romantic love" today. The two protagonists who are selflessly devoted to one another and defy adverse social conditions: this is a theme that can be found as a leitmotif throughout the history of literature and culture, with numerous variations and different versions. The oldest sources of *Romeo and Juliet* come from the Italian Renaissance, predating Shakespeare. The opera version by Vincenzo Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*, 1830) refers back to these sources, where several plot elements differ from Shakespeare's version. Here, Romeo and Juliet know one another from the very start and no wedding takes place between the two.

## Charles Gounod's Breakthrough

After completing his studies at the Paris Conservatory, where he also won the renowned Prix de Rome that allowed him to study in the "Eternal City." Charles Gounod began by composing religious music, even studying theology for a while and considered entering the priesthood. But his acquaintance with the singer and composer Pauline Viardot led him increasingly to work with opera. In his very first opera compositions, Gounod developed a new style that offered more space for intimacy and quieter tones in contrast to the bombastic style of grand opéra popular at the time. By the time of the premiere of *Roméo et Juliette*, Gounod had already become an established composer, but he first achieved international success with this work. The fact that the 1867 Paris Exposition took place parallel to the premiere might have contributed to this.

## Shakespeare in France

In France, where the aesthetics of theatre differed for a long time from the English tradition, a broad Shakespeare reception came relatively late. The multiple parallel plot lines, the combination of tragedy and comedy, and the drastic scenes depicted on the open stage that were characteristic of Elizabethan theatre ran contrary to the aesthetics of French classicism. This changed in the nineteenth century, when authors such as Victor Hugo or Stendhal cited Shakespeare as a model in their calls for innovation in the theatre. Guest performances of English theatre troupes were widely celebrated; the writer Alexandre Dumas spoke even of an "Anglophilia of the new generation." The actress Harriet Smithson performed many of Shakespeare's leading roles in Paris, including Juliet. She later became the wife of composer Hector Berlioz, whose "dramatic symphony" *Roméo et Juliette* (1839) influenced Gounod greatly.

## Love as a Tightrope Act

Already in the prologue, which summarizes the plot, this production by Mariame Clément shows that the myth stands above us and is known to all the figures of the work, at least subconsciously. She tells the story from the perspective of a young generation that rejects the antiquated norms of an older parental generation, rendered monochromatically. This is true primarily of the Capulets, because the Montagues (in the libretto "Montaigus") never appear in the opera as a family structure.

Love and death lie close to one another: Roméo and Juliette are only considered a paradigmatic example of young love because they die young, as shown several times over the course of the opera.

# Handlung

Es war einmal die Geschichte zweier Liebender aus verfeindeten Familien ...

Bei den Capulets wird der Geburtstag der Tochter Juliette gefeiert. Heimlich und in Verkleidung haben sich auch einige Mitglieder der mit den Capulets verfeindeten Montaignus unter die Gäste gemischt. Einer von ihnen ist Roméo, dem sogleich Juliettes Schönheit ins Auge fällt. Ohne zu wissen, wer sie ist, spricht er sie an und bekennt seine Zuneigung. Bald erkennt Juliettes Cousin Tybalt die anwesenden Montaignus. Während er Rache schwört, verlassen die Montaignus das Fest.

Roméo kehrt vor das Haus der Montaignus zurück, um Juliette wiederzusehen. Dabei wird er Zeuge eines Selbstgesprächs, in dem Juliette bekennt, dass auch sie in ihn verliebt sei. Als beide ihre Liebe bekennen, werden sie von einer Gruppe Capulets unterbrochen, die Roméo verfolgen. Nachdem sie fort sind, bittet Juliette Roméo, sie am nächsten Morgen wissen zu lassen, wann und wo sie heiraten wollen.

Roméo und Juliette bitten Frère Laurent, sie zu vermählen. Dieser hofft, auf diese Weise die Feindschaft zwischen Capulets und Montaignus zu beenden. Feierlich vollzieht er die Trauung. Roméos Freund Stéphano provoziert mit einem Spottlied die Capulets. Es ist der Auslöser einer handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen Capulets und Montaignus. Roméo, der zuvor vergeblich versucht hatte, die Streitenden auseinanderzudrängen, muss ansehen, wie sein Freund Mercutio von Tybalt getötet wird. Roméo verliert darüber die Beherrschung und rächt Mercutios Tod an Tybalt. Das öffentliche Handgemenge hat den Herzog von Verona auf den Plan gerufen. Er spricht das Urteil über Roméo: Zur Strafe für die Tötung Tybalts wird er aus der Stadt verbannt.

Prolog

Erster  
Akt

Zweiter  
Akt

Dritter  
Akt

Vierter  
Akt

Gemeinsam verbringen Roméo und Juliette die Hochzeitsnacht. Erst der herannahende Tag kann die beiden trennen. Nach Roméos Fortgang wird Juliette von ihrem Vater eröffnet, dass sie Tybalts letztem Willen gemäß den Grafen Pâris heiraten soll. Verzweifelt bittet Juliette Frère Laurent um Hilfe. Dieser empfiehlt ihr einen Trank, der sie in einen todesähnlichen Schlaf versetzt und den sie vor der erzwungenen Hochzeit trinken soll. Er selbst würde dafür Sorge tragen, dass Roméo zurückkehrt und, sobald sie erwacht ist, mit ihr flieht. Juliette vertraut ihm, nimmt den Trank und bricht vor den Augen ihrer Familie scheinbar tot zusammen.

Fünfter  
Akt

Roméo hat von Juliettes Tod erfahren. Da er ohne sie nicht leben kann, vergiftet er sich. In diesem Moment erwacht Juliette aus ihrer Bewusstlosigkeit. Sie fallen sich in die Arme und erinnern sich der glücklichen Stunden ihrer Liebe, bevor sie gemeinsam diese Welt verlassen.

# Synopsis

Once upon a time, there was a story of two lovers from enemy families ...

The Capulets celebrate the birthday of their daughter Juliette. Secretly disguised in costume, several members of the Montaigu family, enemies of the Capulets, have mixed in with the hosting family. One of them is Roméo, who is immediately struck by Juliette's beauty. Unaware who she is, he speaks to her and confesses his affection. Juliette's cousin Tybalt soon realizes that the Montaignus are present. As Tybalt swears revenge, the Montaignus leave the party.

Roméo returns to the house of the Montaignus to see Juliette again. He witnesses a monologue in which Juliette admits that she has also fallen in love with him. When both declare their love for one another, they are interrupted by a group of Capulets who have followed Roméo. When they leave, Juliette asks Roméo to let her know the next morning when and where they can marry.

Roméo and Juliette ask Frère Laurent to marry them. The priest hopes in this way to put an end to the feud between the Capulets and the Montaignus. He solemnly celebrates the marriage ceremony. Roméo's friend Stéphano provokes the Capulets with a mocking song, triggering a brawl between the Capulets and the Montaignus. Roméo tries to keep the two families apart, but is forced to witness how Tybalt kills his friend Mercutio. Roméo loses control and avenges Mercutio's death by killing Tybalt. The public skirmish comes to the attention of the Duke of Verona, who casts judgement on Roméo: for killing Tybalt, he is banished from the city.

Prologue

Act One

Act Two

Act Three


Act Four

Roméo and Juliette spend their wedding night together, only separated by the approach of dawn. After Roméo's departure, Juliette learns from her father that Tybalt's last wish was that she marry Count Pâris. In desperation, Juliette asks Frère Laurent for help. He suggests drinking a potion that will put her to a death-like sleep right before the forced wedding. He promises to make sure that Roméo will return and, as soon as she awakes, escape with her. Juliette trusts him, takes the potion and collapses before the eyes of her family, apparently dead.

Act Five

Roméo has learned of Juliette's death. Since he cannot live without her, he poisons himself. In that very moment, Juliette awakes from her unconsciousness. They fall into one another's arms and recall the happy hours of their love before they leave this life together.





From forth the fatal  
loins of these two foes  
A pair of star-cross'd  
lovers take their life;  
Whose misadventured  
piteous overthrows  
Do with their death bury  
their parents' strife.

Vom unheilschwangren  
Schoß der Feinde sprießt  
Ein Liebespaar, von bösem  
Stern bedroht.  
Sein elend unglücklicher  
Sturz beschließt  
Den Streit der Eltern mit  
dem eignen Tod.



„Ce n'est pas  
l'alouette ...  
c'est le doux  
rossignol“

(Das ist nicht  
die Lerche ...  
das ist die süße  
Nachtigall)

von  
Elisabeth  
Schmierer

*Roméo et Juliette* gilt als die bekannteste Opernvertonung des Shakespeare'schen Dramas, und sie ist neben *Faust* auch das erfolgreichste Bühnenwerk Charles Gounods. Der Komponist wurde schon früh mit dem Stoff vertraut, bevor er sich 1864 mit dem Gedanken an eine Opernkomposition trug und sich 1865 ganz dieser Aufgabe widmete: 1839 hatte er als Student des Pariser Conservatoire die Symphonie dramatique *Roméo et Juliette* von Hector Berlioz gehört, als Stipendiat in Rom hatte er 1842 einige Szenen des Stoffes vertont, wahrscheinlich auf das von Shakespeares Drama allerdings stark abweichende Libretto Felice Romanis zur Oper *I Capuleti e i Montecchi* (1830) von Vincenzo Bellini.

Die Geschichte des berühmtesten literarischen Liebespaares hat eine lange Tradition, die schon vor Shakespeare in Italien begann. 1476 erschien das Motiv des Scheintods und des zweifachen Selbstmords des aus den verfeindeten Häusern der Capulet und Montague stammenden Liebespaares in der Novellensammlung *Novellino* von Masuccio Salernitano; größere Verbreitung fand das Thema mit der Novelle *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti* (1554) von Matteo Bandello, die von Pierre Boaistuau 1559 ins Französische übersetzt und Vorbild für englische Übertragungen wurde, darunter Arthur Brookes *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562), die Shakespeare als Vorlage diente. Als Opernstoff wurde *Romeo und Julia* seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in 38 Werken vertont. Unter den anfangs nur wenigen Beispielen ist das Singspiel *Romeo und Julie* (1776) von Georg Benda hervorzuheben, in dem das tragische Ende gemäß der Tradition der Gattung Singspiel in ein „lieto fine“ (glückliches Ende) umgeschrieben wurde – ein Verfahren, das im 18. Jahrhundert vollkommen üblich war: Julia erwacht, noch bevor Romeo das Gift nimmt, und die Familien versöhnen sich. Im 19. Jahrhundert, dem Zeitalter der großen tragischen Opern, gewann der Stoff an Bedeutung, neben Gounod ist Vincenzos Oper die bekannteste; im 20. Jahrhundert sind u. a. Riccardo Zandonai (1922), Heinrich Sutermeister (1940) und Boris Blacher (1947) zu erwähnen. Der Plot entsprach denn auch einem in der Oper häufig behandelten Konflikt: die Liebe zwischen Personen verfeindeter Parteien, die im Tod der Liebenden endet – weitere berühmte Beispiele zu Gounods Zeit sind Giacomo Meyerbeers *Hugenotten* (1830) mit der Verbindung der Katholikin Valentine mit dem Protestanten

Raoul oder Verdis *Aida* mit der Liebe zwischen dem ägyptischen Feldherrn Radamès und der als Sklavin gehaltenen äthiopischen Königstochter Aida. Der Stoff passte somit bestens in die Tradition der französischen Grand Opéra und des italienischen Melodramma serio des 19. Jahrhunderts.

Statuierten die frühen Dramen ein warnendes Beispiel, wie sich jugendliche Liebende nicht verhalten sollten, und nimmt Shakespeare bereits Anteil am Schicksal der Liebenden, so stehen die Opern ganz im Fokus der unabdingbaren Liebe zwischen Romeo und Julia, die erst im Tod ihre Vollendung findet. Damit reiht sich der Stoff in die Tradition der Opern, deren Liebespaare erst im Tod vereint werden – man denke an *Hero und Leander*, *Pyramus und Thisbe*, *Troilus und Cressida*, an *Tristan und Isolde* oder *Aida*.

Im Unterschied zu Shakespeare und zu Bellinis Vertonung tritt der politische Konflikt – der Streit der mächtigen Familien – in Gounods *Roméo et Juliette* in den Hintergrund. Die Aufbereitung des Stoffes folgt dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich üblichen Operntypus des Drame lyrique, in dem der private Konflikt ganz im Vordergrund steht und die politische oder geschichtliche Dimension eine nur periphere Rolle einnimmt. So schließt die Oper Gounods mit den letzten Worten des Liebespaares und lässt Shakespeares letzte Szene aus, in der die verfeindeten Familien ihre Fehde ob des tragischen Todes von Romeo und Julia beenden. Bei aller Anlehnung an Shakespeare, die weitaus enger ist als in Vorgängeropern, ist die Handlung auf das Wesentliche der Liebe zwischen Roméo und Juliette konzentriert: Wichtig sind weniger äußere spannungsreiche Aktionen, wie sie beispielsweise Bellinis Oper bestimmen, als innere Empfindungen. Die Dialoge Shakespeares sind stark gekürzt, ein Verfahren, das bei der Umdichtung eines Sprechdramas in ein Opernlibretto zwar generell üblich ist, da gesungene Rezitative die sprachliche Differenzierung nicht in gleichem Maße vermitteln können; Gounods Librettisten Jules Paul Barbier und Michel Florentin Carré haben jedoch ganze Szenen eliminiert, die wenig oder nichts zum eigentlichen inneren Konflikt beitragen. Und im Zuge der Trennung der heiteren von der ernsten Gattung seit Beginn des 18. Jahrhunderts sind auch alle buffonesken Szenen und Dialoge der Diener ausgelassen, die bei Shakespeare ein wesentliches unterhaltendes Element darstellen. Shakespeares Drama bot jedoch die

Möglichkeiten für beliebte Szenentypen der Oper, auf die die Handlung bei Gounod konzentriert ist: neben den vier großen Liebesduetten Festszene, Trauungszeremonie, Duell, Hochzeitsmarsch, Schlummerszene und Sotterraneo; hinzu kommen zusätzliche Gesangsnummern, die den Erfordernissen der Gattung Oper gerecht werden.

Im Sinne der Konzentration auf die Liebe zwischen Romeo und Julia sind die ersten vier Szenen von Shakespeares Drama ausgelassen: Die erste Szene thematisiert dort den politischen Konflikt durch Streitigkeiten der Diener der verfeindeten Familien auf einem öffentlichen Platz, am Schluss der Szene tritt Romeo mit seinem Freund Benvolio auf, der ihm das Geheimnis seiner vergeblichen vorigen Liebe zu Rosaline entlockt; in der zweiten Szene tritt Paris auf, der Capulet um die Hand Julias bittet und am Ende erfährt man, wie Romeo von einem Diener, der nicht weiß, dass er zu den Montagues gehört, zu einem Fest der Capulets eingeladen wird; in der dritten Szene in Capulets Haus versucht Lady Capulet, ihre Tochter Julia von einer Heirat mit Paris zu überzeugen; in der vierten Szene vor Capulets Haus wird Romeo von Mercutio dazu bewegt, am Fest teilzunehmen, da Rosaline dort zugegen sei; erst die fünfte Szene, das Fest im Haus der Capulets, exponiert den Hauptkonflikt: Romeo und Julia lernen sich kennen und verlieben sich auf den ersten Blick. Die Oper beginnt mit dieser Festszene und somit mit einem Topos, der für den Anfang einer Oper im 19. Jahrhundert typisch ist – musikalisch umgesetzt in einer Mazurka mit Chorgesang. Das Fest bildet den Rahmen des ganzen ersten Akts, in den Handlungsrelikte der ersten vier Szenen Shakespeares eingewoben sind: Paris tritt am Beginn auf und sieht Juliette, die von ihrem Vater vorgeführt wird und die er heiraten will; Roméo ist mit Mercutio auf dem Fest, der die gleichnishafte Ballade der von Shakespeare erfundenen Königin Mab singt. Bevor Juliette und Roméo zusammentreffen, singt Juliette eine Arie im Walzerrhythmus, die ganz in die Festszene integriert ist; die Singstimme hat eine von Rossinis Canto fiorito (augeschmückter Gesang) abgeschaute Leichtigkeit, mit der sie die Trunkenheit und das Glück ihrer Jugend preist. Diese Ariette hat kein Pendant bei Shakespeare, in der Oper erfüllt sie die Funktion der Verweigerung der Heirat mit Paris: „Ich denke keineswegs an eine Heirat ... Lass meine Seele in ihrem Frühling verweilen“. Die Ariette bildet genauso

wie die Festmusik einen Kontrast zur folgenden ersten Begegnung von Roméo und Juliette, die bereits bei Shakespeare einen „Zustand der Entrücktheit, des Vergessens von Zeit und Raum, eine innige Zwiesprache im Festtrubel ... formal hervorgehoben durch die Strophen eines Sonetts“ darstellt (so in Kindlers Literaturlexikon). In der Oper ist das Liebesduett mit Madrigal betitelt und stellt damit einen Bezug zur Gattung der Renaissance her: Angespielt wird auf Liebesdichtung im Stil Francesco Petrarcas, in der das Oxymoron von Leben und Tod im Akt der Vereinigung der Liebenden ein häufiges Thema ist – bereits bei der ersten Begegnung wird somit versteckt auf das tragische Ende angespielt. Mit dem Eintritt Tybalts, dem intriganten Cousin von Juliette, nach dem Madrigal verdunkelt sich die Musik – hier hat man den häufigen Topos sowohl des gestörten Fests als auch der gestörten Liebesbegegnung, die in Juliettes Äußerung gipfelt, dass der Sarg ihr Hochzeitsbett sein soll, nachdem sie erfahren hat, dass es Roméo war, in den sie sich verliebt hat.

Der zweite Akt basiert ganz auf dem Treffen zwischen Roméo und Juliette (Balkon- bzw. Gartenszene), wobei die spannungsreichen Momente bei Shakespeare, die Störung und Bedrohung der Entdeckung der Liebenden, nur in verkürzter Form beibehalten werden, zuerst durch die Diener Capulets, dann durch die Rufe Gertrudes nach Juliette. Dafür werden die lyrischen Momente operntypisch gedehnt. Das Liebesduett verwirklicht die transzendente realitätsentrückte Stimmung, wie sie auch das Liebesduett in Richard Wagners *Tristan und Isolde* prägt: „Göttliche Nacht, ich flehe dich an, lass mein Herz in diesem verzauberten Traum! Ich fürchte zu erwachen und wage nicht an die Realität zu glauben!“ Und der Abschied der Liebenden wird, obwohl Juliette schon ins Haus gerufen wurde, durch musikalische Wiederholungen aufs Äußerste hinausgezögert (die Wiederholung der Duett-Partie ist in der Aufführung hier allerdings gestrichen). Der Akt beginnt und endet in der träumerischen Stimmung, indem die instrumentale Struktur des Vorspiels – langgehaltene Töne in den Streichern und dem Englischhorn, ein wiegender Rhythmus mit Arpeggiobegleitung – auch dessen Schluss auf Roméos verliebte Abschiedsworte prägt, ein Pendant zu seiner Cavatine am Beginn des Akts.

Der dritte Akt beruht auf zwei gegensätzlichen Zeremonien, der geheimen Trauung einerseits und dem Duell andererseits. Die durch

Frère Laurent vollzogene Trauung, die bei Shakespeare am Ende des zweiten Akts nur angedeutet wird, – Laurent will damit die verfeindeten Familien versöhnen –, ist in der Oper ausgeweitet und bestritten musikalisch wirkungsvoll mit einem Trio und Quartett die erste Szene des dritten Akts. Die Schwüre des Paares auf choralartige Begleitung der Bläser unterstreichen das religiöse Kolorit. Im Unterschied zum Shakespeare'schen Drama fehlen – und dies nicht nur hier, sondern auch im Weiteren – vermittelnde logische Momente, weshalb beim Publikum die Kenntnis des Stoffs vorausgesetzt wird: So bleibt unklar, wie es zum Zusammentreffen von Roméo und Juliette bei dem Geistlichen kommt – bei Shakespeare vermittelt die Amme zwischen Romeo und Julia; Roméos ehemalige Liebe, Rosaline, wird sowohl im ersten als auch im zweiten Akt nur kurz erwähnt, bei Shakespeare bildete sie jedoch ein wesentliches Moment des Dialogs zwischen Romeo und dem Geistlichen, der mit moralischem Unterton auf die Unstetigkeit Romeos verweist (II,6). Die zweite Szene beginnt mit der Chanson von Roméos Pagen Stéphano, in der die Liebe von der harmlosen Seite her im Bild der Turteltaube gesehen wird, die dem jeweiligen Liebhaber folgt – ein in der Operngeschichte oft zu findender Topos eines Kontrasts zur ernsthaften Handlung. Zentral ist das Duell zwischen Roméo und Tybalt mit dessen Ermordung; abgesehen davon, dass Duelle ein beliebter Topos auch in der Oper sind, hat die äußerlich belebte Szene ihre Funktion auch in der inneren Handlung: Roméo wird nach seiner Tat verbannt und damit von Juliette getrennt.

Der vierte Akt beginnt mit der dritten Liebesszene zwischen Roméo und Juliette (bei Shakespeare im dritten Akt), die Wagners Liebesnacht im *Tristan* mit den Ahnungen des beginnenden Tages ähnlich ist – zugrunde liegt hier wie dort das Modell des mittelalterlichen Tagelieds. Nach einer langsamen Einleitung mit dem am Schluss der Ouvertüre exponierten Liebesmotivs folgt ein Rezitativ, Juliette vergibt Roméo, dass er Tybalt umgebracht hat, und gesteht ihre Liebe; beide besingen gemeinsam ihre „Hochzeitsnacht, süße Nacht der Liebe“. Wie im zweiten Liebesduett wird die Idylle gestört, hier jedoch nicht von außen, sondern – wie für das Tagelied typisch – durch die Entdeckung des anbrechenden Tages: Die Musik ändert sich plötzlich, Tonrepetitionen in der Flöte ertönen, Vogelrufe imitierend. Roméo erschrickt und hört das Singen der Lerche, Juliette will den anbrechenden Tag

nicht wahrhaben und behauptet zu emphatischer Harfenbegleitung, es sei die süße Nachtigall, der Vogel der Liebe. Lerche oder Nachtigall – das Liebespaar will den beginnenden Tag nicht wahrhaben und sich nicht trennen, denn nachdem Juliette die Lerche akzeptiert hat, behauptet Roméo, es sei die Nachtigall – er will lieber sterben als Juliette verlassen. Schließlich sehen beide ein, dass der Tag anbricht und besingen in einem ausgedehnten Allegretto agitato-Satz ihren Abschied, der nach einem emphatischen Forte-Höhepunkt in bedrohlichen Ausdruck übergeht – Vorahnung des tragischen Endes. Im Unterschied zu *Tristan* folgt jedoch keine Entdeckung der Liebenden; nachdem Roméo gegangen ist, gibt sich nun Juliette noch einmal ganz der träumerischen Atmosphäre hin, wie im Liebesduett des zweiten Akts im Rückgriff auf den Beginn des Akts mit dem Liebesmotiv.

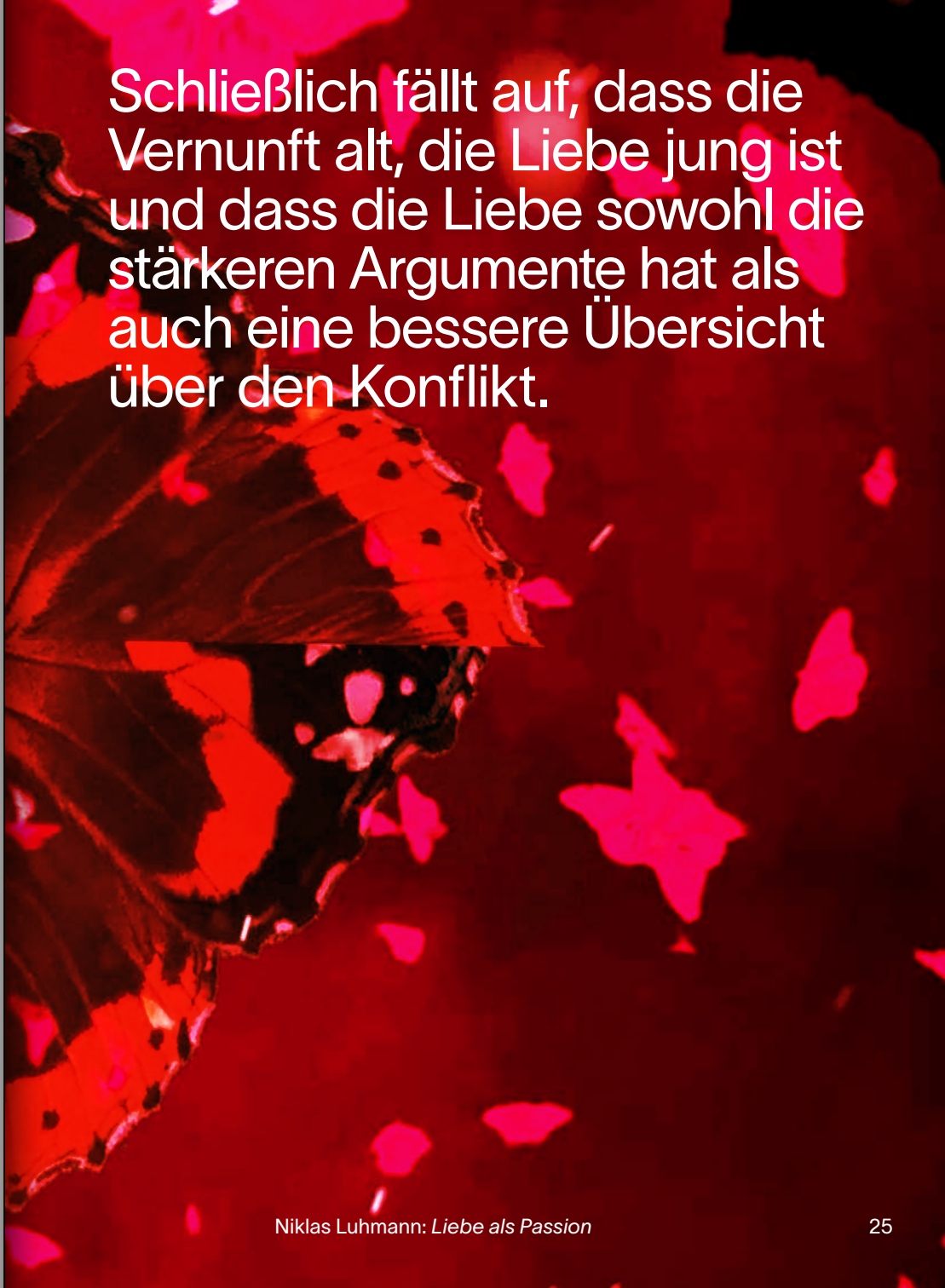
Danach erfährt Juliette, dass sie Graf Pâris heiraten soll (bei Shakespeare führt sie ein längeres Gespräch mit ihm), und in der darauffolgenden Szene offenbart ihr Frère Laurent seinen Plan, sie in todesähnlichen Schlaf zu versenken und reicht ihr den Trank. Bei Shakespeare trinkt sie ihn am Abend vor der Hochzeit, und sie reflektiert in prosaischen Worten, was alles passieren könnte: Das Gift könnte nicht wirken, sie könnte sterben, sie könnte zu früh erwachen und müsste dann doch heiraten, sie müsste den Leichengeruch Tybalts ertragen, der im gleichen Gewölbe begraben liegt, sie könnte Angst vor den Geistern bekommen, die in der Nacht zusammenkommen, und sie könnte nach dem Erwachen in Wahnsinn verfallen. Die erste Fassung der Oper enthält diesen prosaischen Monolog Juliettes in abgeschwächter Form, in den weiteren Fassungen wurde er ausgelassen. Und im Unterschied zu Shakespeares Drama, in dem nur die Vorbereitungen zur Hochzeitsfeier getroffen werden, da Julia am Morgen des Hochzeitstags scheinot in ihrem Bett aufgefunden wird, ist die Hochzeit in der Oper als beliebter Topos mit Hochzeitsmarsch inszeniert, in der dritten Fassung mit dem für die Pariser Opéra üblichen Ballett, das in sieben Tanznummern dargeboten wird. Und der Tod Juliettes wirkt dadurch umso tragischer, da er in Kontrast zu der fröhlichen Feierlichkeit steht: Sie bricht kurz vor der Trauung zusammen.

Der fünfte Akt, der von Shakespeare aktionsreich gestaltet wurde, ist bei Gounod ganz dem sterbenden Liebespaar gewidmet, das über-

wiegend allein auf der Bühne ist. Bei Shakespeare hat Romeo vom Tod Julias erfahren und holt Gift beim Apotheker; Bruder Lorenzo wird berichtet, dass der Bote nicht ankam, der Romeo informieren sollte, er bricht schnell zum Grab auf; auch Paris begibt sich zum Grab und wird von Romeo erstochen; Romeo trinkt den Todestrank, kurz bevor Lorenzo eintritt, Julia erwacht, sieht den toten Romeo und ersticht sich mit seinem Schwert. Am Schluss kommen die verfeindeten Familien hinzu und versöhnen sich angesichts der Trauer um das verstorbene Liebespaar. In der Oper beginnt der fünfte Akt mit einem Choral in den Bläsern, die Szene in der unterirdischen Krypta wird durch einen instrumentalen Sommeil (Traum) eingeleitet – ein beliebter Topos für den Schlaf in der französischen Oper – bevor Roméo auf ein Trauermarschmotiv in den Posaunen eintritt (man erfährt wiederum nicht, wie er vom Tod Juliettes erfahren hat) und sich in einer gedehnten Arie der Trauer, erhofftem vergangenem Glück und der Schönheit Juliettes widmet. Er trinkt das Gift, kurz bevor Juliette erwacht – die Szene wird von geisterhaften Tremoli erfüllt. Roméo lebt jedoch noch (bereits der Schauspieler David Garrick hat den Schluss Shakespeares 1748 abgeändert). Nach einem Glückstaumel – die Liebenden singen ihr letztes Liebesduett auf musikalische Zitate aus dem dritten Liebesduett und dem Madrigal – stürzt Juliette sich in Roméos Schwert auf die Worte „Dieser Augenblick ist süß! O unendliche und erhabene Freude mit dir zu sterben! Komm, einen Kuss, ich liebe dich“. Operntypisch schwelgen die Liebenden – obgleich sterbend – weiter und unerwartet ertönt ihr Gebet am Schluss: „Herr, vergib uns!“ – eine religiöse Überhöhung des Liebestodes.

Die Zurückdrängung des politischen Konflikts – dem Streit der Familien Capulet und Montagu – ermöglicht Bearbeitungen des Stoffes, die sich der jeweiligen Zeit anpassen. In diesem Sinne wurde der Stoff seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch als Musical verarbeitet, am berühmtesten Leonard Bernsteins *West Side Story* von 1957, Gérard Presgurvics *Roméo et Juliette* (2001), *Romeo & Julia – Liebe ist alles* (Berlin 2023) von Peter Plate, Ulf Leo Sommer und Joshua Lange sowie *& Julia – Das Musical* (Uraufführung Manchester 2019) mit Musik von Max Martin und Text von David West Read, das am 1. November 2024 im Operettenhaus in Hamburg aufgeführt wurde.

Prof. Dr. Elisabeth Schmierer ist Lehrbeauftragte an der Folkwang Universität in Essen-Werden und außerplanmäßige Professorin an der Technischen Universität Berlin. Ihre Publikationen umfassen u. a. zahlreiche Abhandlungen zur Oper, neben Aufsätzen insbesondere zur französischen Oper die Bücher *Lexikon der Oper* (als Herausgeberin, 2002), *Kleine Geschichte der Oper* (2001, 2. Auflage 2020), *Lexikon des Musiktheaters* (in Zusammenarbeit mit Arnold Jacobsen, 2016) sowie *Die Tragédies lyriques Niccolò Piccinnis* (1999), *Jacques Offenbach und seine Zeit* (als Hg. 2009) und *Hans Werner Henze und seine Zeit* (als Hg. 2013).



Schließlich fällt auf, dass die Vernunft alt, die Liebe jung ist und dass die Liebe sowohl die stärkeren Argumente hat als auch eine bessere Übersicht über den Konflikt.



„Ce n'est pas  
l'alouette ...  
c'est le doux  
rossignol“

(It's not the  
lark ... it is  
the sweet  
nightingale)

by  
Elisabeth  
Schmierer

*Roméo et Juliette* is considered the best-known opera setting of the Shakespearean drama and is, alongside *Faust*, Charles Gounod's most successful work for the stage. The composer had been familiar with the story from very early on before he began to consider composing an opera based on it in 1864, turning to this task properly in 1865. In 1839, as a student at the Paris Conservatory, he had attended a performance of Hector Berlioz' *Roméo et Juliette*, a so-called symphonie dramatique, and in 1842, as a winner of the Prix du Rome, had even composed music for several scenes from the story, probably based on Felice Romani's libretto to Vincenzo Bellini's opera *I Capuleti e i Montecchi* (1830), which differs strikingly from the Shakespearean version of the tale.

The story of the most famous literary couple has a long tradition, beginning in Italy before Shakespeare. In 1476, the motif of a mock death and the dual suicide of the couple from the enemy houses of the Capulets and the Montagues appeared in *Il Novellino*, a collection of stories by Masuccio Salernitano; the subject reached a wider audience with the novella *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti* (1554) by Matteo Bandello, which was translated into French by Pierre Boaistuau in 1559 and which became a model for English versions, including Arthur Brooke's *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet* (1562), which Shakespeare then used as the basis for his play. The story of Romeo and Juliet has been used for the opera 38 times, beginning in the second half of the eighteenth century. An important early example is *Romeo und Julie* (1776) by Georg Benda, a Singspiel in which the tragic end, in accordance with the tradition of the Singspiel genre, was rewritten as a "lieto fine" (happy end), standard practice the eighteenth century: Juliet awakens before Romeo takes the poison, and the families reconcile. In the nineteenth century, the age of great tragic operas, the subject gained in importance: beside Gounod's version, Vincenzo Bellini's setting of the opera is the most famous. In the twentieth century, three noteworthy settings are by Riccardo Zandonai (1922), Heinrich Sutermeister (1940) and Boris Blacher (1947). The plot corresponds to a conflict that is frequently a subject in opera: the love between two individuals from enemy camps that ends with the death of the lovers. Other famous examples include Giacomo Meyerbeer's *Les Huguenots* (1830), which ends with the marriage of the Catholic Valentine to the Protestant

Raoul, or Verdi's *Aida*, with the love between the Egyptian military commander Radamès and the Ethiopian princess Aida, kept as a slave. The subject thus fits perfectly in the tradition of the French grand opéra and the Italian melodramma serio of the nineteenth century.

While the early dramas were intended as a cautionary tale, showing how young lovers should not behave, and while Shakespeare is the first to commiserate with the lovers, the operas focus entirely on the unconditional love between Romeo and Juliet that is only consummated in their death. The story thus joins in the tradition of operas where couples are only united in death: think here of *Hero and Leander*, *Pyramus and Thisbe*, *Troilus and Cressida*, *Tristan and Isolde* or *Aida*.

The political conflict, the quarrel between the powerful families, moves to the background in Gounod's *Roméo et Juliette*, in contrast to Shakespeare and the setting by Bellini. The treatment of the story follows the model of the drame lyrique, typical of French opera from the second half of the nineteenth century, where private conflict stands at the forefront and political or historical dimensions only play a peripheral role. Gounod's opera ends with the final words of the couple and leaves out Shakespeare's final scene, in which the feuding families put aside their feud in the face of the tragic death of Romeo and Juliet. And so the opera's dramaturgy focuses entirely on the lovers: despite its reliance on Shakespeare's version of the story, to which this opera sticks more closely than previous ones, the plot concentrates essentially on the love between Roméo and Juliette. The highly spectacular scenes that define Bellini's opera are less important here; the focus is rather placed on inner sensations. Shakespeare's dialogues have been radically cut, a practice that is generally standard in reworking a spoken drama for an opera libretto, since sung recitatives cannot present linguistic subtleties to the same extent as the spoken word. But Gounod's librettists Jules Paul Barbier and Michel Florentin Carré also eliminated entire scenes that contribute little or nothing to the essential inner conflict. And as part of the separation of the comic from the serious genre that set in at the start of the eighteenth century, all comic scenes and the dialogues of the servants were left out, which in Shakespeare represented a key entertaining element. On the other hand, Shakespeare's drama also

offered opportunities to create scenes typical of the opera genre, so Gounod's setting focuses on these elements: beside the four major love duets, the party scene, the wedding ceremony, the duel, a wedding march, a scene of sleep, and the sotterraneo: there are also additional sung numbers to do justice to the opera genre.

To focus on the love between Roméo and Juliette, the first four scenes of Shakespeare's drama are left out. The first scene of Shakespeare's version explores the political conflict with disagreements among the servants of the enemy families on a public square; at the end of the scene, Romeo appears with his friend Benvolio, with whom he shares the secret of his prior love for Rosaline. In the second scene, Paris appears, who asks Capulet for Juliet's hand and then witnesses a servant, unaware that Romeo is a Montague, inviting him to a celebration hosted by the Capulets. In the third scene at Capulet's house, Lady Capulet tries to convince her daughter Juliet to marry Paris; in the fourth scene, set in front of Capulet's house, Romeo is convinced by Mercutio to take part in the festivities, since Rosaline is supposed to be there; it isn't until the fifth scene, the party at the house of the Capulets, that the major conflict is revealed: Romeo and Juliet meet and fall in love at first sight.

The opera begins with this party scene and thus with a topos that was typical for the start of an opera in the nineteenth century, musically executed as a mazurka with a chorus. The party frames the entire first act, into which fragments from Shakespeare's first four scenes are interwoven. Pâris appears at the start and sees Juliette, who is being shown off by her father and whom he would like to marry; Roméo attends the party with Mercutio, who sings the Ballade of Queen Mab. Before Juliette and Roméo meet, Juliette sings an aria in a waltz rhythm that is entirely integrated into the festivities: the vocal line, with a lightness approaching that of Rossini's canto fiorito (embellished singing), praises the exhilaration and happiness of her youth. This arietta has no equivalent in the Shakespeare play, in the opera it serves the function of refusing a marriage to Pâris: "I really think about marriage! . . . Leave my soul to its spring." The arietta, just like the party music, represents a contrast to the following first encounter between Roméo and Juliette, which already in Shakespeare represents a state of rapture, beyond all time and space, an intimate conversation among the bustle of the party formally emphasized by the stanzas of



a sonnet. In the opera, the love duet is called a madrigal, thus establishing a link to a Renaissance genre: the Petrarchan love poem, where the oxymoron of life and death in the consummation of love is a frequent theme. So already in their very first encounter, there is a hidden allusion to the tragic end. With the entry of Juliette's conniving cousin Tybalt after the madrigal, the music darkens: here we have the frequent motif of the disrupted party as well as the interrupted love encounter that culminates in Juliette's comment that the coffin should be her marriage bed, when she finds out that it was Roméo with whom she had fallen in love. But, as per Capulet's instructions, Roméo is still allowed to stay at the party: the party ends by returning to the mazurka from the start of the first act.

The second act focuses entirely on the meeting between Roméo and Juliette (the balcony and/or garden scene), but the thrilling moments in the Shakespearean drama, the interruption and the threat that the lovers might be discovered, are presented here in abbreviated form, first by Capulet's servants, then by Gertrude's calls for Juliette. In contrast, the lyrical moments are stretched in a fashion that is typical for opera. The love duet encapsulates the transcendent mood far from reality, just like the love duet in *Tristan and Isolde*: "O divine night, I implore you, leave my heart to this enchanted dream! I think to wake up and dares to still believe in its reality!" And, although Juliette has already been called inside, the lover's farewell is drawn out to extremes by musical repetitions (in this production, the repeat of the duet part has been cut). The act begins and ends in a dreamlike mood, in that the instrumental structure of the overture—long notes in the strings and the English horn, a rocking rhythm with an arpeggio accompaniment—also shapes its conclusion with Roméo's words of departure, just like his cavatina at the start of the act.

The third act focuses on two contrary ceremonies: the secret wedding on the one hand and the duel on the other. The marriage ceremony, celebrated by Frère Laurent, which in Shakespeare is only alluded to at the end of the second act—Laurent wants to reconcile the feuding families with one another—is expanded in the opera and effectively exploited in musical terms with a trio and a quartet in the first scene of the third act. The couples' exchange of vows with a chorale-like accompaniment underscores the religious tone. In contrast to the Shakespearean drama, what is lacking here, and not just here, but in

the whole opera, are key logical moments in the plot, which is why listeners are assumed to be familiar with the story. For example, it remains unclear how the meeting of Roméo and Juliette with the cleric comes about: in Shakespeare, the nurse serves as an emissary between Romeo and Juliet. In the opera, Roméo's former lover, Rosaline, is only briefly mentioned in both the first and second acts, whereas in Shakespeare she is a key element of the dialogue between Romeo and the cleric, pointing with a moralistic undertone to Romeo's inconstancy (II,6). The second scene begins with the aria sung by Roméo's page Stéphano, a serenade to love's harmless side, captured in the image of the turtle dove that follows the other lover—a common topos in the history of opera in contrast to the serious plot. Central here is the duel between Roméo and Tybalt that ends in the murder of the latter: apart from the fact that duels are a popular topos in opera, the very lively scene also has its function in the inner workings of the plot: Roméo is banished after his deed and thus separated from Juliette.

The fourth act begins with the third love scene between Roméo and Juliette (in Shakespeare it takes place in the third act), which is similar to Wagner's night of love in *Tristan und Isolde* with the anticipation of the dawning morning—both are based on the model of the medieval aubade. After a slow introduction, with the love motif that is prominent at the end of the overture, a recitative follows, Juliette forgives Roméo for killing Tybalt, and admits her love: both sing together their duet "Wedding night, sweet night of love." As in the second love duet, the idyll is disrupted, this time not from the outside, but, as is typical of the aubade, by the discovery of daybreak. The music suddenly changes, repeated notes are heard in the flutes, imitating birdcalls. Roméo is startled and hears the singing of the lark, Juliette does not want to acknowledge the breaking of dawn and claims, with emphatic harp accompaniment, that it is the sweet nightingale, the bird of love. Lark or nightingale, the two lovers do not want to acknowledge the beginning day and their imminent separation; Roméo claims that he is the nightingale, and that he would rather die than leave Juliette. Finally, both admit the break of day and sing their farewells to one another in an extended allegretto agitato number, which after an emphatic forte climax suddenly sounds ominous, an anticipation of the tragic end. In contrast to *Tristan*, the


lovers are not discovered: after Roméo has left, Juliette surrenders herself once more to the dream-like atmosphere, as in the love duet of the second act, returning to the beginning of the act with the love motif. Juliette then learns that she is supposed to marry Pâris (in Shakespeare, she has a long conversation with him), and in the next scene Frère Laurent reveals to her his plan to put her into a death-like sleep and gives her the potion. In Shakespeare, she drinks it the night before the wedding is supposed to take place, and reflects in prosaic words on everything that could happen: the poison might not work, she might die, she could wake up too early and then have to marry, she would have to bear the smell of Tybalt's corpse, interred in the same crypt, she might become afraid of the spirits that come in the night, and she could go mad after waking. The first version of the opera contains this prosaic monologue in a reduced form, in later versions it was left out. And in contrast to Shakespeare's drama, in which only the preparations for the marriage are made since Juliet is found on the day of her marriage apparently dead in her bed, in the opera the marriage ceremony is staged as a popular topos with a wedding march, in the third version with the ballet typical of the Paris Opera, which is performed with seven dance numbers. This makes the feigned death of Juliette seem all the more tragic, since it stands in contrast to the happy celebration: she collapses just before vows are exchanged.

The fifth act of the opera, which in Shakespeare is packed with action, is entirely dedicated to the dying couple, who are mostly alone on stage. In Shakespeare, Romeo has learned of Juliet's death and gets poison from the apothecary, Friar Laurence is told that the messenger who was supposed to inform Romeo didn't arrive, he suddenly leaves for the grave. Paris also goes to the grave and is killed by Romeo, Romeo drinks the deadly potion, just before Laurence arrives, Juliet awakes, sees the dead Romeo and kills herself with his dagger. In the end, the enemy families arrive and reconcile in the face of the mourning for the deceased lovers. In the opera, the fifth act begins with a chorale in the winds, the scene in the underground crypt is introduced by an instrumental *sommeil* (dream), a popular topos for sleep in French opera, before Roméo enters with funeral march motif in the trombones (we never find out how he learned of Juliette's purported death) and sings an extended aria mourning lost happiness and Juliette's

beauty. He drinks the poison just before Juliette awakens: the scene is filled with eerie tremolos. But Roméo is still alive (the actor David Garrick already changed Shakespeare's conclusion in 1748). After a moment of rejoicing, the lovers sing their last duet combining musical quotations from the third love duet and the madrigal, and then Juliette, singing the words "This moment is sweet! Oh infinite and supreme to die with you! Come, a kiss! I love you!", impales herself on Roméo's dagger. Typical of opera, the lovers continue to wallow in their emotions, although dying, and unexpectedly their prayer sounds at the conclusion: "Lord, forgive us", a religious idealization of their *Liebestod*.

The downplaying of the political conflict makes it possible not only to adapt the story to the period in question, but also to use it for a contemporary production set in the present day. In this spirit, in the second half of the twentieth century, the story has also been presented as a musical, the most famous being Leonard Bernstein's *West Side Story* from 1957, Gérard Presgurvic's *Roméo et Juliette* (2001), *Romeo & Julia – Liebe ist alles* (Berlin 2023) by Peter Plate, Ulf Leo Sommer, and Joshua Lange, and *& Julia – The Musical* (premiere, Manchester 2019) with music by Max Martin and a script by David West Read, which was premiered on November 1, 2024 at Hamburg's Operettenhaus.

*Elisabeth Schmierer teaches at Folkwang Universität in Essen-Werden and Berlin's Technische Universität. Her publications include numerous treatments of opera, with a focus on the French opera in particular. Books include: Lexikon der Oper (coeditor, 2002), Kleine Geschichte der Oper (2001, second edition, 2020), Lexikon des Musiktheaters (with Arnold Jacobshagen, 2016) and Die Tragédies lyriques Niccolò Piccinnis (1999), Jacques Offenbach und seine Zeit (editor, 2009) and Hans Werner Henze und seine Zeit (editor, 2013).*



Das Wunderlichste an der Leidenschaft der Liebe ist ihre Entstehung, der plötzliche närrische Wandel, der sich im Hirne eines Liebenden vollzieht. Die große Gesellschaft mit ihren glänzenden Festen begünstigt die Liebe, insofern sie ihre Entstehung fördert. Sie beginnt damit, die bloße Bewunderung in zärtliche Verehrung zu verwandeln. Ein rascher Walzer in einem von tausend Kerzen erleuchteten Saale versetzt junge Herzen in einen Taumel, der die Zaghaftigkeit besiegt, das Bewusstsein der Kräfte steigert und den Mut zum Lieben gibt.

Der Anblick eines liebenswerten Wesens genügt dazu nicht, im Gegenteil, gerade der vollendetste Liebreiz entmutigt zarte Seelen. Entweder bedürfen wir der Überzeugung, dass uns solch ein Geschöpf bereits liebt, oder irgendetwas muss uns seine Unnahbarkeit überwinden helfen.

# Von Jugendliebe und Liebestod

## Regisseurin Mariame Clément im Gespräch

Christoph Lang — Die Geschichte von Romeo und Julia gehört sicherlich zu den meistverbreiteten Stoffen der Literaturgeschichte. Weißt du noch, wann du zum ersten Mal damit in Berührung gekommen bist?

Mariame Clément — Dieses Material ist so bekannt, dass es sich fast anfühlt, als wäre es immer da gewesen. Es ist Teil unseres kollektiven Bewusstseins, was ich auch im Prolog der Oper zeige. Deswegen kann ich auch gar nicht genau benennen, wann ich erstmals damit in Berührung gekommen bin. Ich versuche, mich ganz auf die Fassung Gounods und seiner Librettisten zu konzentrieren und alles, was ich sonst über diesen Stoff weiß – besonders über Shakespeare – auszublenzen. Wenn man die Oper auf die Bühne bringt, darf man nicht in die Falle tappen, etwas zu erzählen, das man für selbstverständlich erachtet, das in der Oper aber gar nicht stattfindet. Natürlich gibt es Resonanzen und Assoziationen zu Shakespeare und anderen Varianten der Geschichte, aber man sollte sich nicht aus Bequemlichkeit auf der Bekanntheit der Dramenvorlage ausruhen.

Christoph Lang — Im Prolog, den es ja sowohl bei Shakespeare als auch bei Gounod gibt, wird die gesamte Handlung in aller Kürze durch den Chor rekapituliert. Welchen Umgang hast du damit gefunden und welche Funktion hat er für dich?

Mariame Clément — Bei uns findet hier eine Theatervorstellung statt. Der Chor, aber auch die Figuren des Stückes sehen eine Aufführung von *Romeo und Julia* und geben dabei wieder, was passiert. Dieser Stoff prägt bis heute unsere Vorstellung von Liebe, einem sozialen Konstrukt, das aus vielen bewussten und unbewussten Referenzen besteht. Auch Menschen, die diese zahlreichen Referenzen und Einflüsse nicht gelesen, gehört oder gesehen haben, beziehen ihre Definition von „Liebe“ darauf. Im Prolog zeigt sich, dass diese Geschichte, die wir gleich erzählen werden, im Bewusstsein aller Figuren verankert ist.



Christoph Lang — Im Gegensatz zu vielen anderen Stoffen scheint es in der Liebe zwischen Roméo und Juliette keinerlei Misstöne zu geben, das Verhältnis zwischen den Protagonist:innen ist immer klar. Wie würdest du den Konflikt des Stückes beschreiben? Junge Liebe gegen die Gesellschaft?

Mariame Clément — Oder die Liebe gegen die Realität vielleicht? Dass die Liebe zwischen Roméo und Juliette so frisch und pur und perfekt ist, macht das Stück so beliebt. Dass diese Liebe so verklärt, ja geradezu mystifiziert wird, hängt aber damit zusammen, dass die beiden jung sterben. Eine Liebesbeziehung zwischen zwei Menschen entwickelt sich, geht durch Höhen und Tiefen, Probleme, Konflikte und Eifersucht. Die Geschichte dieser Liebe endet aber im Tod, bevor es dazu kommen kann. Und der Grund dafür ist die Feindschaft zwischen den zwei Familien, die soziale Realität, mit der sich jede Liebe irgendwann auseinandersetzen muss.

Christoph Lang — Im Gegensatz zur Dramenvorlage von Shakespeare sehen wir diese Familienfehde in der Oper allerdings nur aus der Perspektive einer Familie. Die Montaigus sind nie als Familie zu sehen.

Mariame Clément — Das ist so ein Beispiel für einen Aspekt, bei dem ich mich an das Stück gehalten habe, also die Oper von Gounod und nicht das Drama von Shakespeare. Die Oper erzählt nicht von zwei Familien. Wir lernen gleich zu Beginn die Capulets als eine etablierte Familie kennen: Es gibt ein Zuhause mit einer Familienstruktur, mit einem Vater, weiteren Verwandten und Freunden. Die Montaigus bestehen in der Oper hingegen nur aus Männern, die sich in der Öffentlichkeit bewegen. Das Erste, was wir von ihnen erfahren, ist der Einbruch bei den Capulets. Die Geschichte wird eindeutig aus einer Perspektive erzählt, nämlich der der Capulets. Die Montaigus erscheinen als Außenseiter. Es gibt jedenfalls keine Symmetrie zwischen den beiden Gruppen. Ich sehe das eher als einen sozialen Konflikt denn als Familienfeindschaft.

Christoph Lang — Spielt dabei Klassismus eine Rolle?

Mariame Clément — Das kann man zumindest behaupten. Als Regisseurin ermöglicht mir so ein Gedanke, Hintergrundgeschichten für die vielen kleineren Figuren zu entwickeln. Einige der Figuren, die für die Capulets arbeiten, wie Grégorio, der bei uns der Gärtner ist, oder Juliettes Amme Gertrude sind vielleicht ehemalige Montaigus, die die Seiten gewechselt haben. Das Publikum mag das vielleicht gar nicht wahrnehmen, aber ich freue mich, wenn ich auch Darsteller:innen kleinerer Rollen eine Geschichte für ihre Figur geben kann. Schließlich sind alle Figuren eines Stücks vom Grunde her gleichberechtigt und das Geschehen auf der Bühne gewinnt an Dichte, wenn es solche Subtexte gibt.

Christoph Lang — Eine Figur, die in der Inszenierung eine Umdeutung erfahren hat, ist Frère Laurent, der als Religionslehrer gezeigt wird. Wie siehst du seine Figur?

Mariame Clément — Frère Laurent ist für mich die schwierigste Figur des Stücks, weil er in erster Linie eine Funktion verkörpert. Er steht außerhalb des Konflikts zwischen Capulets und Montaigus und verfügt über eine moralische Autorität. Ein Geistlicher – hat man damit alles gesagt? Ich finde das sehr eindimensional. Wenn man sich vor Augen führt, was er sagt und was er tut und welche Konsequenzen seine Aktionen haben, erscheint er nicht gerade als heiliger Mann, der alles richtig macht. Sein Handeln führt Roméo und Juliette letztlich in den Tod, obwohl er immer wieder die Möglichkeit hätte, andere Entscheidungen zu treffen. Er nutzt seine Autorität auf vollkommen verantwortungslose Weise. Sollte meine Tochter einmal jemanden um Rat fragen, würde ich mir jedenfalls wünschen, dass diese Person sich nicht verhält wie Frère Laurent.

Christoph Lang — Dass er offenbar ständig ein sehr spezifisches Scheingift mit sich führt, ist ebenfalls erstaunlich.

Mariame Clément — Auch hier zeigt sich, dass er eher eine dramaturgische Funktion innehat, als eine Figur aus Fleisch und Blut zu sein. Er scheint nicht so menschlich wie die anderen Figuren, weshalb ich versucht habe, diesen Frère Laurent menschlicher zu machen. Für mich ist er ein Erwachsener, der eine Autorität über Kinder hat –

Roméo und Juliette sind ja noch sehr jung. Daher sein Status als Lehrer. Als Religionslehrer und Priester hat er ein Verhältnis zu den Capulets aufgebaut, die eine etablierte, katholische Familie sind. Vielleicht hat er sogar Juliette getauft? Auch zu den Montaignus kann man sich eine Beziehung vorstellen, etwa durch soziale Arbeit der Kirche. Als Lehrer ist das Klassenzimmer sein Safe Space, wo er einen Status hat, weil er sein Charisma einzusetzen weiß, wie er es außerhalb der Schule vielleicht nicht kann. Er genießt es, dass man ihn um Rat fragt, denkt aber bei seinen Ratschlägen nicht an die Konsequenzen. Er hilft gerne, um sich beliebt zu machen, wobei er einige Probleme selbst verursacht. Und so will er Schritt für Schritt die Rettung und erreicht doch die Katastrophe.

David Kim — Der Tod ist für Roméo und Juliette aber durchaus nicht nur negativ, Gounod komponiert am Schluss eher eine Art Liebestod. Wird dieser auch von Frère Laurent initiiert?

Mariame Clément — Vielleicht nicht initiiert, aber unterstützt. Juliette hat von Beginn an einen Todestrieb. Bereits der Beginn ihrer ersten Arie mit den Worten „Je veux vivre“ (Ich will leben) ist doch eine seltsam überflüssige Aussage für eine junge Frau – und eine grausame für jemanden, der so jung sterben wird. Bei der ersten Begegnung mit Roméo spricht sie dann davon, „dass der Sarg ihr Ehebett sein wird“, nachdem sie von Roméos Identität erfahren hat. Dies zeigt doch, dass Juliette ein sehr ambivalentes Verhältnis zu Leben und Tod hat. Sie will die Grenzen des Lebens ausloten, was ein typisches Merkmal jugendlichen Verhaltens ist, das in ihrem Fall aber so weit geht, dass sie ein Spiel mit dem Tod zulässt. Diesen Todestrieb spürt Frère Laurent: Bevor er ihr im vierten Akt den sedierenden Trunk anbietet, fragt er Juliette, ob sie Angst vor dem Tod hat. Sie verneint und trinkt, ohne zu wissen, was sie da zu sich nimmt. Wenn der Trunk wirklich harmlos wäre, wie Frère Laurent es behauptet, wäre seine Frage unverständlich. Für mich zeigt seine Frage, dass der Tod eine unausgesprochene, aber mögliche Konsequenz seines Handelns ist. Frère Laurent denkt nur schrittweise und will die Hochzeit verhindern. Aber weder Juliette noch er selbst scheinen sicher zu sein, dass die Idee mit dem Trunk ohne Gefahr ist. Ironischerweise wird die darauffolgende Arie der Juliette häufig als „Gift-Arie“

bezeichnet, obwohl überhaupt kein Gift im Spiel ist. Es fühlt sich aber an, als würde sie Gift trinken; die Musik knüpft an den Topos der Selbstmordarie an – eine Feier von Liebe und Tod.

Christoph Lang — Siehst du auch einen Generationenkonflikt in der Oper?

Mariame Clément — Auf jeden Fall. Dass Roméo und Juliette so jung sind, ist ja essentiell für die Geschichte. Für beide ist es die erste Liebe. Von Jugend und Alter ist allgemein oft die Rede, bereits im Monolog von Juliettes Vater im ersten Akt, der seiner eigenen Jugend nachhängt und die Festgäste animiert, Spaß zu haben. Ich glaube, für junge Menschen gibt es wenig Deprimierenderes als Erwachsene, die sagen: „Jetzt haben wir mal richtig Spaß!“ Generationenkonflikt und Klassenkonflikt gehen in unserer Produktion ein bisschen Hand in Hand. Roméo und Juliette sehnen sich beide nach etwas anderem. Juliette will dieser erwachsenen bürgerlichen Welt entfliehen, in der sie verheiratet werden soll. Das sagt sie in ihrer ersten Arie ganz deutlich. Kurz darauf projiziert sie all ihre Sehnsucht auf Roméo, der ganz anders ist. Roméo erscheint hingegen als Außenseiter unter den Montaignus. Auch er sehnt sich nach etwas anderem, das merkt man schon an seiner Sprache, die das ganze Stück über sehr poetisch ist. Wenn er bei den Capulets eindringt, tut er das mit den Worten „In diesem Haus, das nicht unser Haus ist, habe ich eine dunkle Vorahnung“. Man hat manchmal das Gefühl, dass auch Roméo ausbrechen will, weshalb das Haus der Capulets eine besondere Faszination auf ihn ausübt. Dieser Drang der Hauptfiguren, auszuweichen, und alle sozialen Unterschiede zu überwinden, hat sicherlich auch mit ihrer Jugend zu tun.

Christoph Lang — Dieser Idealismus prädestiniert die beiden, in dem sie umgebenden Konflikt als Vermittler aufzutreten. Roméo versucht das auch in der großen Kampfszene im dritten Akt, bis ihm schließlich die Sicherungen durchbrennen.

Mariame Clément — Bevor es dazu kommt, findet die geradezu mystische Hochzeit von Roméo und Juliette statt, in der Frère Laurent den Idealismus noch verstärkt. Die Auseinandersetzung zwischen

Capulets und Montaigus schließt unmittelbar daran an und schaukelt sich langsam hoch. Eine Sporthalle erschien uns hierfür ein geeigneter Schauplatz, da sie als öffentlicher Ort von beiden Parteien reklamiert wird und die starke physische Komponente der Szene gut repräsentiert. Stéphano, der bei uns übrigens nicht als Hosenrolle, sondern als nichtbinäre Figur angelegt ist, eröffnet die Szene mit seinem Lied, das in die Halle schallt. Es ist mehr als nur eine Provokation der Capulets, sondern zeugt in seiner musikalischen Ausgestaltung von einer emotionalen Beteiligung. Auch Stéphano hat womöglich eine Faszination für Juliette – noch so eine interessante Nebengeschichte. Danach schaukeln sich die Dinge hoch, Roméo tritt zunächst sehr couragiert zwischen die Streitenden, bis Mercutio auf tragische Weise zu Tode kommt, obwohl niemand das wollte: Auf einmal ist diese Waffe, die Pâris mitgebracht hat, in Tybalts Händen, und es löst sich ein Schuss. Hier kann Roméo nicht mehr an sich halten. Wichtig war mir dabei, eine Eskalation zu zeigen, für die nicht ein Einzelner verantwortlich ist.

Christoph Lang — Als eine Art Deus ex Machina erscheint der Herzog von Verona, der den Bann über Roméo ausspricht und die Versöhnung von Capulets und Montaigus propagiert. Die letzten Worte der Szene, die von allen gesungen werden, lauten jedoch „La paix? Jamais!“ (Frieden? Niemals!).

Mariame Clément — Das ist so deprimierend und gleichzeitig realistisch. Wie schön wäre es, wenn ein Deus ex Machina, ein Politiker oder eine andere Machtperson alle Konflikte per Befehl beenden könnte. Der Begriff „Deus ex Machina“ beschreibt aber wieder eine Funktion. Bei uns ist der Herzog keineswegs eine neutrale „Gottheit“, sondern steht von Anfang an der Seite der Capulets näher. Bei der Party im ersten Akt wird er als Vater von Juliettes Verlobtem Pâris eingeführt. Sein Friedensaufruf ist eher eine hohle Phrase. Auch hier nimmt die Oper eine Perspektive ein: Der getötete Tybalt wird betrauert, während von Mercutios Tod kaum mehr die Rede ist.

Christoph Lang — Wie erklärst du dir, dass Juliette Roméo die Tötung ihres geliebten Cousins gleich darauf, zu Beginn des vierten Akts, verzeiht?

Mariame Clément — In der traditionellen Lesart passiert das nach der Hochzeitsnacht, die gerade stattgefunden hat, was mir sehr seltsam erscheint. Ich möchte stattdessen einen Moment der Sprachlosigkeit, des Nicht-Verstehens zwischen Roméo und Juliette zeigen. Wenn sich der Vorhang im Orchestervorspiel öffnet, vielleicht im Anschluss an eine Aussprache und nachdem sie das Bild Tybalts stundenlang betrachtet hat, entscheidet sich Juliette bewusst, dass sie Roméo glauben und ihn verstehen will. Dann erst kann die Hochzeitsnacht anfangen. Im anschließenden Duett singen sie gemeinsam den gleichen Text und scheinen doch verschiedene Dinge zu meinen. „Nuit d’hyménée, ô douce nuit d’amour! La destinée m’enchaine à toi sans retour.“ (Hochzeitsnacht, o süße Nacht der Liebe! Das Schicksal hat mich unauflöslich mit dir verbunden.) – Roméo bedauert, dass er die Hochzeitsnacht, von der sie beide geträumt hatten, ruiniert hat und empfindet das Schicksal ihrer Liebe als tragisch. Juliette tröstet ihn und bekräftigt, dass sie diese Hochzeitsnacht will und dass sie sich ihm trotz des Geschehenen verbunden fühlt.

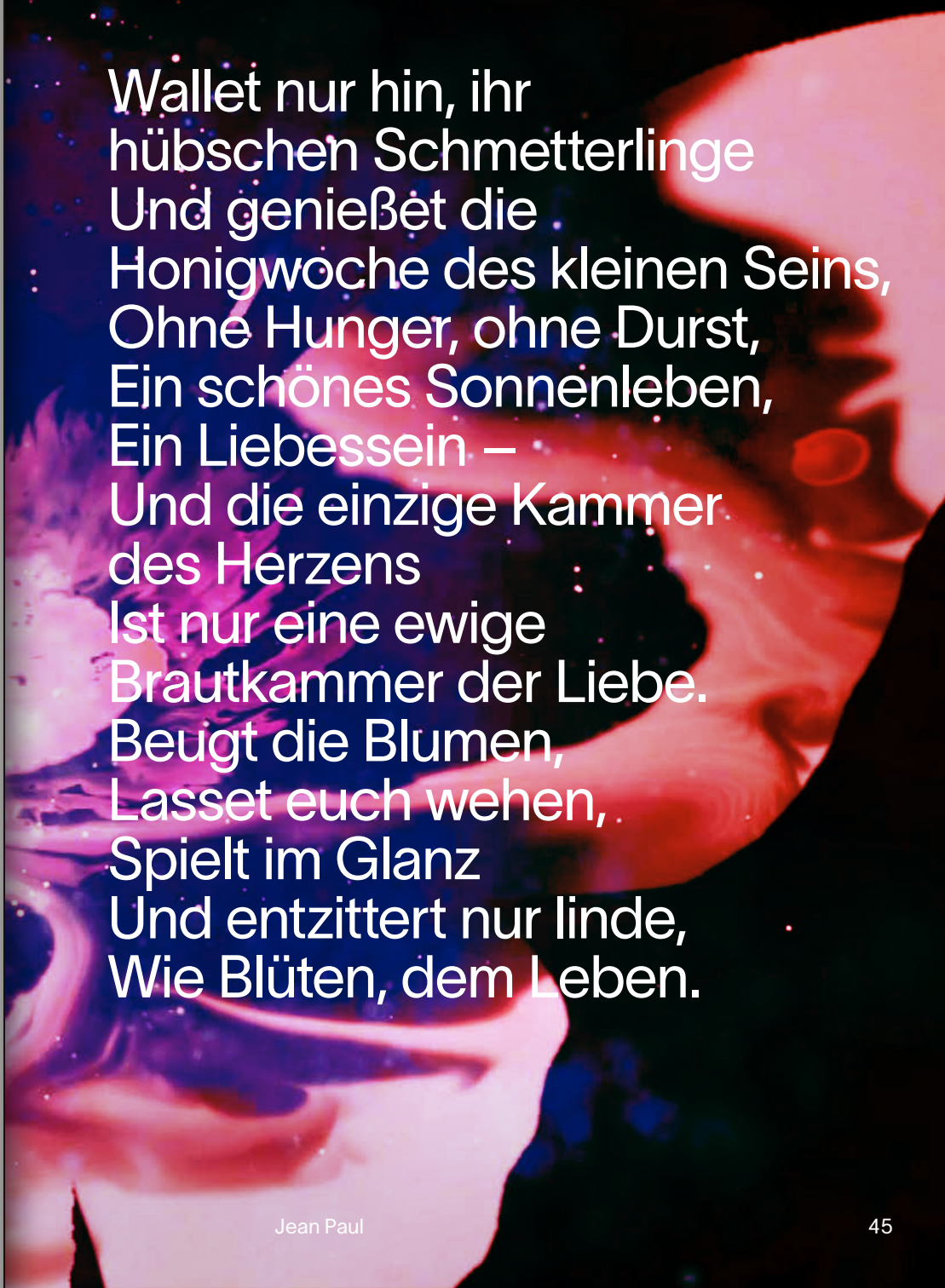
Christoph Lang — Wie bereits in anderen Momenten zuvor verlieren sich Roméo und Juliette darauf ganz in ihrer Welt.

Mariame Clément — So ist das, wenn man verliebt ist, ganz besonders natürlich bei der ersten großen Liebe. Da verschwindet die Welt für eine gewisse Zeit. Es wird immer gesagt, dass Liebesduette in der Oper aufgrund ihrer Länge unrealistisch seien. In der Realität kann eine Verabschiedung, wenn man verliebt ist, schon einmal zwei Stunden dauern. Was sind dagegen drei Minuten? Die Duette, in denen die Zeit stillsteht und die beiden Liebenden sich ganz in ihrer Liebe verlieren sind das Geniale an dieser Oper. Solche Bubbles der Subjektivität, solche Liebesmomente, in denen die Welt verschwindet, wollten Bühnen- und Kostümbildnerin Julia Hansen und ich ganz bildlich auf die Bühne bringen.

Christoph Lang — Steht hierfür auch das Motiv des Schmetterlings, das sich durch die gesamte Inszenierung zieht?



Mariame Clément — Die Metamorphose von der Raupe zum Schmetterling ist eine Metapher für Adoleszenz. Die eingerahmten Schmetterlinge an der Wand des Wohnzimmers im Hause Capulet sind die einzigen Farbflecke in der – in Juliettes Augen – farblosen Welt der Erwachsenen. Die präparierten, also: aufgespießten, Schmetterlinge stehen außerdem für den Versuch, die Zeit und die Schönheit festzuhalten, für das Fragile und Flüchtige. Sie versinnbildlichen das Paradox, dass man etwas nur deshalb aufbewahren und zelebrieren kann, weil es tot ist. Nur weil sie jung gestorben sind, sind Roméo und Juliette zum Inbegriff der Liebe geworden.



Wartet nur hin, ihr  
hübschen Schmetterlinge  
Und genießt die  
Honigwoche des kleinen Seins,  
Ohne Hunger, ohne Durst,  
Ein schönes Sonnenleben,  
Ein Liebessein –  
Und die einzige Kammer  
des Herzens  
Ist nur eine ewige  
Brautkammer der Liebe.  
Beugt die Blumen,  
Lasset euch wehen,  
Spielt im Glanz  
Und entzittert nur linde,  
Wie Blüten, dem Leben.

# On Young Love and Liebestod

## A Conversation with Director Mariame Clément

Christoph Lang — The tale of Romeo and Juliet is surely one of the most often told stories in the history of literature. Do you remember your first contact with it?

Mariame Clément — The material is so well-known that it almost seems as if it were always there. It's part of our collective consciousness, as I show in the opera's prologue. That's why I couldn't say when I first came into contact with it. I try to focus entirely on the version told by Gounod and his librettist and to block out everything else I know about the story—especially from Shakespeare. When the opera is brought to stage, you have to avoid the trap of telling something that you think is self-evident, but that doesn't actually take place in the opera. Of course, there are resonances and associations to Shakespeare and other variants of the story, but one shouldn't rely on the familiarity of the original template of the drama out of convenience.

Christoph Lang — In the prologue—found in both Shakespeare and in Gounod—the entire plot is presented by the chorus in a highly abbreviated form. What approach did you find here and what function does it have for you?

Mariame Clément — In our production, the chorus, but also the opera's characters watch a performance of *Romeo and Juliet* and then reenact what happens. This story shapes our notion of love, which is a social construct that consists of many conscious and unconscious elements. Even people who have not read, heard, or seen the numerous references and influences model their definition of "love" on it. The prologue shows that the story that we are about to tell is anchored in the consciousness of all the figures involved.

Christoph Lang — In contrast to many other stories, in the love between Roméo and Juliette there seems to be no discord, the relationship between the protagonists is always clear. How would you describe the conflict of the story? Young love against society?

Mariame Clément — Or love against reality, perhaps? That the love between Roméo and Juliette is so fresh and pure and perfect is what makes the story so popular. That their love is thus idealized, even

mystified, has to do with the fact that the two die young. A love relationship between two people develops, goes through highs and lows, problems, conflicts, and jealousy. The story of this love ends in death before it can come to that. And the reason for that is the animosity between the two families, the social reality with which each love at some point is forced to engage with.

Christoph Lang — In contrast to Shakespeare's version of the drama, we see this family feud in the opera only from the perspective of one of the families. The Montagues (in the libretto Montaigus) are never seen as a family.

Mariame Clément — That, for example, is one aspect where I stuck to the work in question, Gounod's opera and not Shakespeare's drama. The opera is not about two families. Right at the start of the opera, we meet the Capulets as a clearly established family: there is a home and a family structure with a father, additional relatives, and friends. In the opera, the Montaigus consist only of men who move in public. The first thing we learn of them is their break in at the Capulets. The story is clearly told from one perspective, that of the Capulets. The Montaigus appear as outsiders. There is in any case no symmetry between the two groups. I see this more as a social conflict than as a family animosity.

Christoph Lang — Does classism play a role here?

Mariame Clément — The claim can be made, at least. As a director, I allow myself to develop a concept, background stories for the many minor figures. Several of the figures who work for the Capulets, for example, Grégorio, who is the gardener in our version of the story, or Juliette's nurse Gertrude are perhaps former Montaigus who have switched sides. The spectators might not even notice that, but I'm happy if I could provide the singers with minor roles a story behind their figure. After all, all the characters in the opera are in principle equally important and the events on stage gain in density when there are subtexts like these.

Christoph Lang — One character who has been reinterpreted in this production is Frère Laurent, who is now shown as a catechist. How do you see this figure?

Mariame Clément — For me, Frère Laurent is the most difficult figure of the work, because he primarily embodies a function. He stands outside the conflict between the Capulets and the Montaigus and possesses a moral authority. A cleric—doesn't that say it all? I think that's very one dimensional. If we look at everything he says and does and the results his actions have, he doesn't seem exactly to be a holy man who does everything right. He uses his authority in a fully irresponsible way. If my daughter were to ask someone for advice, I would hope that person would not behave like Frère Laurent.

Christoph Lang — That he's always carrying around a specific kind of fake poison with him is also surprising.

Mariame Clément — Here too, we see that he serves more a dramatic function than to be an actual figure of flesh and blood. He doesn't seem as human as the other figures, which is why I tried to make this Frère Laurent more human. For me, he's an adult who has authority over children, Roméo and Juliette are, after all, still very young. Hence his status as teacher. As a catechist and a priest, he has built up a relationship to the Capulets, an established Catholic family. Maybe he even baptized Juliette? You can also imagine a relationship to the Montaigus, in church charity work, for example. As a teacher, his classroom is his safe space where he has a status, because he knows how to use his charisma in a way that he perhaps cannot do outside of the school. He enjoys being asked for advice, but does not think about the consequences of the advice he gives. He likes to help, make himself popular, and in so doing causes several problems on his own. And so, in his attempt to rescue a situation step by step, he winds up causing a catastrophe.

David Kim — For Roméo and Juliette, death is not just negative; Gounod composes a kind of Liebestod at the end of the opera. Isn't that initiated by Frère Laurent as well?

Mariame Clément — Maybe not initiated, but certainly supported. Juliette has a death drive from the very start. Already the start of her first aria with the words “Je veux vivre” (Ich will leben) is a strangely superfluous statement for a young woman, and a horrific one for someone who will die so young. At the first encounter with Roméo, she says that the “coffin will be her marriage bed” after she learns of Roméo’s actual identity. This shows that Juliette has a very ambivalent relationship to life and death. She wants to explore the limits of life, which is a typical characteristic of youthful behavior, but in her case it goes so far that she lets herself play a game with death. Frère Laurent notices this death drive. Before offering her the sedative potion in the fourth act, he asks Juliette whether she is afraid of death. If the potion were really as harmless as Frère Laurent claims, his question would be nonsensical. For me, his question shows that death is an unspoken but possible consequence of his action. Frère Laurent only thinks one step at a time and wants to prevent the marriage. But neither Juliette nor he seem to be sure that the idea with the potion is without danger. Ironically, Juliette’s subsequent aria is frequently called the “poison aria,” although there is no poison involved. But it feels as if she were drinking poison; the music sounds like a suicide aria, a celebration of love and death.

Christoph Lang — Do you also see a generational conflict in the opera?

Mariame Clément — Very much so. That Roméo und Juliette are so young, that’s essential to the story. For both, it’s their very first love. In general, there is a lot of talk about youth and old age, already in the monologue given by Juliette’s father in the first act, who mourns his own youth and encourages the guests to have fun. I think there’s nothing quite as depressing for young people as adults who say “Now we’re really going to have some fun!” To a certain extent, generational conflicts and class conflict go hand in hand in our production. Roméo and Juliette look for something else. Juliette wants to flee the adult bourgeois world into which she is supposed to marry. She says that quite clearly in her first aria. Briefly thereafter, she projects all her longing onto Roméo, who is very different. Roméo appears in contrast as an outsider among the Montaigus. He, too, longs for something

else, that’s noticeable already in his language, which is very poetic over the course of the whole opera. When he enters the Capulet’s house, he does so with the words, “Under this roof that is not ours, I feel saddened by a dark premonition.” One sometimes gets the feeling that Roméo also wants to break free, which is why the house of the Capulets exudes a special fascination for him. This urge among the main characters to break out, to overcome all social distinctions, surely has something to do with their youth as well.

Christoph Lang — This idealism predestines both to appear in the surrounding conflict as mediators. Roméo also tries to do this in the big fight scene in the third act, until he burns a fuse.

Mariame Clément — Before it comes to that, the almost mystical wedding between Roméo and Juliette takes place, in which Frère Laurent even amplifies the idealism. The conflict between the Capulets and the Montaigus follows immediately afterward and gradually escalates. A gym seemed to us to be the right setting for this, because it is considered a public place by both parties and serves well to represent the highly physical component of the scene. Stéphane, who in our staging is not a “trouser role” but a non-binary figure, opens the scene singing an aria that reverberates in the hall. It is not just a provocation against the Capulets, but its music also attests to an emotional involvement. Stéphane might also harbor a fascination for Juliette, another interesting subplot. And then things escalate, Roméo appears at first very courageously trying to stand between the fighting camps until Mercutio dies under tragic circumstances, although nobody had intended this: suddenly, the weapon that Pâris brought along is in Tybalt’s hands and a shot is fired. Now Roméo can no longer keep himself under control. Important for me here was to show an escalation for which no individual was responsible.

Christoph Lang — The Duke of Verona then suddenly appears as a kind of *deus ex machina* who announces Roméo’s banishment and propagates a reconciliation between the Capulets and the Montaigus. But the last words of the scene, sung by all, are “La paix? Jamais!” (Peace? Never!).

Mariame Clément — That is so depressing and at the same time realistic. How nice it would be if a *deus ex machina*, a politician or another person in power could just end all conflicts by giving an order. The term “*deus ex machina*” once again describes a function. Here, the Duke is by no means a neutral “divinity,” but stands from the very start more on the side of the Capulets. At the party in the first act he is introduced as the father of Juliette’s fiancé Pâris. His call for peace is thus a hollow phrase. Here too, the opera takes sides: the dead Tybalt is mourned, while hardly any mention is made of Mercutio’s death.

Christoph Lang — How do you explain that Juliette forgives the killing of her beloved cousin immediately, right at the start of the fourth act?

Mariame Clément — In the traditional reading, this happens right after the wedding night, which seems very strange to me. Instead, I want to show a moment of speechlessness, of incomprehension between Roméo and Juliette. When the curtain opens during the overture, perhaps in just after a conversation and spending hours looking at a picture of Tybalt, Juliette makes a conscious decision to believe and understand Roméo. Only then can their wedding night begin. In the subsequent duet, they sing together the same text, but seem to mean different things. „Nuit d’hyménée, ô douce nuit d’amour! La destinée m’enchaîne à toi sans retour” (Wedding night, sweet night of love! Destiny had bound me to you indissolubly). Roméo regrets he has ruined the wedding night that they both had dreamed of and senses that the fate of their love is tragic. Juliette consoles him and emphasizes that she wants this wedding night and that she feels for him despite all that has happened.

Christoph Lang — Just like other moments prior to this in the opera, Roméo and Juliette disappear into a world of their own.


Mariame Clément — That’s what it’s like when you’re in love, especially if it’s the first great love. The world disappears for a certain time. It’s always said that love duets in opera are unrealistic due to their length. But in reality, when you’re in love a farewell can actually last two hours. What are three minutes in comparison? The duets in which

time stands still and the two lovers are entirely lost in their love are this opera’s ingenious touch. Such bubbles of subjectivity, such moments of love, where the world disappears, set designer Julia Hansen and I wanted to visualize that on stage in our production.

Christoph Lang — Does the motif of the butterfly, which can be found throughout the production, represent that?

Mariame Clément — The metamorphosis from the caterpillar to the butterfly is a metaphor for adolescence. The framed butterflies on the wall of the living room at the Capulet’s home are the only bits of color in what is otherwise the colorless world of the adults, in Juliette’s eyes. The prepared, that is, pinned butterflies, also stand for an attempt to capture time and beauty, for the fragile and fleeting. They emblemize the paradox that one can only keep and celebrate something because it is dead. It is only because they died young that Roméo and Juliette have become the epitome of love.





Von da an bestand der Abend für Anthony hauptsächlich darin, Steph unter den Gästen ausfindig zu machen, indem er so tat, als müsste er leere Gläser einsammeln. Ständig meinte er, ihren Pferdeschwanz zu erkennen, eine Schulter, ihre Augen, ihr Gesicht, es fand sie, wo sie nicht war. Er setzte sie sich zusammen, aus dem Nichts, machte sich was vor und begegnete ihr dann zufällig im festlichen Gewirr. Angeheitert spielte Steph mit. In Anthonys Bauch brannten Kerzen. Sie erwiderte seine Blicke. Ein Lächeln. Die Vertiefung zwischen ihren Brüsten schien so hell wie eine Sonne.

Der berühmte DJ aus Luxemburg hatte versucht, die Gäste für verschiedene Musikstile zu begeistern, vergeblich, niemand wollte tanzen. Es war zu heiß, man war müde und dann betrunken. Ein leichter Wind legte die Oberfläche des dunklen Wassers in Falten. Man hoffte immer noch auf das Gewitter. Unter Mithilfe des Alkohols erlaubten sich Männer, die sonst der Ehrgeiz zügelte, unüberlegte Äußerungen. Oft versuchten ihre Frauen, sie zu mäßigen, erfolglos. Später, im Auto, würden sie die Quittung kriegen. Zu Hause würde es vielleicht Streit geben, zur Abkühlung, oder man würde vögeln, leise, um die Kinder nicht zu wecken. Man hätte den Abend immer noch in guter Erinnerung.

# Liebeskonzepte in *Romeo* und *Julia*


Unablässig in Dichtung, Romanen und Stücken heraufbeschworen, wuchsen der liebende Mann und die liebende Frau zu einer mächtigen kulturellen Fantasie heran, die das allgemeinere Ideal des Individualismus nährte, verstanden als den Gedanken, dass das Individuum Rechte hat, die denen der Gesellschaft vorausgehen, sei sie ein Klan oder eine Nation. Diese Liebe wurde in Kunst, Poesie und Literatur sublimiert und verhalf dazu, Fragen nach dem Vorrang des Individuums vor der Gesellschaft zu formulieren. Parallel dazu verblieb die jedoch auch innerhalb der Grenzen und Zwänge der Gesellschaftsordnung. Deshalb fiel ihre Darstellung so oft ambivalent aus. Sie war eine erhabene Leidenschaft, zugleich aber auch eine gefährliche, die letztlich zum Tod führen konnte – wie die Legende von Tristan und Isolde exemplarisch zeigt.

Shakespeares *Romeo und Julia* stellt diese Ambivalenz dar. Die Tragödie handelt in erster Linie von einem Liebespaar, Romeo und Julia eben, das die Feindschaft zwischen zwei Häusern, den Capulets und den Montagues, in Frage stellt. Laut der französischen Rechtssoziologin Irène Théry erlebte Frankreich im 16. Jahrhundert

von  
Eva Illouz

einen Kampf zwischen der Kirche und der säkularen politischen Macht genau um die Frage, wer über die Autorität verfügte, eine gültige Ehe zu etablieren. Gegen die konsensualistische christliche Ehevorstellung – die Einigkeit des Mannes und der Frau, die heiraten wollten, reichte aus, um eine Ehe zu schließen – waren es nun die Väter, die die absolute Macht über die Vereinigung der beiden Partner beanspruchten. Diese Autorität war so groß, dass in Frankreich ein Gesetz mit der Definition eines neuen Verbrechens verabschiedet wurde: das der „Entführung durch Verführung“ (*rapt de séduction*) im Edikt von 1579. Es ist wahrscheinlich, dass *Romeo und Julia*, wenige Jahre nach dem Edikt zwischen 1591 und 1596 geschrieben und 1597 erstmals im Druck erschienen, etwas von diesem Kampf widerspiegelt, denn die Liebe der beiden Heranwachsenden wiederholt das Ringen zwischen der väterlichen Macht und der Fähigkeit der Kirche – für die im Stück der Franziskaner Bruder Lorenzo steht –, ihre Verbindung zu segnen. Die Liebe behauptet sich gegen die Familienregeln, welche Feindschaft und Gruppenzugehörigkeit diktieren. „So einz’ge Lieb’ aus großem Hass entbrannt! / Ich sah zu früh, den ich zu spät erkannt. / [...] O Wunderwerk! Ich fühle mich getrieben, / Den ärgsten Feind aufs zärtlichste zu lieben.“ Die Liebe scheint hier als Phänomen über der sozialen Organisation von Freunden und Feinden zu stehen, ja gegen sie. *Romeo und Julia* erinnerte das Publikum gleichermaßen an die verhängnisvollen Folgen der Liebe und hinterfragte die traditionelle Ordnung, indem es die privaten Willensbekundungen und Gefühle seiner beiden Hauptfiguren in den Mittelpunkt des Stücks stellte.





Ja, nicht das benannte Menschenpaar, sondern die Liebe selbst ist der Held in diesem Drama. Wir sehen hier die Liebe jugendlich übermütig auftreten, allen feindlichen Verhältnissen Trotz bietend und alles besiegend ... Denn sie fürchtet sich nicht, in dem großen Kampfe zu dem schrecklichsten, aber sichersten Bundesgenossen, dem Tode, ihre Zuflucht zu nehmen. Liebe im Bündnisse mit dem Tode ist unüberwindlich. Liebe! Sie ist die höchste und siegreichste aller Leidenschaften. Ihre weltbezwingende Stärke besteht aber in ihrer schrankenlosen Großmut, in ihrer fast übersinnlichen Uneigennützigkeit, in ihrer opferungssüchtigen Lebensverachtung. Für sie gibt es kein Gestern, und sie denkt an kein Morgen ...

Sie begehrt nur des heutigen Tages, aber diesen verlangt sie ganz, unverkürzt, unverkümmert ... Sie will nichts davon aufsparen für die Zukunft und verschmätzt die aufgewärmten Reste der Vergangenheit ... „Vor mir Nacht, hinter mir Nacht“ ... Sie ist eine wandelnde Flamme zwischen zwei Finsternissen ... Woher entsteht sie? ... Aus unbegreiflich winzigen Fünkchen! ... Wie endet sie? ... Sie erlöscht spurlos, ebenso unbegreiflich ... Je wilder sie brennt, desto früher erlöscht sie ... Aber das hindert sie nicht, sich ihren lodernden Trieben ganz hinzugeben, als dauerte ewig dieses Feuer ...

# Gelenkte Gefühle

Romantische Liebe als eine intensive und mit starken Gefühlsregungen verbundene Leidenschaft, die das Liebesobjekt überhöht und idealisiert, die nur noch an den geliebten anderen denken lässt, die die ganze übrige Welt vergessen macht und auf diese Weise einen Zustand des Rausches, ja, der Besessenheit erzeugt, hat man bei uns lange Zeit als eine spezifische Hervorbringung westlicher Kultur angesehen. In der aus der höfischen Minne hervorgegangenen romantischen Liebe glaubte man ein Resultat des zivilisatorischen Prozesses erkennen zu können. In der Literatur und darstellenden Kunst war sie zu einem der beliebtesten Sujets überhaupt geworden. Vor allem in den Romanen und Bühnenwerken des 19. Jahrhunderts wurde die romantische Leidenschaft zugleich als tragische Liebe konzipiert, die sich um Konventionen nicht kümmert, alle Standes- und Klassenschranken überwindet und die, da sie keine Erfüllung finden darf, die Liebenden schließlich ins Verderben stürzt. [...]

Romantische Liebe wird bei uns heute durchwegs positiv bewertet. Sie entspricht dem Ideal einer freien Partnerwahl und damit auch den Leitvorstellungen einer auf den Prinzipien von Freiheit, Gleichheit und

von  
Karl-Heinz  
Kohl

Gerechtigkeit beruhenden, demokratischen Gesellschaftsordnung. Das war jedoch nicht schon immer so. Früher war ihre Einschätzung entschieden zwiespältiger. Nicht von ungefähr enden die Behandlungen dieses Themas in der Literatur, von Shakespeares *Romeo und Julia* angefangen, über Choderlos de Laclos' *Gefährliche Liebschaften* bis hin zu Alexandre Dumas' *Kameliendame*, fast immer tragisch. Man fürchtete offensichtlich das gehörige Maß an Sprengkraft, das der romantischen Passion für die Stabilität sozialer Beziehungen innewohnt. Tatsächlich können in stark stratifizierten und hierarchisch strukturierten Gesellschaften die Leidenschaften der Liebe durchaus als Störfaktor wirken. In den historischen europäischen Gesellschaften hat man ihre möglichen Auswirkungen auf das soziale Gesamtgefüge unter anderem durch das Heiratsarrangement zu neutralisieren versucht. Die Eltern oder die Verwandtschaftsgruppe bestimmten nach der Maßgabe von Stand und Vermögen, wen ihre Kinder zu heiraten hatten. Die elterliche Zustimmung war wichtiger als der Konsens der Partner, denn die Ehe galt in erster Linie als eine ökonomische Zweck- und Reproduktionsgemeinschaft. Die sündige Fleischeslust hatte nach christlicher Auffassung in der Ehe nichts zu suchen. Nach dem Urteil des französischen Historikers Jean-Louis Flandrin scheinen zahlreiche Quellen sogar darauf hinzudeuten, dass man in „unterschiedlichen Schichten der alten Gesellschaft Abneigung dagegen empfand, und dass man sich die eigene Frau eher keusch als verliebt wünschte“. Die eheliche Liebe wurde von den Männern als eine Pflicht angesehen, während sie den Passionen der Liebe und der Lust außerhalb der Ehe nachgingen, bei ihren Geliebten, ihren Konkubinen oder auch nur im Bordell.

# Macht Liebe blind?

Schon Plato beschrieb vor mehr als 2000 Jahren die Liebe als eine der vier Arten göttlichen Wahnsinns. Und Nietzsche schrieb: „Es ist immer etwas Wahnsinn in der Liebe. Es ist aber auch immer etwas Vernunft im Wahnsinn.“ Adolph Freiherr von Knigge, einer der besten Menschenkenner und -beobachter, schrieb: „In den Jahren, in welchen so gern das Herz mit dem Kopfe davonläuft, bauet so mancher das Unglück seines Lebens durch übereilte Eheversprechungen. Er verbindet sich auf ewig mit einem Geschöpfe, das sich seinen von Leidenschaft geblendeten Augen ganz anders darstellt, als es ihn nachher die nüchterne Vernunft kennen lehrt, und dann hat er sich eine Hölle auf Erden bereitet. Allein, was vermögen Rat und Warnung im Augenblicke des Rausches?“

Wir alle haben uns schon einmal darüber gewundert, mit welcher unsäglichen Blindheit sich eine uns nahe stehende Person, ein Verwandter oder Kollege, einen total unpassenden Freund oder eine ebenso unpassende Freundin ausgesucht hatte. Da hilft auch gutes Zureden nicht, denn die „Liebesgeschlagenen“ wollen es nicht einsehen. [...] Was ist aber die Funktion der Blindheit gegenüber der

von  
Andreas  
Bartels

geliebten Person? Vielleicht schlichtweg, die Bindung zu stärken, indem Negatives ausgeblendet wird. Denn die Bindung hilft letztlich, die eigenen Gene eine Generation weiterzubringen, und dies ist – biologisch gesehen – wichtiger als alles andere. Wahrscheinlich ist es sogar gut, den „Schwellenwert“ einer Beziehungskrise zu erhöhen – was wäre denn, wenn bei jedem kleinen Problemchen gleich die Beziehung im Eimer wäre oder hinterfragt würde. Wenn wir so richtig verliebt sind, hilft uns die Biologie also, über das eine oder andere hinwegzusehen. Die rosarote Brille der Liebe eben. Was ist hierfür verantwortlich?

Höchstwahrscheinlich [das Hormon] Oxytozin. Bekannt ist jedenfalls, dass es Ängste mildert, die Aktivierung der Amygdala reduziert und interessanterweise unser Vertrauen gegenüber der anderen Person erhöht. Und auf recht blinde Art und Weise: Selbst wenn eine andere Person unser Vertrauen missbraucht, führt (von Probanden durch die Nase inhaliertes) Oxytozin dazu, dass sie ihr naives Vertrauen beibehalten, während andere auf den Vertrauensbruch mit reduziertem Vertrauen reagieren. Erhöhtes Vertrauen und reduzierte Ängste sind nur zwei Aspekte der Bindung; umso erstaunlicher ist es, dass Oxytozin selbst auf diesen (wichtigen) Nebenschauplätzen seines Hauptaktionsfeldes – der Liebe und der sozialen Bindung – so klare Spuren hinterlässt.

Abgesehen von dieser Blindheit überwindet die Liebe nicht nur unseren Verstand, sondern auch andere Hindernisse: Fremden oder auch Bekannten gegenüber wahren wir eine minimale Distanz – wir kommen uns nicht zu nahe, weder physisch noch psychisch. Es ist uns unangenehm, wenn uns jemand in der U-Bahn in den Nacken atmet. Diese Distanz bricht nur in zwei Situationen zusammen: durch Aggression oder Bindung – nur dann erlauben oder suchen wir intime Nähe. Genau dieses Verhalten, die Einhaltung der persönlichen Sphäre, ist auch Tieren eigen – das so genannte Ausweichverhalten. Und genau dieses Verhalten kann durch Oxytozin ausgeschaltet werden.

Liebe ist eines der mächtigsten, wunderbarsten Gefühle, denen wir uns hingeben können. Sie macht unser Leben lebenswert und sorgt für so manches Hoch und Tief. Selbst die detailliertesten wissenschaftlichen Erklärungen werden am subjektiven Genuss der Liebe nie etwas ändern. Und dass Liebe, wie alles, was wir sehen, hören, denken, letztlich auf neuronale Prozesse zurückzuführen ist, war schon



vor ihrer Erforschung klar. Erstaunlich ist aber, dass sich Forscher so lange gescheut haben, Liebe wissenschaftlich zu betrachten – wohl auch deshalb, weil sie daran zweifelten, dass solch ein intimes, komplexes, subjektives Empfinden überhaupt wissenschaftlich fassbar ist. Und nun verstehen wir von Liebe wohl mehr als von den meisten anderen mentalen Prozessen, denen sich die Wissenschaft oft seit viel längerer Zeit gewidmet hat. Wir können Sie „an- und ausknipsen“, durch die Gabe einer einzigen Substanz. Wir kennen die Gene, die bestimmen, ob eine Tierart zur Liebe fähig ist oder nicht. Die Eigenschaften dieser Gene sagen im Menschen mit hoher Wahrscheinlichkeit voraus, ob sie heiraten werden oder nicht – und wie gut die Ehe verlaufen wird. Wir wissen, weshalb Kinder, die viel Liebe erfahren, auch als Erwachsene zu mehr Liebe fähig sind. Zunehmend wird auch klar, dass sich die Sucht zumindest teilweise die gleichen Mechanismen „borgt“, die die Liebe so mächtig machen. Wir wissen auch, dass die Liebesfähigkeit eng an soziale Kompetenzen gekoppelt ist. Und wir haben die Substanzen, die all dies – auch im Menschen – beeinflussen können.

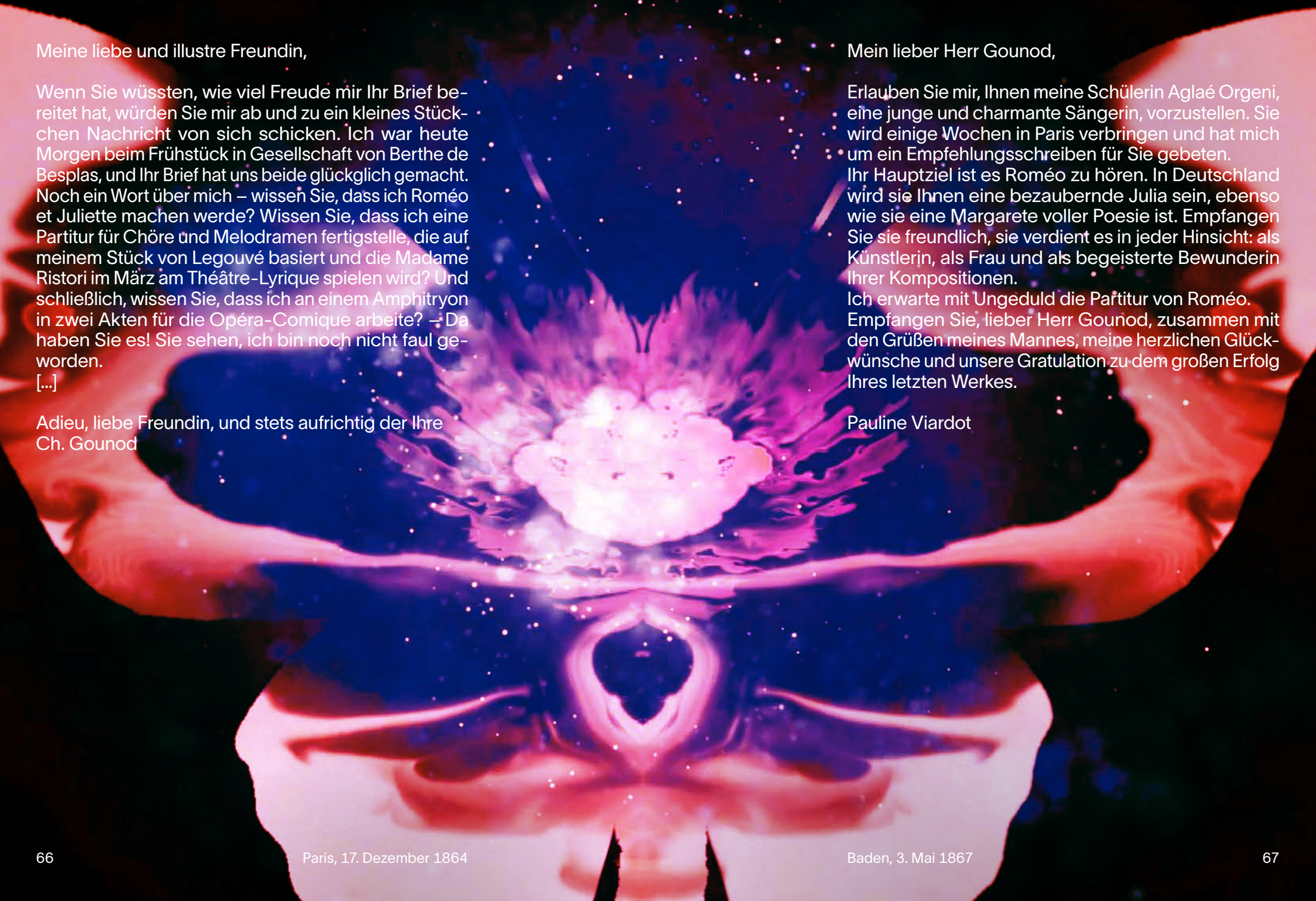
Die Biologie der Liebe ist sehr einfach, und dies hat uns erlaubt, sie so rasch und so detailliert zu verstehen. Partnerwahl und die menschliche Liebe scheinen durch klare biologische Mechanismen gesteuert zu sein, die in ihren Grundlagen über verschiedene Spezies hinweg konserviert sind. Die neuronalen Grundlagen der Liebe stehen in einem engen Zusammenspiel mit den Neurohormonen Oxytozin und Vasopressin. Unsere Studien haben im Menschen Evidenz für einen Push-pull-Mechanismus aufgezeigt, der negative Emotionen unterdrückt und kritisches Urteil aufhebt, während er das Zusammensein mit Geliebten durch eine Aktivierung des Belohnungssystems äußerst lohnenswert macht. Die Balance dieser Systeme und deren Kontrolle durch Neurohormone sind der Kern einer gesunden Liebesfähigkeit, und deren genaues Verständnis wird uns sicherlich noch viel zu forschen geben.

Wo lernen wir?

Wo lernen wir leben  
und wo lernen wir lernen  
und wo vergessen  
um nicht nur Erlerntes zu leben?

Wo lernen wir klug genug sein  
die Fragen zu meiden  
die unsere Liebe nicht einträchtig machen  
und wo  
lernen wir ehrlich genug zu sein  
trotz unserer Liebe  
und unserer Liebe zuliebe  
die Fragen nicht zu meiden?

Wo lernen wir  
uns gegen die Wirklichkeit wehren  
die uns um unsere Freiheit  
betrügen will  
und wo lernen wir träumen  
und wach sein für unsere Träume  
damit etwas von ihnen  
unsere Wirklichkeit wird?



Meine liebe und illustre Freundin,

Wenn Sie wüssten, wie viel Freude mir Ihr Brief bereitet hat, würden Sie mir ab und zu ein kleines Stückchen Nachricht von sich schicken. Ich war heute Morgen beim Frühstück in Gesellschaft von Berthe de Besplas, und Ihr Brief hat uns beide glücklich gemacht. Noch ein Wort über mich – wissen Sie, dass ich Roméo et Juliette machen werde? Wissen Sie, dass ich eine Partitur für Chöre und Melodramen fertigstelle, die auf meinem Stück von Legouv  basiert und die Madame Ristori im März am Th  tre-Lyrique spielen wird? Und schließlich, wissen Sie, dass ich an einem Amphitryon in zwei Akten für die Opéra-Comique arbeite? – Da haben Sie es! Sie sehen, ich bin noch nicht faul geworden.  
[...]

Adieu, liebe Freundin, und stets aufrichtig der Ihre  
Ch. Gounod

Paris, 17. Dezember 1864

Mein lieber Herr Gounod,

Erlauben Sie mir, Ihnen meine Schülerin Agla  Orgeni, eine junge und charmante Sängerin, vorzustellen. Sie wird einige Wochen in Paris verbringen und hat mich um ein Empfehlungsschreiben für Sie gebeten. Ihr Hauptziel ist es Roméo zu hören. In Deutschland wird sie Ihnen eine bezaubernde Julia sein, ebenso wie sie eine Margarete voller Poesie ist. Empfangen Sie sie freundlich, sie verdient es in jeder Hinsicht: als Künstlerin, als Frau und als begeisterte Bewunderin Ihrer Kompositionen. Ich erwarte mit Ungeduld die Partitur von Roméo. Empfangen Sie, lieber Herr Gounod, zusammen mit den Gr  en meines Mannes, meine herzlichen Glückwünsche und unsere Gratulation zu dem großen Erfolg Ihres letzten Werkes.

Pauline Viardot

Baden, 3. Mai 1867



# Charles Gounod – eine Chronik

von  
David Kim,  
Christoph  
Lang

1818

17. Juni: Charles François Gounod wird in eine Pariser Künstlerfamilie geboren; sein Vater François-Louis Gounod ist Maler und bildender Künstler, seine Mutter Victoire Lemechois eine ausgebildete Pianistin. Beide erkennen und fördern das musikalische Talent ihres Sohnes: Gounods Mutter erteilt ihm bereits mit jungen Jahren Musikunterricht und ermöglicht später Privatunterricht bei Anton Reicha.

1823

Tod von Gounods Vater; Dominique Ingres, ein Freund der Familie, wird zum Mentor des jungen Gounod.

1836

Aufnahme am Pariser Konservatorium; Kompositionsstudium bei Fromental Halévy, Henri Berton, Jean Lesueur und Ferdinando Paer sowie Klavierstudium bei Pierre Zimmermann.

1839

Gewinn des Prix de Rome mit der Komposition der Kantate *Fernand*; als Preis erhält Gounod einen dreijährigen Aufenthalt an der Académie de France in Rom. In der Sixtischen Kapelle hört er zum ersten Mal die Musik von Palestrina. Im gleichen Jahr lernt er die Sängerin Pauline Viardot kennen.

In Paris hört Gounod die dramatische Sinfonie *Roméo et Juliette* von Hector Berlioz und beginnt mit seiner ersten Opernkomposition zu Shakespeares Liebestragödie, die er erst mehrere Jahrzehnte später fortführt.

1843

In Leipzig lernt Gounod Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel kennen.

1844

Uraufführung von Gounods erster Messe in Wien. Er erhält eine erste feste Stelle als Kapellmeister und Musikdirektor an der Chapelle des Missions Étrangères in Paris.

1847

Gounod nimmt ein Theologiestudium auf, legt jedoch kein Gelübde ab und widmet sich nach wenigen Monaten wieder der Musik.

1851

16. April: Mäßiger Erfolg der Uraufführung von Gounods erster Oper *Sapho* an der Pariser Opéra mit Pauline Viardot in der Titelrolle.

1852

Heirat mit Anna Zimmerman, der Tochter seines früheren Klavierlehrers Pierre Zimmerman. Temporärer Bruch mit den Viardots, da die Zimmermans eine Liaison zwischen Pauline und Charles vermuten.

Gounod übernimmt für acht Jahre die Leitung der Pariser Chorvereinigung „Orphéon“ und erhält den Auftrag, Eugène Scribes *La nonne sanglante* zu vertonen.

1854

Uraufführung von *La nonne sanglante* an der Pariser Opéra, abermals ohne großen Erfolg. In dem produktiven Jahr komponiert Gounod neben zwei Sinfonien sein wohl bekanntestes kirchenmusikalisches Werk, die *Cäcillienmesse*.

1856

Geburt des Sohnes Jean Gounod.

1858

Uraufführung von *Le Médecin malgré lui* an der Opéra-Comique, bei der Gounod erstmals mit den Librettisten Jules Barbier und Michel Carré zusammenarbeitete.

1859

19. März: Die Uraufführung von *Faust* am Théâtre-Lyrique in Paris wird zu einem großen Erfolg.

1860

18. Februar: *Philémon et Baucis* nach Ovids *Metamorphosen* wird am Théâtre-Lyrique uraufgeführt. Uraufführung der Oper *La colombe* in Baden-Baden. Gounod überschaut zudem die Probenprozesse der italienischen Fassung von *Faust* an der Scala in Mailand.

1863

Geburt der Tochter Jeanne Gounod.

1864

19. März: Uraufführung von *Mireille* am Théâtre-Lyrique. Verständigung mit dem Direktor des Théâtre-Lyrique Léon Carvalho und den Librettisten Jules Barbier und Michel Carré, Shakespeares *Romeo und Julia* zu vertonen; Pressemitteilung über das Vorhaben in der Revue et Gazette Musicale de Paris am 27. November und bereits vorher Austausch mit Pauline Viardot über das Projekt.

1865

April: Gounod reist zum Komponieren an die Côte d'Azur. Am 10. Juni fertigt Gounod das Manuskript von *Roméo et Juliette* an und kehrt zurück nach Paris.

1866

Gounod beginnt mit der Instrumentation und Reinschrift der Partitur; er fügt einige Nummern hinzu, u. a. die Walzerarie der Juliette („Je veux vivre“); Fertigstellung der Partitur am 11. September.

1867

27. April: *Roméo et Juliette* wird am Théâtre-Lyrique uraufgeführt. Zur gleichen Zeit findet in Paris die Exposition universelle (Weltausstellung) statt. Das internationale Publikum feiert die Aufführung, sodass noch im gleichen Jahr Erstaufführungen in London, Deutschland und Belgien erfolgen. In Paris konkurriert die Oper am Abend der Uraufführung mit Giacomo Meyerbeers *L'Africaine* an der Opéra, Ambroise Thomas' *Mignon* an der Opéra-Comique, Valentino Fioravantis *Columella* am Théâtre-Italien sowie Jacques Offenbachs *La Vie Parisienne* am Palais Royal und *La Grande Duchesse de Gérolstein* am Théâtre des Variétés; insgesamt 90 Folgeaufführungen belegen den triumphalen Erfolg von *Roméo et Juliette*.

1868

Das Théâtre-Lyrique muss Konkurs anmelden und schließen. Gounod bietet *Faust* und *Roméo et Juliette* daher anderen Pariser Theatern an. Während eines längeren Aufenthalts in Rom kommt es zum Austausch Gounods mit Franz Liszt.



1869

Premiere der überarbeiteten Fassung von *Faust* an der Grand Opéra, wo sich das Werk als meistgespieltes in der Geschichte dieses Hauses behauptet.

1870

Der Deutsch-Französische Krieg bringt das Pariser Theaterleben zum Erliegen. Gounod emigriert mit seiner Familie nach London, wo er die nächsten vier Jahre verbringt. Sein Anwesen in Saint-Cloud wird im Krieg stark beschädigt.

1871

Gounod lernt in London die Sängerin und Geschäftsfrau Georgina Weldon kennen. Nach der Wiederherstellung des Friedens in Frankreich kehrt Anna Gounod mit den Kindern zurück nach Paris, jedoch ohne Gounod, der in das Anwesen der Weldons einzieht. Die französische Boulevardpresse spekuliert über Gounods Beweggründe, in London zu verbleiben, und es heißt, er habe die Einladung des französischen Präsidenten abgelehnt, dem verstorbenen Daniel-François-Esprit Auber als Direktor des Konservatoriums nachzufolgen.

1873

20. Januar: *Roméo et Juliette* wird in einer überarbeiteten Fassung an der Opéra-Comique gespielt. Sein Aufenthalt in London hindert Gounod daran, für die Einstudierung vor Ort zu sein und er beauftragt seinen Schüler Georges Bizet, der einige Änderungen und Streichungen vornimmt. Es ist das erste Mal, dass an der Opéra-Comique ein Werk mit gesungenen Rezitativen anstelle gesprochener Dialoge gegeben wird.

1874

Mai: Gounods Freund Gaston de Beaucourt reist persönlich nach London, um ihn nach Paris zurückzuholen. Von der heimlichen Abreise erbost, hält Georgina Weldon Manuskripte zurück, die Gounod in London hinterlassen hatte und veröffentlicht einen tendenziösen Bericht über ihre Zusammenarbeit. Später verklagt sie Gounod und verhindert, dass er wieder nach Großbritannien einreisen kann. Gounod kehrt zu seiner Familie zurück, komponiert die Ballettmusik für den vierten Akt von *Roméo et Juliette* und nimmt bis 1888 zahlreiche Retuschen an der Partitur vor.

1877

Der Direktor der Opéra-Comique Camille du Locle meldet Konkurs an; Léon Carvalho wird sein Nachfolger und arbeitet erneut mit Gounod zusammen. Auf diese Weise entsteht die Oper *Cinq-Mars*, die am 5. April an der Opéra-Comique und ein Jahr darauf am Teatro alla Scala in Mailand aufgeführt wird.

1878

7. Oktober: Erfolgreiche Uraufführung von *Polyeucte* am Palais Garnier; die Oper wird insgesamt nur 29-mal gespielt.

1881

Gounod komponiert seine letzte Oper *Le tribut de Zamora*, die ihre Uraufführung am 1. April am Palais Garnier erlebt. *Sapho* wird an der Opéra wiederaufgenommen. Für das Birmingham Triennial Music Festival komponiert Gounod die Oratorien *La Rédemption* und *Mors et vita*.

1888

28. November: Uraufführung der letzten Fassung von *Roméo et Juliette* an der Opéra, für die Gounod für das Ende des vierten Aktes eine Ballettmusik sowie ein Epithalamium (Hochzeitsgedicht) hinzufügt. Die Produktion an der Staatsoper Unter den Linden folgt weitestgehend dieser finalen Fassung der Oper.

1893

15. Oktober: Gounod erleidet einen Schlaganfall und stirbt drei Tage später. In seinen letzten Jahren hatte Gounod hauptsächlich Kirchenmusik geschrieben, darunter das *Requiem*. 27. Oktober: Staatsbegräbnis in der Kirche La Madeleine.

Ach, dieser Augenblick  
ist süß!  
O höchste, unendliche  
Freude,  
mit dir zu sterben!

Dann lebe wohl, Welt!  
Ich sehe deine äußerste  
Grenze.  
Ewige Liebe, erhalte in mir  
deine Lebenskraft!

Stark wie der Tod  
ist die Liebe, die  
Leidenschaft ist hart  
wie die Unterwelt!

Roméo  
et Juliette  
(5. Akt)

Friedrich  
Hebbel:  
Sommerbild

Sir Philip  
Sidney

Hoheslied  
8,6

Ich sah des Sommers  
letzte Rose stehn,  
Sie war, als ob sie  
bluten könne, rot;  
Da sprach ich schau-  
ernd im Vorübergehen:  
So weit im Leben, ist zu  
nah am Tod!

Es regte sich kein  
Hauch am heißen Tag,  
Nur leise strich ein  
weißer Schmetterling;  
Doch, ob auch kaum die  
Luft sein Flügelschlag  
Bewegte, sie empfand  
es und verging.





















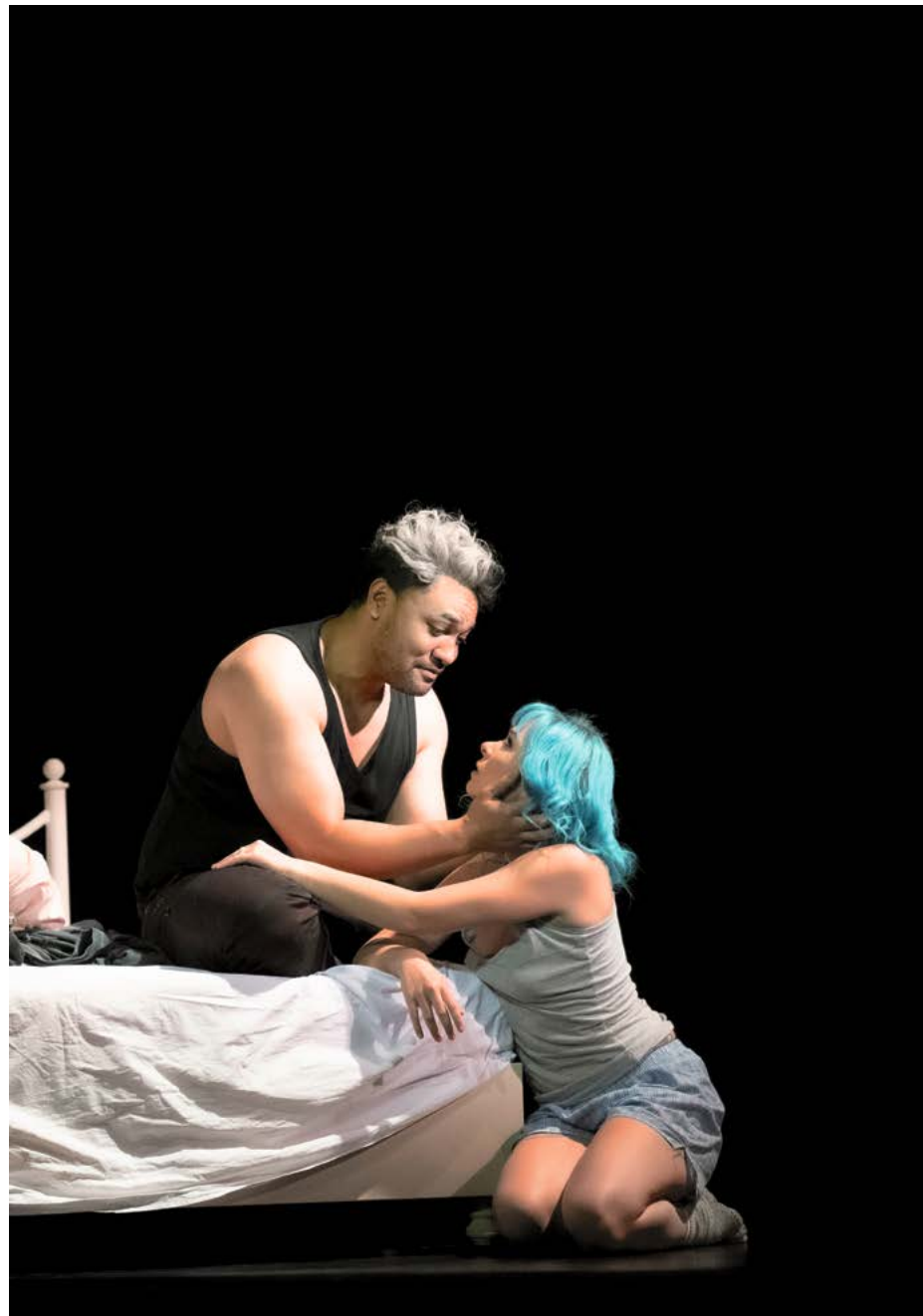
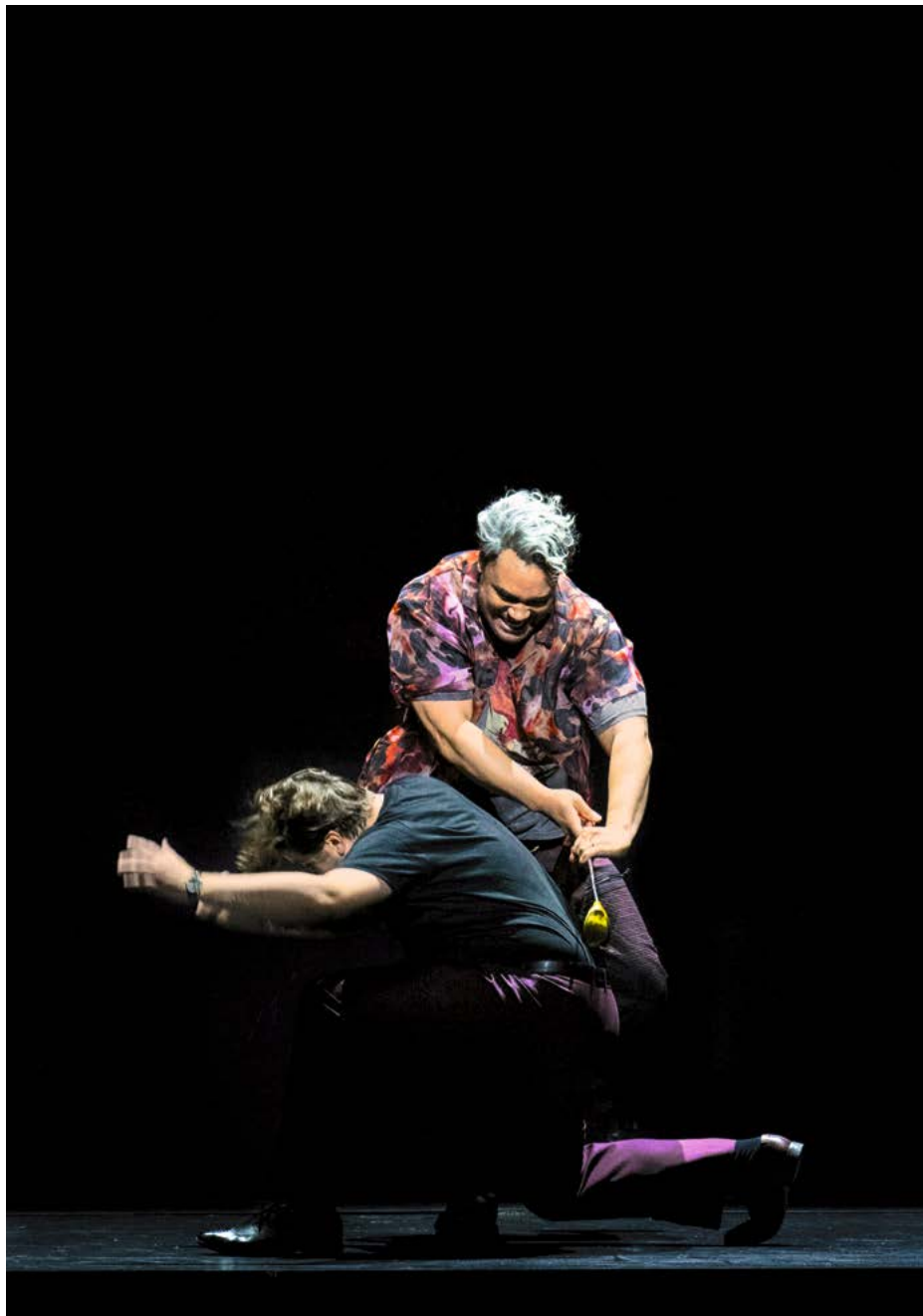






















## Produktionsteam

Musikalische Leitung  
Inszenierung  
Bühne, Kostüme  
Licht  
Video  
Choreographie  
Stuntkoordination  
Einstudierung Chor  
Dramaturgie

Stefano Montanari  
Mariame Clément  
Julia Hansen  
Ulrik Gad  
Sébastien Dupouey  
Mathieu Guilhaumon  
Ran Arthur Braun  
Dani Juris  
Christoph Lang

## Premierenbesetzung

Juliette  
Gertrude  
Tybalt  
Pâris  
Capulet  
Grégorio  
Roméo  
Stéphano  
Mercutio  
Benvolio  
Frère Laurent  
Le Duc  
Manuela  
Pepita  
Angelo

Elsa Dreisig  
Marina Prudenskaya  
Johan Krogius  
David Oštrek  
Arttu Kataja  
Dionysios Avgerinos  
Amitai Pati  
Ema Nikolovska  
Jaka Mihelač  
Andrés Moreno García  
Nicolas Testé  
Manuel Winckler  
Alena Karmanova  
Kinga Borowska  
Michael Kim

Staatsoperchor, Staatskapelle Berlin

## Orchesterbesetzung

2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten,  
3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (Triangel, Becken, Große  
Trommel, Kleine Trommel), 2 Harfen, Orgel, Streicher



# Impressum

Herausgeberin: Staatsoper Unter den Linden  
Intendantin: Elisabeth Sobotka  
Generalmusikdirektor: Christian Thielemann  
Geschäftsführender Direktor: Ronny Unganz

Redaktion: Christoph Lang / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden  
Mitarbeit: David Kim

## Textnachweise

Der Essay von Elisabeth Schmierer, das Interview mit Mariame Clément sowie die Chronik sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch.  
Kurz & knapp sowie die Handlung schrieb Christoph Lang.  
Die Übersetzungen ins Englische stammen von Brian Currid.  
William Shakespeare: *Romeo und Julia*. übers. v. Frank Günther, München 1999;  
Niklas Luhmann: *Liebe als Passion*. Frankfurt/Main 1994; Stendhal: *Über die Liebe*. in: *Über die Liebe*. Ein Symposium, hrsg. v. Heinrich Meier und Gerhard Neumann, München 2001; Jean Paul: *Waller nur hin*. in: *Schmetterlinge in der Weltliteratur*. hrsg. v. Charitas Jenny-Ebeling, Zürich 2000; Nicolas Mathieu: *Wie später ihre Kinder*. Berlin 2020 (aus dem Französischen von Lena Müller und André Hansen); Eva Illouz: *Explosive Moderne*. Berlin 2024; Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften*. hrsg. v. Klaus Briegleb (vierter Band), München 1997; Karl-Heinz Kohl: *Gelenkte Gefühle*. in: *Über die Liebe*. Ein Symposium, a. a. O.; Andreas Bartels: *Die Liebe im Kopf. Über Partnerwahl, Bindung und Blindheit*. in: *Hirnforschung für Neu(ro)gierige: Braintertainment*, Stuttgart 2010; Erich Fried: *Gesammelte Werke*. hrsg. v. Volker Kaukoreit und Klaus Wagenbach, Berlin 1993; Melanie von Goldbeck (Hrsg.): *Lettres de Charles Gounod à Pauline Viardot*. Arles 2014 (aus dem Französischen von David Kim); Horst Weinstock (Hrsg.): *Die englische Literatur in Text und Darstellung* (zweiter Band). Stuttgart 1984; Friedrich Hebbel: *Sommerbild*. in: *Schmetterlinge in der Weltliteratur*. a. a. O.; *Die Bibel*. Einheitsübersetzung, Freiburg/Breisgau 2012; Hans-Peter Waldhoff: *Eros und Thanatos als Triebkräfte des Denkens*. Weilerswist 2017; Steven Huebner: *The Operas of Charles Gounod*. Oxford 1990.

Fotos von der Klavierhauptprobe am 29. Oktober 2024 von Monika Rittershaus  
Die Filmstills von Sébastien Dupouey sind Teil der Inszenierung an der Staatsoper Unter den Linden  
Coverbild von Flaka Haliti: I See a Face. Do You See a Face. #1, 2014

Urheber:innen, die nicht erreicht wurden, werden um Nachricht gebeten.

Redaktionsschluss 31. Oktober 2024

Gestaltung: HERBURG WEILAND, München  
Herstellung: Katalogdruck Berlin  
Druck: Druckhaus Sportflieger, Berlin

Freunde  
& Förderer

Staatsoper Unter den Linden



CHILDFUND  
The  
Found  
ation.

# Staatsoper Unter den Linden

