



Dinorah

Oper von Giacomo Meyerbeer



Jenifer Lary (Dinorah)

Dinorah

ou Le pardon de Ploërmel

Oper von Giacomo Meyerbeer

Text von Jules Barbier und Michel Carré

Deutsche Übersetzung von Johann Christoph Grünbaum

Uraufführung der Erstfassung (mit Dialogen) am 4. April 1859 in Paris
Erstaufführung der Zweitfassung (mit Rezitativen) am 26. Juli 1859 in London
Premiere am 16. November 2019 im Theater Görlitz

Aufführungsdauer: ca. 2 Stunden 30 Minuten inklusive Pause

Besetzung

Musikalische Leitung	Ewa Strusińska
Inszenierung	Geertje Boeden
Ausstattungsteam	Olga von Wahl, Carl-Christian Andresen
Video	Aron Kitzig
Choreografie	Dan Pelleg, Marko E. Weigert
Dramaturgie	Ivo Zöllner
Choreinstudierung	Albert Seidl
Musikalische Einstudierung	Olga Dribas, Francesco Fraboni
Hoël, ein Hirt	Ji-Su Park
Dinorah, Hirtin, seine Braut	Jenifer Lary
Corentin, Dudelsackpfeifer	Thembi Nkosi
Schatten Dinorahs (Bella)	Nami Miwa Nora Hageneier
Schatten Hoëls (Tonyk)	Harrison Claxton Rafail Boumpoucheropoulos
Schatten Corentins (Kobold)	Lorenzo Rispolano Francisco Martínez García
Neue Lausitzer Philharmonie, Opernchor, Kinderstatisterie	

Regieassistenz	Piotr Ozimkowski
Inspizienz	René Rosner
Soufflage	Dominika Richter

Technischer Leiter: Jesco Huhle | Werkstattleiter: Robert Künzel | Damengewandmeisterin: Monika Blasche | Herrengewandmeisterin: Sieglinde Jurack | Maske: Heike Hannemann | Technische Einrichtung: Jens Pöschel, Sven Tittmann, André Winkelmann | Bühnenmeister: André Winkelmann | Beleuchtungsmeister: Kendy Tanzmann | Ton: Sebastian Beier | Malsaal: Uwe Kramer | Tischlerei: Raymund Kretschmer | Dekoration: Kerstin Triemer | Requisite: Fritz, Yevgenia Vlashchenko

Die aktuelle Besetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen.
Ton- und Bildaufnahmen sind aus Urheberrechtsgründen nicht gestattet.

*Wir danken dem OReD-Wertstoffhof Görlitz, Rauschwalder Straße 40a,
für die freundliche Unterstützung.*



Ensemble

Handlung

Vorgeschichte

Der Hirt Hoël und die Ziegenhirtin Dinorah lieben sich und wollen heiraten. Die Hochzeit soll am Tag der großen alljährlichen Wallfahrt zur Marienkapelle stattfinden. Am Hochzeitstag zieht jedoch ein schweres Unwetter auf und zerstört die Meierei von Dinorahs Eltern. Ihre Mitgift, die Existenzgrundlage des jungen Paares, ist plötzlich vernichtet.

Hoël erliegt den Einflüsterungen des alten Zauberers Tonyk, der ihm einen großen Schatz verspricht, wenn er seine Braut ohne ein Wort des Abschieds verlässt. Dinorah muss annehmen, dass ihr Bräutigam sie wegen ihrer plötzlichen Armut verlassen hat, weshalb sie dem Wahnsinn verfällt.

1. Akt

Ein Jahr ist vergangen. Am Vorabend des Jahrestages der Wallfahrt und somit des Unglücks sucht die verwirrte und verwaarloste Dinorah noch immer ihre Ziege Bella. Der Dudelsackspieler Corentin hat das Haus eines verstorbenen Verwandten bezogen und fürchtet sich in seinem Domizil vor Feen und Kobolden. Dinorah, die von seinem Spiel angezogen wird, hält er für eine Feenkönigin und erfüllt ängstlich ihren Wunsch, dass er weiterspielen möge.

Hoël kommt zum Haus, in welchem er den Verwandten Corentins anzutreffen hofft. Er weiß, dass ein Jahr verstrichen ist und glaubt sich seinem Ziel nah. Für seine Schatzsuche braucht er jedoch einen arglosen Begleiter, denn der Legende nach muss derjenige, der den Schatz als Erster berührt, binnen eines Jahres sterben. Als Hoël vom Tod seines alten Freundes erfährt, überredet er den ängstlichen Corentin, mit ihm auf Schatzsuche zu gehen und den Schatz anschließend unter sich aufzuteilen. Das Glöckchen der Ziege ist das Signal für ihren Aufbruch.

2. Akt

Dinorah, die beim Aufbruch der beiden Schatzsucher ganz in der Nähe war, ist wieder allein. Sie erinnert sich an die Worte des alten Zauberers, der ihr prophezeite, dass sie, ein armes Blümchen von der Heide, bald im Sturme untergehen werde. Schnell verdrängt sie diese Erinnerung und versucht stattdessen ihrer Ziege ein Lied beizubringen.

Hoël und Corentin haben den Rand der Schlucht erreicht, in welcher sich der Schatz befinden soll. Hoël will die Lage sondieren und bereitet Corentin schon einmal darauf vor, dass dieser in die Schlucht hinabklettern und den Schatz hochbringen soll.

Als er fort ist, singt Dinorah dem verschüchterten Corentin die alte Legende vor, dass derjenige, der den Schatz als Erster berühre, binnen Jahresfrist sterben müsse. Corentin begreift, warum Hoël ihn mit auf die Schatzsuche genommen hat und weigert sich ihm gegenüber, als Erster in die Schlucht hinabzusteigen und den Schatz zu bergen. Dem darüber erbosten Hoël schlägt er vor, dass die ihm begegnete »Närrin« den Schatz als Erste berühren solle.

Um Mitternacht zieht ein starkes Unwetter auf. Hoël wähnt, seine verlassene Braut zu erkennen, glaubt jedoch an Einbildung und Spuk. Erst als Dinorah in die Schlucht stürzt, begreift er seinen entsetzlichen Irrtum.

3. Akt

Hoël konnte Dinorah bergen und bereut bitter, was er ihr angetan hat. Seine Braut erwacht und scheint wieder zu sich zu kommen. Das letzte Jahr ist aber mehr oder weniger aus ihrem Gedächtnis verschwunden. Hoël bestärkt sie in dem Glauben, alles nur geträumt zu haben und bittet die Dorfbewohner, dabei mitzuspielen. Die Hochzeit kann endlich stattfinden.



Jenifer Lary (Dinorah) und Ji-Su Park (Hoëll)

Meyerbeer und seine »Dinorah«

Der Komponist Giacomo Meyerbeer (1791–1864) wurde als Jakob Liebmann Meyer Beer (den Namen Meyer erhielt er wegen einer Erbtante und zog später beide Nachnamen zu einem zusammen) in Tasdorf bei Berlin geboren und wuchs in Berlin auf. Er studierte u. a. bei Abbé Vogler in Darmstadt (einer seiner dortigen Mitschüler war Carl Maria von Weber) und bei Antonio Salieri in Wien. Von dort aus ging er 1815 nach Italien, wo er seinen Vornamen italianisierte und als Komponist italienischer Opern bald große Erfolge feierte. Mitte der 1820er Jahre übersiedelte Meyerbeer nach Paris und arbeitete dort mit dem Librettisten Eugène Scribe zusammen, der mit seinen Operntextbüchern den neuen Stil der Grand opéra prägte. Nach Aubers »Die Stumme von Portici« (1828) und Rossinis »Wilhelm Tell« (1829) wurde Meyerbeers 1831 uraufgeführte Oper »Robert der Teufel« das eigentliche Durchbruchwerk dieser neuen Operngattung und Meyerbeer blieb für gut drei Jahrzehnte ihr Beherrscher, denn dem gewaltigen Erfolg des »Robert« folgten 1836 mit »Die Hugenotten« und 1849 mit »Der Prophet« noch gewaltigere.

1842 wurde Giacomo Meyerbeer vom Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. zum Generalmusikdirektor der Königlichen Hofoper in Berlin ernannt. Nachdem das Opernhaus 1843 abgebrannt war, wurde es neu aufgebaut und 1844 mit Meyerbeers neu komponiertem Singspiel »Ein Feldlager in Schlesien« wiedereröffnet. Dieses Singspiel arbeitete der Komponist zu einer französischen Opéra comique um und ließ diese 1854 an der Pariser Opéra-Comique uraufführen. Dessen Direktor erhoffte sich vom berühmten Komponisten ein weiteres abendfüllendes Werk für sein Haus. Meyerbeers Ruhm hatte damals seinen Gipfel erreicht, sodass es auch nicht verwundert, dass sein Portraitgemälde die Decke (vorne rechts) des Zuschauer- raumes des 1851 eröffneten Görlitzer Theaters zierte (siehe Nebenseite).



Meyerbeer beauftragte Jules Barbier und Michel Carré mit der Ausarbeitung des Librettos. Vorlage für die Oper war Michel Carrés fünftaktiges Schauspiel »Les Chercheurs de Trésor« (Die Schatzsucher). Als Hauptquelle diente ihm eine 1850 erschienene bretonische Erzählung (»La Chasse aux trésors« von Émile Souvestre). Die Idee, eine lebendige Ziege auf die Bühne zu bringen, dürfte durch die Ziege im Roman »Notre-Dame de Paris« von Victor Hugo (1831) entstanden sein. Letztlich ist »Dinorah« der Versuch, das alte musikalische Schäferspiel (Pastorale) mit den Mitteln der damaligen modernen Oper zu erneuern.

Da der Name Dinorah in der Erzählung einem schwachsinnigen Mädchen zugeordnet war, wurde der Name der weiblichen Hauptperson der Oper anfangs mit Margaridd, Mariannah oder auch Helena angegeben, während der ursprüngliche Titel für die Oper »Le val maudit« (Das verwünschte Tal) lautete. Auch der Titel »Notre-Dame d'Auray« nach dem Namen der dortigen Kapelle wurde erwogen. Schließlich einigte man sich auf den Uraufführungstitel »Le Pardon de Ploërmel«. Im Vertrag zwischen den Autoren und dem Operndirektor stand allerdings bereits der heute gebräuchliche Werkstitel »Dinorah«.

Die Uraufführung am 4. April 1859 in Anwesenheit des Kaiserpaars in der Opéra-Comique wurde Meyerbeers letzter Pariser Triumph zu Lebzeiten. Wenig später forderte die Royal Italian Opera Covent Garden eine italienische Übersetzung und Rezitative statt der gesprochenen Dialoge. Die Londoner Erstaufführung dieser (am GHT gespielten) Zweitfassung am 26. Juli 1859 wurde ein noch größerer Triumph als die Uraufführung, da sich manche Pariser doch über die Hinwendung des Königs der Grand opéra zur Opéra comique gewundert hatten. In englischer Übersetzung kam die Oper dort erstmals am 5. Oktober 1859 heraus. Noch im gleichen Jahr erfolgte die deutsche Erstaufführung an der Stuttgarter Hofoper. Bis 1861 spielten 70 Theater die Meyerbeer-Oper nach. Die deutsche Übersetzung stammt vom böhmischen Opernsänger Johann Christoph Grünbaum (1785 – 1870), der im Alter als Übersetzer italienischer und französischer Operntexte ins Deutsche fungierte. Von ihm stammen auch die berühmten Worte »O wie so trügerisch sind Weiberherzen« für die Kanzone des Herzogs in Verdis »Rigoletto«.



Nami Miwa (Schatten Dinorahs) und Jenifer Lary (Dinorah)



Ji-Su Park (Hoël), Jenifer Lary (Dinorah) und Opernchor

Alles nur ein Traum?

Dramaturg Ivo Zöllner im Gespräch mit Regisseurin Geertje Boeden

Liebe Geertje, vor ziemlich genau einem Jahr haben wir hier in meinem Dramaturgie-Büro erstmals zusammengesessen. Allerdings ging es da noch um dein Foyer-Stück »Liebesgrüße aus Muskau«, das zugleich dein Görlitzer Regie-Debüt war. Was hättest du mir damals beim Stichwort Meyerbeer spontan geantwortet?

Monumentale Grand opéra. In meiner Stuttgarter Zeit habe ich »Die Jüdin« von Halévy erlebt, Inszenierung Jossi Wieler. Das ist eine Grand opéra nach Meyerbeerschem Vorbild.

Du sagst zu Recht, dass man Meyerbeer zuallererst mit der Grand opéra verbindet. Dabei hat er davor auch italienische Opern geschrieben, noch davor sogar deutsche Singspiele. Seine letzte vollendete Oper, »Dinorah«, ist jedoch eine Opéra comique – eine Gattung, mit der man ihn nur wenig verbindet. Wie hast du dich der Oper in diesem Jahr genähert?

Als mir der Intendant den Namen der Oper genannt hat, war sie ein ziemliches »böhmisches Dorf« für mich.

Aber der Intendant hat mir gesagt, dass du gleich spontan geantwortet haben sollst: »Das ist doch die Oper mit der Ziege.«

Ja, das weiß man, aber darüber hinaus kannte ich diese Oper nicht, nur die berühmte Schatten-Arie der Dinorah. Die haben die großen Diven wie Maria Callas ja alle gesungen.

Nähern wollte ich mich der Oper dann, indem ich erst einmal die Handlungsangabe gesucht habe, was aber nicht so einfach war, denn in den meisten Opernführern ist »Dinorah« nicht vertreten. Danach habe ich mir auch Musikbeispiele dazu zusammengesucht. Und je

mehr Szenen aus dieser Musik ich gehört habe, desto stärker habe ich mich in diese Musik verliebt. Es hat eigentlich gleich gefunkt. Auch bei der Geschichte: Wenn man einen Hang zum Surrealen hat, so wie ich ihn habe, dann ist man auch gleich angefixt davon.

Es handelt sich um eine uns fremd anmutende Geschichte aus archaischer, frühchristlicher Zeit, die in der Bretagne spielt. Eine bretonische Sage liegt der Handlung zugrunde. Es geht um ein Hirtenpaar und einen Dudelsackpfeifer, der Angst vor Feen und Kobolden hat. Was soll uns daran heute noch interessieren?

Das könnte man sich fragen, wenn es da nicht diese Katastrophe am Anfang gäbe. Ohne diesen Existenzverlust durch die Zerstörung des Hauses wäre das Ganze wahrscheinlich wirklich nicht interessant. Dann würde das einfach so in elysischen Gefilden spielen wie andere sorglose Schäfer- und Hirtenspiele. Die Urkatastrophe sieht man im Stück eigentlich nicht, sondern hört sie nur. Stattdessen sieht man in der Regel die Hauptdarstellerin von Anfang bis Ende wahnsinnig durchs Stück gehen. Wie dieser Wahnsinn entsteht, sieht man nicht. Bei Lucia di Lammermoor zum Beispiel kann man die Vorgeschichte ihres Wahnsinns sehen und verstehen. Hier ist Dinorah mit Einsatz der eigentlichen Handlung bereits wahnsinnig und bleibt es bis kurz vor Schluss, wo sie dann geheilt oder der Wahnsinn zumindest verdrängt ist. Das Ende ist ambivalent, es setzt eine Art religiöse Verklärung des Ganzen ein, so ist es komponiert. Und diese »Wahnsinnige« die ganze Zeit auf der Bühne zu haben und zugleich die Gründe dafür zu erforschen und aufzuzeigen, das fand ich spannend und reizvoll. Was ist Wahnsinn überhaupt?

Zur Pariser Uraufführung 1859 hieß diese Oper noch »Le Pardon de Ploërmel« (»Die Wallfahrt nach Ploërmel«), wobei ja Wallfahrten für uns auch nicht mehr diese ganz große Bedeutung haben.

Nein, nicht wirklich.



Lorenzo Rispolano (Schatten Corentins), Opernchor und Kinderstatisten



Ji-Su Park (Hoël), Jenifer Lary (Dinorah) und Opernchor

Und diese Wallfahrt spielt in dieser Oper auch gar keine große Rolle.

Sie ist nur der Rahmen, am Anfang und am Schluss. Sie zeigt das verstrichene Jahr an. Konkretisiert wird die dort ausgestellte Frömmigkeit durch eine seltsame Abergläubigkeit bei Corentin und auch bei Hoël, der ja sogar Satan beschwört. Der Gegenentwurf zum christlichen Glauben oder, besser gesagt, der praktizierte Abfall davon ist hier also deutlich spürbar. Corentin glaubt an alles, was die Sagen hergeben, ruft dann aber auch wieder Heilige zu seinem Schutz an. Die Wallfahrt fungiert hier aber in erster Linie nur als Kalender, der das Jahr markiert.

Bei Corentin schließen sich Glaube und Aberglaube also nicht aus.

Es ist ein irrationaler Mix aus allem, was überhaupt nur vorstellbar ist.

Du sprachst bereits von dieser »Urkatastrophe«, welche die Handlung in Gang setzt. An welche Katastrophen hast du dabei gedacht?

Intuitiv habe ich natürlich an Naturkatastrophen unserer Zeit gedacht, etwa an den schlimmen Tsunami 2011, der dann auch das Reaktorunglück von Fukushima ausgelöst hat. Diese Bilder der Zerstörung von Häusern, von Existenzen, sind ja dann auch omnipräsent in allen Medien. Der Verlust von Haus und Herd ist also heute gar nicht so unmöglich, wie man vielleicht meinen könnte.

Dieser Verlust kann aber auch von menschengemachten Katastrophen ausgehen.

Natürlich, Kriege und Kriegszerstörungen, die zu Fluchtbewegungen führen. Die Älteren können sich auch noch an die furchtbaren Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs erinnern.

Kannst du bitte noch einmal beschreiben, wie diese Urkatastrophe die Handlung in Gang setzt und warum das passiert, was dann passiert?

Wir haben dieses Hirtenpärchen: Dinorah, die durch die Meierei ihrer Eltern relativ wohlhabend im Dorf ist und eine schöne Mitgift bekommt, und Hoël, der weniger gut situiert ist

und in diese wohlhabende Familie hineinheiraten will und auch soll. Durch einen Sturm und einen Blitzschlag, der im Gewitter niederfährt, wird die ganze Existenz in Gestalt des Hauses und des Anwesens zerstört. Die Eltern sind tot und das Gut ist vernichtet.

In diesem Augenblick kommt der Zauberer, der auch nicht selbst auftritt, sondern nur in Erzählungen erwähnt wird, zu Hoël und sagt zu ihm: Ich weiß, wie man hier an einen Schatz kommen kann. Um diesen zu bekommen, musst du aber sofort das Dorf verlassen und darfst mit niemandem sprechen und auch deiner Braut nicht Bescheid sagen.

Hoël macht das und somit steht Dinorah plötzlich ohne Eltern, ohne Elternhaus und auch noch ohne Verlobten da. Durch diese komplette Entwurzelung auf einen Schlag setzt bei ihr der Wahnsinn ein.

Sie kann die schlagartige Veränderung ihrer Realität nicht begreifen.

Genau, und deshalb flüchtet sie sich in den Wahnsinn.

Sie flüchtet sich in ihre eigene Welt, die im Gegensatz zur wirklichen noch heil ist.

Ja, es ist so, als würde sie in der Zeit stehen bleiben oder als hätte sie kein Kurzzeitgedächtnis mehr. Immer wieder blitzt es ihr gedanklich auf: Morgen heirate ich Hoël. Hier warte ich auf Hoël – und dann ist dieses Thema plötzlich wieder weg. Es wirkt so, als wäre alles hinter einem Schleier, als hätte sie das irgendwohin weggepackt. Ab und zu nähert sie sich der Wahrheit, um dann sofort wieder vor dieser zu fliehen. Das ist sehr menschlich und macht dieses Stück auch psychologisch wahnsinnig interessant. Ich habe noch keine andere Oper erlebt, in der solche Verdrängungsmechanismen psychologisch so fassbar werden. Dieser Wahnsinn wird schon beinahe wissenschaftlich betrachtbar.

Die Psychologie des Stücks hat mich sehr interessiert. Der menschliche Umgang mit Verlust und Trauma wird in dieser Figur der Dinorah sehr lebendig und nachvollziehbar. Ich finde, dass man sich sehr gut damit identifizieren kann, obwohl sie wahnsinnig ist.



Harrison Claxton (Schatten Höels) und Ji-Su Park (Hoël)



Ji-Su Park (Hoël)

Das Verabschiedungsverbot, das der Zauberer Hoël auferlegt hat, erinnert mich an das Schweigegelübde, das Tamino in der »Zauberflöte« während der Prüfungszeit auferlegt wird. Gegenüber der freudig ihm entgegeneilenden Pamina bleibt er stumm und treibt sie damit beinahe in Wahnsinn und Selbstmord. Was ist der Grund dafür, dass Hoël sich von Dinorah nicht verabschieden darf? Ist das auch eine menschliche Prüfung?

Ja, vielleicht. Wir erzählen bei uns, dass eigentlich alle drei Akteure durch die Katastrophe traumatisiert sind und sich jeweils in ihre fixen Ideen flüchten. Die Auflage ist so extrem wie Hoëls Besessenheit, diesen Goldschatz zu suchen und zu finden.

Seine Bewältigungsstrategie der erlebten Katastrophe ist also, auf Schatzsuche zu gehen und anstelle Gottes den Gott des Goldes anzubeten.

Genau, so wie Dagobert Duck in seinem Goldspeicher. Das ist Hoëls Bewältigungsstrategie mit der erlebten Entwurzelung und dem damit verbundenen Verlust umzugehen.

Dabei lässt er auch einiges hinter sich und geht menschlich beinahe über Leichen. Sein Fortgang ohne Abschied ist der Auslöser für Dinorahs Wahnsinn.

Ich glaube auch, dass das der Tropfen ist, der das Fass in Dinorahs Kopf zum Überlaufen bringt. Wenn nur die Existenz vernichtet wäre, hätte man wenigstens noch den Partner, der einem Halt und neue Kraft geben könnte. Und dieser Partner, mit dem man es vielleicht gemeinsam schaffen würde, der ist dann auch noch weg. Dadurch hat sie dann wirklich keinerlei Halt mehr. Seine Art des Umgangs mit diesem Erlebnis ist eine extreme Abkehr von den Menschen und auch von der Menschlichkeit.

Hoëls Gier nach dem Schatz, also nach Reichtum, ist so groß, dass er nicht nur das Verabschiedungsgebot befolgt, sondern auch billigend in Kauf nimmt, dass ein anderer Mensch stirbt, damit er reich werden kann.

Genau, er will Corentin opfern. Das ist die Auflage, um die er weiß und die er akzeptiert: Derjenige, der den Schatz zuerst berührt, muss binnen eines Jahres sterben. Für diesen Zweck will Hoël Corentin benutzen – das ist ein Menschenopfer.

Die Ängstlichkeit des Corentin und sein Aberglaube sind aber auch ein gewisser Schutz vor Gefahren. Ist das nicht eigentlich gesunder Menschenverstand, so skurril und komisch dies auch erscheint?

Vorsicht in normalem Maße ist sicherlich gut, aber das hier ist schon eine sehr übersteigerte Variante. Corentin ist so eine Art Papageno-Figur, nur ist dies bei ihm so übersteigert, dass das schon nicht mehr gesund ist. Diese Paranoia ist sein Umgang mit Einsamkeit und Entwurzelung. Man hat Angst vor seinem eigenen Schatten, verlässt das Haus nicht mehr. Er hat ja auch etwas von einem Einsiedler an sich.

Der Vergleich zu Papageno, ein Naturmensch, der von Schlaf, Speise und Trank lebt und, wenn es sein könnte, sich auch mal ein Weibchen angelt, ist gar nicht so abwegig. Allerdings: Wenn der zum Opfer Auserkorene dann von Dinorah erfährt, dass er geopfert werden soll, hat er keine Skrupel, stattdessen lieber Dinorah zu opfern.

Ja, das ist ziemlich hinterhältig von ihm, kein schöner Zug. Das würde Papageno nicht machen. Corentin hat keinerlei Skrupel, dass dann eben eine Frau, die auch noch verrückt ist, das Opfer wird. Frei nach dem Motto: Die merkt das sowieso nicht, also ist das nicht so schlimm. Um die ist es quasi nicht schade.

Im ersten Akt hätte man noch denken können, dass Dinorah zu Corentin viel besser passen würde als zum mit Dollarzeichen in den Augen nach Reichtum gierenden und sie völlig vernachlässigenden Hoël – obwohl der ja immer wieder betont, er mache das alles nur für sie. Ja, aber immer nur ab und zu als Rechtfertigung vor sich selbst.



Lorenzo Rispolano (Schatten Corentins)



Nami Miwa (Schatten Dinorahs) und Jenifer Lary (Dinorah)

Letztendlich macht Hoël im Stück jedoch eine wahnsinnig große Entwicklung durch. Er begreift seinen Irrtum, nicht nur das Nichterkennen, sondern auch, was er Dinorah angetan hat. Er rettet sie und bereut, während Corentin so gar keine Entwicklung durchmacht. Im 3. Akt kommt Corentin kaum noch vor, und wenn am Ende kurz doch, dann mit der Frage: Und was ist nun mit dem Schatz? Also: Er hat nichts gelernt, auch nicht aus dieser zweiten Katastrophe.

Corentin wird in seine Hütte zurückgehen und weiterhin außerhalb der Gesellschaft leben. *Musiker und Künstler allgemein stehen ja häufig ein wenig außerhalb der Gesellschaft.* Das sind Nerds (lacht).

Nun erwähntest du bereits die Schatten-Arie: Dinorah singt ein Duett mit ihrer Ziege, was auch dann nicht funktionieren würde, wenn wir eine echte Ziege auf der Bühne hätten, denn eine Ziege kann bestenfalls meckern, aber nicht singen. Das Ganze ist also sehr surreal. Inwieweit spielen denn Schatten in deiner Konzeption eine Rolle?

Wir haben diese drei menschlichen Figuren und ihren unterschiedlichen Umgang mit ihrem Trauma, ihre Flucht- und Verdrängungsmechanismen, auf der Bühne – und alle drei haben wie Doppelgänger ihr Alter Ego, ihren Schatten. Dinorah hat ihre Ziege, lange ihre einzige Bezugsperson, ihre Freundin, mit der sie auch ihre Schatten-Arie singt und tanzt, mit der sie spricht und ihr Anweisungen gibt, wie sie sich zu verhalten hat.

Hoëls Doppelgänger ist der Zauberer, der ihm seinen »Ausweg« eingeflüstert hat und wie ein Schamane im Hintergrund agiert – der Drahtzieher sozusagen. Und Corentin hat den Schatten eines Kobolds als Doppelgänger, weil er so viel Angst vor Kobolden hat. So verhalten wir uns zu den magischen Elementen, die im Stück drin sind, und zur Märchenwelt, gepaart mit den Wahnvorstellungen der Figuren. Der Schattentanz war ja zu Meyerbeers Zeit sehr berühmt. Es gab damals auch Schattenballett und ähnliches. Diese Schatten-Ebene zu zeigen, war für uns geradezu zwingend.

Man spricht ja auch von den »Schatten der Vergangenheit«, was in diesem Stück besonders greifbar wird.

Das Stück zeigt, dass man Erlebtes nie so richtig und ganz los wird. Man sagt ja bei Leuten, die nicht mehr so ganz bei sich sind, auch: »Die haben einen Schatten«. Wahnsinn – Schatten, das passt alles sehr gut zueinander. Der Schatten war in der Romantik von E. T. A. Hoffmann bis zu Hugo von Hofmannsthal ein wichtiges Thema. So auch in dieser Oper.

Normalerweise wird man seinen »Schatten« ja auch schwer wieder los. Durch einen Sprung in eine Schlucht dürfte der Wahnsinn im richtigen Leben selten geheilt sein. Wie kommt es, dass dann in dieser Oper, abgesehen von der Läuterung des Hoël, doch ein Happy End zustande kommen kann?

Zunächst muss ich vorausschicken, dass mich dieser Schluss immer wahnsinnig mitnimmt, wenn ich ihn höre. Nach seiner großen Reue-Arie, die ich auch als ehrlich empfinde, wacht sie auf. Sie fragt, ob das jetzt alles ein Traum von ihr war, und Hoël greift zum ihm gebotenen Strohalm und sagt: Ja, das war alles nur ein Traum! Und dann spinnen sich die beiden ihre neue Realität, ihre Lebenslüge, gemeinsam weiter. Sie begeben sich in die nächste Illusion, um zusammen weiterleben zu können: Es wird nicht mehr davon gesprochen und wir leben jetzt einfach gemeinsam weiter! Und dann, als Krönung, redet Hoël sogar mit dem Chor, was als Regieanweisung im Klavierauszug steht, nach dem Motto: Nun spielt mal mit und sagt, dass das alles nur ein Traum war! Sie fragt auch ihre einzelnen Freundinnen und die sagen ihr: Ja, das hast du alles nur geträumt! Die Gesellschaft sagt: Das ist nie passiert, du kommst jetzt zurück in unsere Mitte, bist wieder eingemeindet. Ihr funktioniert jetzt einfach wieder! *Um den Schatten wieder loswerden zu können.*

So ist es. Letztlich findet ja die Hochzeit nun statt. Dinorah wird am Ende musikalisch – und bei mir auch szenisch – fast selbst zu dieser angebeteten Marien-Figur. Wie auf einem Altar bietet sie sich verklärt dar.



*Nami Miwa (Schatten Dinorahs), Harrison Claxton (Schatten Hoëls),
Jenifer Lary (Dinorah) und Lorenzo Rispolano (Schatten Corentins)*



Jenifer Lary (Dinorah), Ji-Su Park (Hoël) und Opernchor

»Gottes Mutter von der Heide« wird ja schon am Beginn besungen, vom alten Zauberer wurde Dinorah als »Blümchen von der Heide« bezeichnet.

Und am Ende singt sie über den Chor drüber und fährt dabei musikalisch beinahe selbst in den Himmel auf. Ich finde diese Auflösung ihrer eigenen Persönlichkeit ganz schön hart. Es gibt zuerst bei ihr den Impuls: Aber wir müssen doch darüber reden! Aber man erwidert ihr: Nein, wir müssen das jetzt alles hinter uns lassen – und das ist ganz menschlich.

Nach dem Krieg wurde ja auch in beiden Teilen Deutschlands versucht, die Vergangenheit zu verdrängen.

Mein Papa (Anmerkung der Redaktion: der Schauspieler Herbert Köfer), der ja auch im Krieg war, hat zwar so seine Anekdoten, die er immer wieder gerne erzählt, aber von bestimmten Dingen erzählt er gar nicht. Die furchtbaren Erlebnisse werden einfach nicht mehr berührt.

Weil du gerade »hart« sagtest: Meyerbeers Studienfreund und -kollege bei Abbé Vogler war Carl Maria von Weber, der Komponist des »Freischütz«. Darin gibt es die Geschichte mit dem Probeschuss, was dann am Ende abgemildert wird in ein Probejahr. Während meines Studiums hat mein damaliger Musikwissenschafts-Professor Gerd Rienäcker uns gesagt: Eigentlich ist so ein Probejahr noch viel schlimmer und härter als ein Probeschuss. Ich konnte das damals nicht ganz nachvollziehen, aber seit ich mich jetzt mit »Dinorah« beschäftige, kann ich diese Aussage sehr gut nachvollziehen.

Ja, dieses eine Jahr ist für alle drei Personen unserer Oper schon sehr heftig.

Es gibt also ein »Happy End«, aber so eines mit »Geschmäcke«.

Es ist ein ambivalentes Ende. Aber Ambivalenz ist ja auch in den Meyerbeers Grand opéras ein großes Thema. Und diese Opéra comique ist auch sehr ambivalent und vielschichtig komponiert – insofern finde ich das gar nicht schlecht, wenn das Ende auch ambivalent bleibt.

Was mir bei den Proben auffiel: Natürlich ist diese bretonische Sage eigentlich sehr weit weg von uns, aber die dargestellten Grundsituationen wie Angst und Furcht, der Wunsch nach Behütetsein, ein Schlaflied und ähnliches, das sind doch alles Dinge, die uns unglaublich nahe sind. Beim Schlaflied musste ich an ein Lied denken, das meine Mutter für mich gesungen hat, wenn ich als kleines Kind einschlafen sollte und nicht wollte.

Ich finde das alles gar nicht weit weg von uns. Und alles, was weit weg von uns wäre, diese folkloristischen Milieu-Einlagen von Jäger, Mäher, Holzfäller et cetera haben wir ja auch rausgenommen, damit wir uns noch besser auf die drei Hauptfiguren konzentrieren können. Und alles, was wir jetzt spielen, finde ich wahnsinnig nahe an uns dran, diese Tragödie und dieser Umgang mit dem Verlust und den Ängsten, aber auch Wünschen der Akteure. Das finde ich alles hochaktuell – aktueller geht diese menschliche Dimension eigentlich gar nicht.

Du musstest das Stück also gar nicht näher an uns heranholen, weil es gar nicht so weit weg von uns ist?

Das finde ich absolut. Es ist eine echte Perle, die wir da ausgegraben haben.

*Dann bringen wir sie, diese Perle, bis zur Premiere noch weiter zum Glänzen!
Herzlichen Dank für das Gespräch!
Sehr gerne!*

(Das Gespräch wurde im Oktober 2019 im Büro der Dramaturgie des Görlitzer Theaters geführt und aufgezeichnet.)



Jenifer Lary (Dinorah)

Zur Musik der Oper »Dinorah«

Von Generalmusikdirektorin Ewa Strusińska

Wenn ich Leuten sage, dass ich gerade an der Oper »Dinorah« arbeite, sehe ich oft überraschte und verwirrte Blicke. Dann füge ich hinzu: »Meyerbeer!« und höre dann zumeist die Antwort »Ah, Meyerbeer! Kenne ich nicht.«

Die Kunstgeschichte kennt viele Triumphe, die so schillernd wie unbeständig sind. Selten gibt es jedoch ein so ungerechtes Urteil wie bezüglich Meyerbeer. Zwar ist sein Talent nicht mit dem Genie von Verdi oder Wagner zu vergleichen, aber seine Abwesenheit im Opernrepertoire beraubt uns nicht nur einiger faszinierender Titel, sondern verstellt auch den Blick auf den großen Einfluss, den er auf seine Komponistenkollegen und die ganze Operngeschichte hatte. Zu seiner Zeit war Meyerbeer als Opernkomponist sehr bekannt und populär – ein vielseitiger Künstler auf der Suche nach einer Synthese aus nationalen Stilen. Sicherlich gab es Künstler, die tiefer schürften, aber Meyerbeer wurde ein Opfer des wagnerianisch-puritanischen Konzepts des erhabenen Musikdramas: eine Art Tempel, in dem sich die gesamte erleuchtete Menschheit vereinen sollte. Die Angriffe auf Meyerbeer, insbesondere von Wagner und seinen Anhängern, schaden der Popularität seiner Werke nach seinem Tode. Später, unter den Nationalsozialisten, durften seine Werke ebenso wie die Werke aller jüdischen Künstler nicht mehr gespielt werden. Auch danach blieben sie erst einmal weitgehend unaufgeführt. Ich bin sehr glücklich und stolz darauf, dass das Publikum in Görlitz die seltene Erfahrung einer szenischen Meyerbeer-Aufführung machen kann. Seine schöne Musik, welche den deutschen Orchesterstil mit italienischer Gesangs-Tradition verbindet, ist eine pure Freude.

Vor 160 Jahren, als »Dinorah« geschrieben wurde, war die Pariser Opéra die erste Bühne der Welt. Wer es in Paris schaffte, der schaffte es überall. Meyerbeer erfreute sich bei seinem Pariser Publikum großer Beliebtheit. Seine nächste Premiere wurde stets gespannt erwartet,

zumal er im Gegensatz zu Rossini kein Vielschreiber war. Ende der 1850er Jahre brachte Paris auch Werke von Verdi (»Die sizilianische Vesper«), Offenbach (»Orpheus in der Unterwelt«) oder Gounod (»Faust«) heraus. Meyerbeer wollte durch seine Hinwendung zur Opéra comique seine musikalische Bandbreite erweitern. Die Musik wurde begeistert aufgenommen, das Libretto befremdete eher, aber die Oper blieb bis zum Ersten Weltkrieg im Repertoire (mit über 200 Aufführungen allein in Paris!). Nach der triumphalen Londoner Premiere mit Rezitativen statt Dialogen wurde die Oper in aller Welt nachgespielt.

In »Dinorah« hat Meyerbeer seine Fähigkeiten als Opernkomponist voll entfaltet. Das erste Duett zwischen Corentin und Hoël, in dem Corentin die magischen Formeln seines Partners wiederholt, ist rhythmisch ungemein wirkungsvoll, das Terzett am Ende des ersten Aktes und das brillante Finale des zweiten Aktes gehören zu den besten Stücken des Werkes. Beide Corentin-Arien erfordern einen erstklassigen Sänger und Komiker. Hoëls beide Arien verleihen seinem Charakter eine große emotionale Tiefe. Die erste beschreibt eindrücklich sein teuflisches Abkommen vom rechten Weg, die zweite seine aufrichtige Reue. Die Sopranistin hat die musikalisch anspruchsvollste und dennoch dankbarste Partie: ein Schlaflied für die Ziege Bella, voller Wärme und schöner Melodien, die letzte Szene, in der die Heldin das Bewusstsein wiedererlangt, und die berühmte »Schatten-Arie« aus dem 2. Akt (»Ombre légère«) mit dem schönen, langsameren Mittelteil. Die Oper selbst beginnt mit einer ungewöhnlichen Ouvertüre, die beinahe schon eine symphonische Dichtung ist und zwei besonders wichtige Themen exponiert: Schnelle Streichergruppen, die an Mendelssohns Elfenromantik erinnern, bilden Dinorahs Wahnsinnsmotiv, dazu kommt das mit einem Glöckchen garnierte verspielte Motiv ihrer Ziege. Der Pilgerchor kehrt im Finale der Oper zurück und rundet die Oper so ab – ein mitreißender Effekt, der an Berlioz erinnert. Dieser behauptete, dass Meyerbeer »nicht nur das Glück hatte, talentiert zu sein, sondern auch das Talent, glücklich zu sein«. Vielleicht wird dieses Talent im 21. Jahrhundert wieder deutlicher und Meyerbeer findet den Weg zurück ins gängige internationale Opern-Repertoire.



Wilhelm Busch und sein »Dinorerl«

Relevante Künstler und Kunstwerke ihrer Zeit fordern immer auch zur Karikatur heraus. Obwohl der Dichter Heinrich Heine (1797 – 1856) selbst Jude wie Meyerbeer war und mit diesem über viele Jahre in einem anregenden Briefwechsel stand, verspottete er in einigen späten Gedichten (der Jahre seiner Pariser »Matratzengruft«) den Beherrscher der Pariser Oper aus Erfolgsneid bitter, so in seinem Gedicht »Zur Teleologie«: *»Gäbe es nur Tonkunst-Kolik und Hämorrhoidal-Musik von dem großen Meyerbeer, schon ein Ohr hinlänglich wär!«* Auch die Geburtswehen der Oper »Der Prophet« waren Heine ein ganzes Spottgedicht wert. Die 1859 uraufgeführte Oper »Dinorah« hat Heine jedoch nicht mehr miterlebt.

Anstelle Heines nahm sich jedoch der junge Wilhelm Busch (1832 – 1908) Meyerbeers »Dinorah« an, was eindrücklich unterstreicht, wie bekannt diese Oper seinerzeit war. Wilhelm Buschs Serie »Dinorerl oder die Wallfahrt in Hemdärmeln« gehört zu seinen frühesten, noch anonym für die »Fliegenden Blätter« publizierten Bildgeschichten. Auf der linken Nebenseite sieht man seine Zeichnung der tanzenden Dinorah während ihrer Schatten-Arie. Auf der nächsten Seite (S. 38) sieht man, wie Wilhelm Busch die dramatische Szene, in der Dinorah mit der vom Blitz zerstörten Brücke in einen Wildbach stürzt, als eine grob-spaßige Episode im dörflichen »Colonial-Waaren«-Laden verulkt. Busch lässt das arme »Dinorerl« kopfüber in ein »Syrupfaß« plumpsen. In der umseitigen Karikatur sieht man die beiden gar nicht heldenhaft anmutenden Retter, Hoël und Corentin, mit dem syrulptropfenden, ohnmächtigen Dinorerl, über das obendrein die Bienen herfallen, nach Hause ziehn. Er dichtete dazu: *»Auf Parole und ohne Spaß, / Mein Schatz, der fiel in's Syrupfaß. / Sowas muss im Allgemeinen / Jedem schon fatal erscheinen, / Doch am Aergsten ist es schon, / wenn's passiert der Primadonn...«*



Literaturverzeichnis

Die Texte sind Beiträge von Ewa Strusińska (S. 34/35) und Ivo Zöllner für dieses Programmheft. Verwendete Literatur: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters (Bd. 4), München 1991 | Reiner Zimmermann: Giacomo Meyerbeer. Eine Biographie nach Dokumenten, Berlin 1991 | Heinz und Gudrun Becker, Giacomo Meyerbeer – Weltbürger der Musik, Wiesbaden 1991 | Sabine Henze-Döhring und Sieghart Döhring, Meyerbeer: Der Meister der Grand Opéra, München 2014 | Arnold Jacobshagen u. a. (Hg.), Meyerbeer und die Opéra comique, Laaber 2004; u. v. a.

Redaktion der Übertitel: Ivo Zöllner, Andrzej Paczos (polnische Übersetzung)

Bildverzeichnis

Covergrafik: Michael Szyszka | Inszenierungsfotos: Marlies Kross (Klavierhauptprobe am 11. November 2019, die leider ohne den Darsteller des Corentin stattfinden musste)

Wilhelm-Busch-Karikaturen aus: »Giacomo Meyerbeer – Weltbürger der Musik«, Wiesbaden 1991 | Portrait Meyerbeer S. 11: aus dem Deckengemälde des Zuschauersaals, Theater Görlitz (Quelle: GHT)

Impressum

Herausgeber: Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz-Zittau GmbH | Spielzeit 2019/20

Demianiplatz 2, 02826 Görlitz | www.g-h-t.de

Generalintendant: Klaus Arauner (V. i. S. d. P.)

Geschäftsführung: Klaus Arauner, Caspar Sawade | Schauspielintendantin: Dorotty Szalma

Aufsichtsratsvorsitzender: Thomas Gampe

Redaktion: Ivo Zöllner | Layout, Satz: Anke Schulz-Micklich

Druck: Graphische Werkstätten Zittau GmbH | 1. Auflage: 1.000 Stk.

Die Arbeit des Gerhart-Hauptmann-Theaters Görlitz-Zittau wird anteilig finanziert aus Fördermitteln des Kulturraumes Oberlausitz-Niederschlesien.



Das Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz-Zittau wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des von den Abgeordneten des Sächsischen Landtags beschlossenen Haushaltes.

Wir bedanken uns für die freundliche Unterstützung.



 Sparkasse
Oberlausitz-Niederschlesien

*Wer in jener Schlucht
nach dem Schatze sucht,
stürzt sich in Gefahr!*

Dinorah

