

Vorwort

Als Jules Massenet unter die letzten Takte des *Werther* die übliche Schlussformel „fin de l'opéra“ schrieb und die Vollendung seiner autographen Partitur mit exakter Orts- und Datumsangabe versah, empfand er diesen Augenblick offensichtlich selbst als einen sehr bewegenden Moment:

Trouville s/m. Samedi 2 Juillet 1887
11^h1/4 Matin J. Massenet

Zwischen das Datum und seinen Namenszug setzte er nämlich scheinbar nachträglich und aus Gründen mangelnden Platzes in kleinerer Schrift und farblich etwas veränderter Tinte „temps splendide“ („prächtiges Wetter“) hinzu. Auf der linken Seite ergänzte Massenet unter der Uhrzeit seine Adresse, 11 rue de la chapelle, sowie mehrere Namen: Ninon, Juliette, M. Léon Bessand. Der Komponist befand sich demnach bei der Fertigstellung seiner Oper im Kreis der engsten Familie, seiner Frau Louise-Constance, genannt Ninon, seiner einzigen Tochter Juliette (*1868) sowie dem zukünftigen Schwiegersohn Léon.

Doch nicht nur das Ende seiner Opéra lyrique hat Massenet mit einem derartigen persönlichen Zusatz versehen; durch die gesamte handschriftliche Partitur ziehen sich die Hinweise über Aufenthaltsorte während der Entstehung dieser Reinschrift, die, versehen mit verschiedenfarbigen Buntstifteintragungen, offensichtlich für den Verlag als Vorlage für die Druckausgabe gedient hat bzw. dienen sollte (Ergänzung der Studierziffern). Massenet begann demnach mit der Anfertigung am 15. März 1887; der I. Akt war am 26. April abgeschlossen. Es folgte bis zum 8. Juni der II. Akt, und die Niederschrift des III. Aktes vollzog sich zwischen dem 9. Juni und eben jenem 2. Juli 1887.

So persönlich positiv sich diese Phase des Abschlusses für Massenet sowohl künstlerisch (erfolgreiche Beendigung des aktuellen Projektes) als auch persönlich (bevorstehende Hochzeit der Tochter) gestaltete, so wurde diese andererseits doch durch eine öffentliche Katastrophe überschattet, die auch den weiteren beruflichen Werdegang Massenets betreffen bzw. beeinträchtigen mochte: Nur wenige Wochen zuvor, am 25. Mai 1887, war das Gebäude der Opéra comique, die Salle Favart, während einer Vorstellung in Flammen aufgegangen und hatte über 100 Menschenleben gekostet. Bis zum Neubau sollten elf Jahre verstreichen, dabei war die Opéra comique der Ort, an dem die meisten der seit 1867 uraufgeführten Werke Massenets in Szene gesetzt worden und nun auch einige seiner Manuskripte verbrannt waren – kein guter historischer Augenblick also für ein neues und ambitioniertes Projekt wie *Werther*.

Entstehungsgeschichte

Begonnen hatte die Entstehungsgeschichte schon einige Jahre früher; sie datiert mindestens bis ins Jahr 1880 zurück, als der Verleger Georges Hartmann und der Librettist Paul Milliet, der zusammen mit Hartmann für Massenet auch das Textbuch zur 1881 uraufgeführten *Hérodiade* verfasste, die Möglichkeit einer Adaption von Goethes Briefroman für die Opernbühne diskutierten. Bereits im September 1880 teilte Massenet Paul Lacombe vertraulich mit, dass er die Komposition des *Werther* plane.¹ Unter der Aufsicht von Hartmann machte sich Paul Milliet an die Arbeit und unterzog die Entwürfe immer wieder tiefgreifenden Revisionen, die auch dann noch weitergingen, als Massenet im Sommer 1885 die Komposition in Angriff genommen hatte. So wurde 1886 der zweite Akt überarbeitet, offenbar nun durch einen dritten Mitarbeiter, Édouard Blau; dieser war seinerseits zuvor an der Entstehung des von Massenet vertonten Librettos zu *Le Cid* (Uraufführung 1885) beteiligt gewesen. Die Arbeit verlief allerdings nicht nur reibungslos; im Juli 1886 – Massenet hielt sich alleine in Paris auf – erreichten seine Familie Klagen über seine Einsamkeit und die Befürchtung, mit der Komposition nicht zurande zu kommen.² Wenige Wochen später unterbrach er die Arbeit und reiste zu den Wagner-Festspielen nach Bayreuth.

Noch während der Arbeit an der Instrumentation im Frühjahr 1887 spielte Massenet schließlich seine neue Oper dem Direktor der Opéra Comique, Léon Carvalho, vor, stieß allerdings auf wenig Gegenliebe: „Ich hoffte, Sie würden uns eine andere Manon anbringen. Dieses triste Thema hier hat doch so gar keinen Reiz. Es wird von vornherein verschmäht werden.“³ Doch bevor man weiter diskutieren konnte, brannte das Theater ab, Carvalho trat von seinem Posten zurück. An eine Realisierung des Pro-

jekts in Paris war zunächst nicht mehr zu denken. Massenet schrieb andere Werke: *Esclarmonde*, *Le Mage*. Derweil hatte seine Oper *Manon* (Uraufführung 1884) bereits ihren Siegeszug über die europäischen Bühnen und darüber hinaus angetreten: Ob Brüssel, Amsterdam, Genf, Prag, Petersburg, London oder New York – überall wurde die Geschichte von der lebenslustigen, dafür am Ende mit dem Tod bezahlenden Manon Lescaut (nach dem Roman des Abbé Prévost) erfolgreich aufgeführt.

Zu den frühen Bühnenstationen der *Manon* gehörte auch die Wiener Hofoper (1890), die Rolle des Des Grieux sang hier (in deutscher Sprache) der aus Antwerpen stammende Tenor Ernest van Dyck. Dieser hatte 1887 in Paris sein Bühnendebüt gegeben und begann nur ein Jahr später eine erfolgreiche Karriere als Wagner-Tenor bei den Festspielen in Bayreuth. Rasch wurde er Ensemblemitglied der Wiener Hofoper. Die Bekanntschaft zwischen Massenet und van Dyck ging noch auf dessen Pariser Studienzeit Anfang der 1880er-Jahre zurück, und Massenet hatte durchaus seinen Anteil am späteren internationalen Erfolg des Sängers. So empfahl er ihn zunächst einem seiner Kompositionsschüler als Einspringer für die Präsentation von dessen Rompreis-Kantate; daraufhin wurden andere auf van Dyck aufmerksam, der schließlich 1887 in der Pariser Erstaufführung des *Lohengrin* die Titelpartie überantwortet bekam. Umgekehrt nutzte van Dyck, nachdem er sich erfolgreich in Wien präsentiert hatte, die Möglichkeit, um bei der Operndirektion auf Massenet und den noch immer nicht auf die Bühne gelangten *Werther* aufmerksam zu machen – mit Erfolg: Mit van Dyck in der Titelpartie erlebte das Werk am 16. Februar 1892 (und damit mehr als viereinhalb Jahre nach seiner Fertigstellung durch den Komponisten) endlich seine Uraufführung – fernab von Paris, in deutscher Sprache in der Übersetzung von Max Kalbeck. Wenige Wochen vor der Premiere reiste Massenet nach Wien, wo er nach seiner Ankunft die gesamte Partitur zunächst am Klavier präsentierte: „Alle am *Werther* beteiligten Musiker versammelten sich um den Flügel, als Direktor Jahn und ich ins Foyer kamen. Bei unserem Anblick erhoben sich die Künstler geschlossen, grüßten uns und verneigten sich. Auf diese Geste bewegender und respektvoller Sympathie, der unser großer Van Dyck den herzlichsten Ritterschlag hinzufügte, antwortete ich mit einer Verbeugung und setzte mich, etwas nervös und ganz zittrig, ans Klavier. Das Werk klappte sehr gut. Alle Beteiligten sangen auswendig. Die wärmsten Bekundungen, mit der sie mich bei dieser Gelegenheit überwältigten, bewegten mich immer wieder, bis mir die Tränen in die Augen kamen. Bei der Orchesterprobe sollte sich diese Bewegung wiederholen. Die Ausführung des Werks hatte eine seltene Perfektion erreicht – das Orchester, nacheinander weich und kraftvoll, folgte den Feinheiten der Stimme so, dass ich mein Entzücken nicht zurückhalten konnte.“⁴ Seiner zu Hause in Frankreich zurückgebliebenen Ehefrau Ninon berichtete der Komponist brieflich von den erfolgreichen Wiener Aufführungen seiner *Manon* sowie dem Probenbeginn des *Werther* unter seiner Leitung.⁵ Noch wenige Tage vor der Uraufführung freilich plagten ihn Zweifel ob der Resonanz des Publikums.⁶ Doch die Skepsis erwies sich als unberechtigt: Der Abend wurde ein voller Erfolg, und dies sowohl für das Stück selbst als auch die Interpreten. Am Dirigentenpult stand der damalige Hofoperndirektor Wilhelm Jahn, von Hause aus Dirigent. Neben Ernest van Dyck in der Titelrolle waren – so gibt es der Besetzungszettel wieder – Fr. Renard als Lotte, Fr. Forster als Sophie und Herr Neidl als Albert zu hören.

Die beiden wichtigsten Wiener Zeitungen, die *Neue Freie Presse* sowie die *Wiener Zeitung*, brachten ausführliche Würdigungen und kamen zu einer ähnlichen Gesamteinschätzung. Ganz grundsätzlich wurde darin die Problematik der Adaption einer derartig spezifischen epischen Vorlage, wie sie die Gattung des Briefromans darstellte, erörtert; auch die mit dem Umwandlungsprozess einhergehenden Veränderungen bzw. Abweichungen vom literarischen Original wurden klar benannt. Dennoch bewertete man das Ergebnis als durchaus gelungen („das Opernbuch [ist] sehr geschickt und wirksam gemacht“⁷). Große Anerkennung wurde insbesondere der kompositorischen Leistung gezollt: „Die Partitur ist ausgezeichnet instrumentiert, es wimmelt darin von allen Feinheiten der Klangwirkung, von den interessantesten orchestralen Farbentönen.“⁸ Eduard Hanslick, der für die zweite, gleichermaßen differenzierte, auch werkästhetische Beobachtungen beinhaltende Besprechung in der *Neuen Freien Presse* verantwortlich zeichnete, nennt als Beleg für die „Meisterschaft“ in der Orchesterbehandlung exemplarisch Passagen mit Streicher-Sordino

in Verbindung mit der Harfe sowie herausgehobene Figuren von Flöte und Klarinette.⁹ Zudem ordnet er das Werk in den Gattungszusammenhang ein und vergleicht es mit der Wagnerschen Leitmotivtechnik: „der orchestrale Unterbau [...] ist nicht so kunstvoll [...], hingegen einfacher, natürlicher und fasslicher.“¹⁰ Insbesondere Massenets Fähigkeit, die Stimmung einer jeweiligen Szene in charakteristischen Farben und Klängen wiederzugeben, hat beide Kritiker stark beeindruckt – wenngleich sich bei Hanslick punktuell auch eine gewisse Distanz einstellt, indem ihm die leidenschaftliche Tonsprache mitunter offenbar zu weit ging: „Die Ausbrüche höchster Leidenschaft bei Werther sind allerdings nicht frei von einer gewissen theatralischen Ekstase [...], [die] wir deutschen Hörer [...] eben mit in Kauf nehmen müssen.“¹¹ Nicht ohne Stolz wird auf die besondere Leistung Max Kalbecks verwiesen, der das französische Libretto ins Deutsche übertragen hatte. Auch dem hervorragenden Sängersenemble wird gebührender Anteil am Erfolg des Abends zugestanden: „Das Wiener Hofopertheater kann mit berechtigtem Stolz sich seiner Werther-Vorstellung rühmen. Herr Massenet dürfte kaum auf irgend einer anderen Bühne eine gleiche vortreffliche Aufführung seines Werkes erleben.“¹²

Einhelligkeit bestand hinsichtlich der außerordentlichen Leistung des Hauptdarstellers, zu dessen herausragenden stimmlichen Qualitäten eine beispiellose schauspielerische Präsenz trat: „Sein Werther ist eine der bedeutendsten schauspielerischen Leistungen, die wir je auf den Brettern gesehen haben, einheitlich durchgeführt vom Anfange bis zum Ende, von Geist erfüllt und von Temperament durchdrungen. Unvergleichlich im lyrisch Zarten wie im dramatisch Erregten, hat Herr von Dyck einen kolossalen Erfolg für sich und für den Componisten, dem er sein Werk gestern neu erschaffen, errungen.“¹³ Das Publikum dankte es den Protagonisten: „Die Oper hatte einen durchschlagenden Erfolg, und nebst den darstellenden Künstlern musste der Componist ungezählte Male vor der Rampe erscheinen.“¹⁴

Nachdem Massenets Komposition dergestalt in der Fremde ihre Feuertaufe bestanden hatte, begann sich auch der inzwischen wieder amtierende Direktor der Opéra comique, Carvalho, für das Werk zu interessieren; er holte es auf den Tag 11 Monate nach der Wiener Uraufführung „nach Hause“ zurück (Erstaufführung an der Opéra Comique 16. Januar 1893). Dort wurde die Titelpartie zunächst von Guillaume Ibos verkörpert. Der Wiener Erfolg stellte sich in Paris jedoch nicht sogleich ein; erst 1903 begann sich das Werk auch in der französischen Metropole durchzusetzen.¹⁵

Die erste Aufführung in Deutschland fand just in der Goethe-Stadt Weimar statt (1892); acht Jahre später brachte das Königliche Opernhaus in Dresden Massenets Oper heraus. 1907 folgte Berlin; bereits 1901 hatte in Prag eine Produktion stattgefunden. Während es in Deutschland zunächst keine kontinuierliche Rezeption gab und sich *Werther* erst seit den 1970er-Jahren einer immer größeren Beliebtheit erfreut, blieb das Werk an der Opéra comique seit seiner verspäteten Erstaufführung dauerhaft im Repertoire.

Anders als in den positiven Wiener Rezensionen zur Uraufführung des *Werther* finden sich in den Korrespondenzberichten der *Neuen Zeitschrift für Musik* deutlich kritischere Töne; diese reichten von unverhohlener Entrüstung über den Umgang mit dem Goetheschen Original („ein Machwerk geringster Art“¹⁶) zu einer vergleichsweise kühlen Distanz¹⁷. Tatsächlich wiederholte sich hier eine Konstellation, die schon über 30 Jahre zuvor die Gemüter deutscher Opernrezensenten erhitzt hatte; seinerzeit war mit Gounods *Faust* (bzw. *Margarethe*, wie das Werk in Deutschland auch oft hieß) erstmals ein Werk des deutschen Dichters auf die Opernbühne gelangt (bei der Uraufführung des Werks in Paris 1859 spielte ausgerechnet Jules Massenet im Orchester die Paukenstimme): ein Sakrileg ersten Ranges, vollzogen von einem Franzosen, während die eigenen Landsleute wie Schumann oder Liszt sich bestenfalls in kompositorischen Nachdichtungen bzw. persönlichen Interpretationen des Faust-Stoffes erprobten. Aus der entgegengesetzten Perspektive stellte sich diese Wahl hingegen deutlich anders dar: Die größere Distanz zum Weimarer Dichterstern führte zu einem entspannteren Umgang mit seinem Werk. Dass der Sturm der Entrüstung im Fall der *Werther*-Realisierung auf der Opernbühne nicht noch deutlich intensiver ausfiel als seinerzeit bei der Uraufführung des *Faust*, verdankte sich gleichermaßen einer differenzierteren Sichtweise der Kritiker – paradigmatisch vertreten durch Eduard Hanslick – wie einer äußerst geschickten Umsetzung durch die Librettisten auf der einen und Massenets kompositorischer Realisierung auf der anderen Seite.

Ein Roman als Oper

So diametral sich literarischer Stoff als epische Vorlage mit zusätzlich monologisch zugespitzter Perspektivierung des Briefromans und dramatisches Musiktheater auch grundsätzlich einander gegenüberstanden, lassen sich dennoch tiefergehende Gemeinsamkeiten ausmachen. Genauer gesagt: Was die Opernadaptation auf den ersten Blick von der Romanvorlage trennt und sie vermeintlich eigene, andere Wege gehen lässt, holt sie auf andere Art dennoch wieder zurück. Dass eine Oper im späten 19. Jahrhundert nicht als riesiger Monolog und ohne die klassische Konstellation eines Liebespaares konzipiert werden konnte (das geschah erst knapp 20 Jahre später in Schönbergs Monodram *Erwartung*), war auch den Librettisten des *Werther* klar. Sie sahen gleich vier Begegnungen zwischen Charlotte und Werther vor. Dass der Zuschauer dennoch den unglücklich Liebenden als Ausgegrenzten erlebt, ist in erster Linie das Verdienst des Komponisten Massenet. Dazu trägt allerdings auch die szenische Disposition bei, die den männlichen Protagonisten stets am Ende eines Duetts alleine auf der Bühne zurück- und mit einem Monolog den Akt bzw. die Szene beenden lässt. Unterstützt wird das dramaturgische Außenseitertum Werthers auch durch einen gezielten Einsatz von harmonischen und instrumentationstechnischen Mitteln: Die ihm zugewiesene Orchestersprache, gern mit voller Besetzung unter Verwendung von Blechbläsern und mit vielfach verdoppelten Melodien, tut das Ihrige ebenso wie die spezifische Harmonik etwa in Form verminderter Akkorde, mit der Werther von seinem Umfeld abgegrenzt wird.

Selbst innerhalb der Duette gelingt es Massenet auf verschiedene Weise, die Diskrepanz zwischen beiden Protagonisten auch musikalisch erlebbar zu machen: So changiert der Satz im ersten Duett zwischen eher rezitativer Rücknahme in den Passagen Charlottes und den glühenden Exaltationen Werthers. Einsamkeit bzw. Trennung wird so auch im Duett erlebbar: als beziehungsloses Nebeneinander. Im Duett des III. Akt ist es das motivische Material, mit dem sich Charlotte dem Sog Werthers entzieht: Es liegt jenes Motiv zugrunde, das sie im I. Akt begleitet hatte, noch bevor Werther in ihren Dunstkreis trat.

Auch das Grundprinzip der Verklammerung eignet der epischen Vorlage gleichermaßen wie der Oper; verschieden ist nur die Richtung ihrer Wirkweise. Während im Roman vor allem mit Antizipationen gearbeitet wird, indem schon vergleichsweise früh das tragische Ende metaphorisch heraufbeschworen wird, funktioniert die Oper mittels des Einsatzes von Erinnerungsmotivik gleichsam „von hinten nach vorn“. Die Tragik wird umso intensiver erfahrbar, je stärker die Kluft zwischen konkreter, die Katastrophe einläutender Bühnensituation und dem gleichzeitig erklingenden Motiv aus einer vermeintlich glücklichen, jedenfalls aus Werthers Perspektive noch offenen und hoffnungsvollen Vergangenheit („Claire-de-lune“-Motiv) wird. Und selbst die Arie Charlottes zu Beginn des III. Aktes lässt nur scheinbar das Goethesche Original vollständig hinter sich: Immerhin hat sie die Lektüre von Werthers Brief zum Inhalt, was Massenet seinerseits durch die entsprechende motivische Unterlegung der Szene noch zusätzlich unterstreicht; trotz physischer Abwesenheit ist Werther inhaltlich wie musikalisch voll präsent.

Massenet – Mann des Theaters

Aus der Perspektive der Nachwelt betrachtet sind Entstehungsprozesse von Werken, bei denen alle Beteiligten am gleichen Ort leben und arbeiten, in der Regel eher ungünstig, weil sie keine schriftlichen Spuren z. B. in Form eines mitunter höchst aufschlussreichen Werkstattbriefwechsels hinterlassen. Auch für die Entstehung des *Werther* sind die Zeugnisse spärlich; allein van Dycks Aufenthalt in Wien im Rahmen seines Engagements an der Hofoper verdanken sich einige Briefe, die zwischen ihm und dem Komponisten gewechselt wurden. Von Massenets Seite sind eine Reihe von Schreiben erhalten; darin finden sich durchaus interessante Aussagen, die sowohl zur Interpretation der einzelnen Rollen durch den Komponisten als auch dramaturgische und schließlich aufführungspraktische Hinweise geben. So setzte sich Massenet mit Nachdruck für die Besetzung der Sophie-Partie mit einer bestimmten Sängerin ein: „Ich verlange unbedingt Fräulein Forster. ‚Sophie‘ muss aussehen, als wäre sie 15. – Das ist ein junges Mädchen mit einem Haarzopf. Wenn man sie nicht so frisiert, dann sollten Sophies Gesichtszüge zumindest angedeutet werden. Sie ist Charlottes kleine Schwester. Fräulein Forster passt körperlich zu dieser Rolle – ihre Stimme auch.“¹⁸ Darüber hinaus nahm der Komponist auch an der szenischen Umsetzung intensiven Anteil; die Jahresangabe 178x war ihm äußerst wichtig und sollte sich auch entsprechend in den Kostümen widerspiegeln: „Sie haben nur allzu Recht, auf

der Louis-Seize-Epoche zu bestehen ... – Ich bitte Sie, bleiben Sie dabei! – nähern wir uns den modernen Zeiten. – Denken wir auch an J.-J. Rousseau, der in Frankreich die Ideen der Freiheit und der Liebe zur Natur verbreitete, was für mich im Einklang mit Werthers BEGEISTERUNG zu stehen scheint! ... Werther ist nämlich nicht nur ein Träumer, ein Fantast, ein Dichter – er ist auch und oft ein NERVENBÜNDEL, ein KRANKER, ein von LIEBE BESESSENER! Zu lesen in den Briefen 14 (Anfang), 26, 46, 53, 56, 61 etc.“¹⁹

Hinsichtlich der Ausführung der Kinderchorpassagen hatte Massenet ebenfalls exakte Vorstellungen: Sechs Rollen sind namentlich genannt, nur diese sechs Kinder sollten die Passage im ersten Akt singen. Dazu empfahl er aus dem fernen Paris, einige intelligente Jungen aus der *Carmen*-Produktion auszuwählen und sie mit einigen kleinen Mädchen zu ergänzen oder aber sogar alle sechs Stimmen nur von Mädchen singen zu lassen.²⁰ Am Ende des Schlussaktes hingegen sollte das Weihnachtslied aus der Kulisse heraus gesungen werden, diesmal von allen Kindern und zusätzlich unterstützt von den Frauenstimmen des Chores.²¹

Besonders wichtig war Massenet der Übergang von Charlottes Wohnung zur Kammer Werthers im Schlussakt; die Verwandlung hatte sich unter der Musik zu vollziehen: „Die Musik verbindet die beiden Dekorationen, – die Verwandlung findet hinter dem besagten Vorhang statt. [...] Die beiden Bilder und der Vorhang sind nur eine Szene. In der Musik gibt es keine Pause.“²² Diese Aussage erscheint vor allem angesichts der später vorgenommenen Separierung und Gliederung in zwei eigenständige Bilder von Bedeutung: Der Komponist selbst sah hier den übergeordneten Zusammenhang und wollte die beiden szenischen Räume als eine dramaturgische Einheit verstanden wissen.

Zur vorliegenden Ausgabe

Die vorliegende Ausgabe stellt – im Einklang mit dem Autograph und den frühen Druckausgaben – diese ursprüngliche, von Massenet vorgesehene Disposition der Akte und Szenen erstmals wieder her. Ihr liegt die in der Pariser Bibliothèque de l'Opéra verwahrte, dreibändige Partiturreinschrift des Komponisten zugrunde.²³ Das bedeutet, dass das Werk nur mehr aus drei (statt aus vier) Akten besteht, indem diese beiden finalen Bilder in Charlottes Haus und Werthers Kammer nicht mehr zu einem eigenen (disproportional kurzen) Akt ausgegliedert werden, sondern übergreifend das zweite Bild des dritten Aktes bilden.

Auf die Szenen selbst und deren Länge hat die Restituierung der ursprünglichen Disposition hingegen keinerlei Einfluss.

Ebenfalls erstmals nach dem Autograph wiedergegeben ist die Gestaltung des Schlussduetts zwischen Werther und Charlotte in der Finalszene (Acte III, Tableau 2): Offenbar mit Rücksicht auf den Sänger der Werther-Partie war die ursprünglich durchgängig als dialogisches Miteinander mit Dominanz echter Simultan-Passagen konzipierte Passage von Takt 262 bis Takt 277 zwischenzeitlich „ausgedünnt“ worden: Fünf Takte lang erklang dort zunächst nur das Orchester (aufgrund der Verdopplungen zwischen Sing- und Orchesterstimmen war eine solche Reduktion kompositionstechnisch problemlos möglich), in den darauffolgenden sechs Takten sang allein Charlotte, die beiden ursprünglich als wirkliches Unisono gestalteten Takte 273 und 274 wurden eintaktig zunächst Werther, dann Charlotte zugewiesen, und nur aus den letzten drei, simultan geführten Takten wird schließlich am Ende der Passage doch noch ein minimaler Parallelgesang (Unisono) der beiden Protagonisten.

Massenet war ein eminenter Musikdramatiker; das verrät nicht nur der leidenschaftliche Ton in seinen Briefen, mit denen er von Paris aus wichtige Hinweise übermittelte. Auch die Einsicht in die psychologisierende Wirkweise der Finalszene mit der Fokussierung auf den sterbenden Werther in Charlottes Armen, während aus dem Off der Chor der Kinder das bereits in der Eingangsszene geprobte Weihnachtslied singt, verrät den erfahrenen Theatermann. Gleiches gilt für seinen Hinweis am Ende der Partitur, wonach der Vorhang mit den letzten Takten der Musik bereits geschlossen sein soll, verbunden freilich mit der Warnung, dass man auf das (ansonsten übliche) Warnläuten beim Herabsenken diesmal selbstverständlich zu verzichten habe.

Aber Massenet war bei aller künstlerischen Intensität des Komponierens auch ein Mann der Praxis: Zwar besetzte er an etlichen Stellen der Partitur ein Alt-Saxophon – für die 1880er-Jahre noch durchaus ungewöhnlich

in einer Opernpartitur –, doch gab er zugleich für einen Teil der relevanten Passagen (jene, in denen das Saxophon eine solistische Rolle innehatte und nicht von mindestens einem, oftmals auch mehreren anderen Instrumenten verdoppelt wurde) Alternativen an, falls kein Spieler vorhanden sein sollte. Sowohl Klarinette als auch Fagott übernehmen in diesem Fall jeweils Takte der Saxophonstimme. Die damalige Theaterrealität forderte auch von Massenet ihren pragmatischen Tribut.

Die Neuausschrift der Partitur folgt an jenen Stellen, an denen es dem Komponisten ganz offensichtlich um besonders intensive Sichtbarmachung von musikalischen Momenten ging, auch dann dem Autograph, wenn dies vermeintlich in Widerspruch zu modernen Stichregeln steht. Nur so lässt sich Massenets Intention wirklich erfassen. Dies betrifft die gelegentliche Balkierung von Achteln über den Taktstrich hinweg, mit der Massenet die Zusammengehörigkeit von Motiven bzw. Bewegungsabläufen verdeutlichen wollte. Das betrifft auch punktuelle Warnakzidentien, die eigentlich nicht nötig wären, aber zur Sicherheit vom Komponisten zusätzlich gesetzt wurden.

Auf nach heutigen Regeln überflüssige Wiederholungen von Vorzeichen bei Haltetönen wird hingegen verzichtet.

Abweichend von der Anordnung der Instrumente bei Massenet (der die Singstimmen ganz unten in der Partitur zwischen Bratschen und Violoncelli / Kontrabässen notiert) werden die Streicherstimmen in der vorliegenden Ausgabe im Block notiert, die Gesangsstimmen stehen unmittelbar darüber.

Wiesbaden, Sommer 2014

Martha Werner

- 1 Anne Massenet, *Jules Massenet en toutes lettres*, Paris 2001, [= A. Massenet, *Lettres*], S. 78. Die demgegenüber abweichende Darstellung in seinen Memoiren, wonach die Faszination für den Werther-Stoff und der Impuls zur Komposition mit der Deutschland-Reise und dem Bayreuth-Besuch Mitte der 1880er-Jahre in Verbindung gebracht werden (nachweislich fand diese Reise erst 1886 statt, als Massenet längst mit der Komposition begonnen hatte), ist dahingehend zu korrigieren.
- 2 6. Juli 1886: „Du weißt, dass ich sehr einsam hier wäre, wenn ich nicht mit meinem *Werther* beschäftigt wäre ...“; 10. Juli 1886: „... ich fand Paris noch nie so hässlich, so ungesund, so traurig – und ich weiß nicht, ob mir unter diesen Bedingungen der 3. Akt gelingt.“ Ebda., S. 90.
- 3 Jules Massenet, *Mein Leben. Autobiographie*, herausgegeben von Reiner Zimmermann, übersetzt von Eva Zimmermann, Wilhelmshaven 1982, S. 194.
- 4 Ebda., S. 195f.
- 5 „Gestern Abend spielte man *Manon* an der kaiserlichen Oper und der Saal war voll. Ach, wenn das die Rechte der Opéra Comique wären! Ausgezeichnete Aufführung! [...] Heute beginnt man unter meiner Leitung mit den Proben zu *Werther* – die Partitur soll einmal durchgespielt worden sein, und man sagt, dass es sich um ein Werk der ersten Kategorie handelt.“ Nach A. Massenet, *Lettres*, S. 96.
- 6 Ebda., S. 97.
- 7 *Wiener Abendpost* (Beilage zur *Wiener Zeitung*) vom 17.2.1892, S. 2.
- 8 Ebda., S. 3.
- 9 *Neue Freie Presse*, 18.2.1896, S. 2.
- 10 Ebda., S. 2.
- 11 Ebda., S. 2.
- 12 Ebda., S. 3.
- 13 *Wiener Abendpost*, 17.2.1892, S. 4.
- 14 Ebda., S. 4.
- 15 Schmidl, Stefan, *Jules Massenet. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Mainz 2012, S. 69.
- 16 *Neue Zeitschrift für Musik* 67 (1900), Nr. 10 vom 7.3., S. 113.
- 17 *Neue Zeitschrift für Musik* 68 (1901), Nr. 7 vom 13.2., S. 100.
- 18 Brief vom 17.12.1891, Henri de Curzon (Hrsg.), *19 Lettres inédites de Massenet à Ernest Van Dyck*, [= *19 Lettres inédites*], Teil 1. In: *Le Ménestrel* 89 (1927) vom 4.2., S. 46.
- 19 Brief vom 17.1.1892, *19 Lettres inédites*, Teil 2. In: *Le Ménestrel* 89 (1927) vom 11.2., S. 57.
- 20 Brief vom 17.12.1891, *19 Lettres inédites*, Teil 1. In: *Le Ménestrel* 89 (1927) vom 4.2., S. 46.
- 21 Ebda., S. 46.
- 22 Brief vom 17.1.1892, *19 Lettres inédites*, Teil 2. In: *Le Ménestrel* 89 (1927) vom 11.2., S. 57.
- 23 Paris, Bibliothèque de l'Opéra, *Res. 542-1-3*.