

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 192. Wien, Sonntag den 12. März 1865.

Eduard Hanslick, „Dinorah“ oder „Die Wallfahrt nach Ploërmel.“ Komische Oper in drei Acten von M. Carré und J. Barbier. Musik von Meyerbeer. I. (Im Hofoperntheater zum erstenmal aufgeführt am 11. März 1865.).

1 „Dinorah“ oder „Die Wallfahrt nach Ploërmel.“

Ed. H. Meyerbeer's „Dinorah“ hat endlich ihren stark verspäteten Einzug in Wien gehalten. Fünf volle Jahre sind es beinahe, seit „Le Pardon de Ploërmel“ am 4. April 1859 in der Pariser Opéra Comique zuerst das Lampenlicht erblickte. Die rührende Ammensorgfalt, mit welcher Meyerbeer jedes seiner Kinder persönlich in die Welt einführte, konnte sich damals mit dem Personale des Kärntnerthor-Theaters nicht zu friedengeben, und er hat zeitlebens „Dinorah“ dieser Bühne ängstlich vorenthalten. Seither sind die beiden Coloratur-Sän gerinnen, welche sich hier um die Ziege stritten, aus dem Verband des Hofoperntheaters getreten, und Meyerbeer selbst ist die sem Jammerthal irdischer Befürchtungen für immer entrückt worden. Die Bahn war nach allen Seiten frei, und so zögerte denn auch die Direction nicht mit der verbotenen Frucht, die sie jahrelang mit Schmerz an den Repertoires unserer Provinz bühnen hatte hangen sehen.

Die Handlung der Oper ist in Kurzem folgende: und ihr Bräutigam *Dinorah*, beide ihres Zeichens Zie *Hoëlg*enhirten in der Bretagne, wollen eben in der Wallfahrtskirche zu Ploërmel ihre Vermählung vollziehen lassen, als ein furchtbarer Orcan losbricht. Das Ungewitter treibt nicht nur den zum Altar der Madonna schreitenden Hochzeitszug auseinander, sondern trifft auch mit einem Blitzstrahl die Maierei von Dinorah's Vater. Die Aussicht auf eine an Mühsal und Entbehrungen reiche Zukunft bestimmt Hoël, wenigstens vorderhand die Verbindung aufzugeben, umsomehr, als ihm durch einen Hexenmeister des Dorfes die Möglichkeit, einen großen, von Kobolden und Zwergen bewachten Schatz zu heben, so plausibel als möglich gemacht wird. Um für diese That gefeit zu sein, muß er zuvor, fern von jeder menschlichen Berührung, ein volles Jahr in einer unbekannten Schlucht zubringen! Darob wird die treulos verlassene Dinorah wahnsinnig und irrt Tag und Nacht mit ihrer Ziege Bella durch die Wälder, um den Bräutigam zu suchen. Dieser kehrt nach abgelaufenem Probejahr zurück, und zwar, da jener Hexenmeister bereits gestorben, als alleiniger Besitzer des Schatzgeheimnisses. Dies Alles erfahren wir durch — die Ouverture, oder vielmehr durch das ihr vorgedruckte Programm, welches die Vorhandlung des Stückes erzählt.

Die Oper selbst (welche in drei Acte, „der Abend“, „die Nacht“ und „der Morgen“, zerfällt) führt uns gleich anfangs die wahnsinnige Dinorah vor. Die Situationen, in

welche die umherschweifende Braut mit ihrem Schatten, mit Bella, dann mit Hoël selbst und dem Sackpfeifer geräth, bil *Corentin* den die größere Hälfte der äußerst dürftigen Handlung. Coren ist es, der dem schatzgierigen tin Hoël die Kastanien aus dem Feuer holen soll. Mit der Hebung des Schatzes hat es näm lich eine eigene Bewandtniß: derjenige, der das Gold zuerst berührt, stirbt noch im selben Jahre. Deshalb trachtet Hoël, den Dudelsackpfeifer durch die Aussicht auf großen Reichtum zu bewegen, um Mitternacht die gespenstische Schlucht zu be suchen, um ihm bei Hebung des Schatzes, natürlich in erster Reihe, behilflich zu sein. Eben als sie die Einöde betreten, erscheint Dinorah und macht, halb unbewußt, Corentin von dem am Schatze haftenden Zauber, zufolge dessen die erste unmittelbare Berührung auch den sicheren Tod mit sich bringt, bekannt. Begreiflicherweise will nun der ohnehin äußerst furcht same Sackpfeifer nichts von einer Priorität bei dem bevorstehen den Unternehmen wissen. Er möchte Dinorah vorschieben und beredet sie vorläufig, den Baumstamm, der als einzige Brücke über die Schlucht zu dem Schatze führt, zuerst zu überschreiten. Es schlägt gerade Mitternacht. Dinorah hört das Glöckchen ihrer Ziege und will ihr nacheilen. Eben als sie sich auf dem schwanken Steg in vollem Lauf befindet, schlägt ein Blitz in denselben, die Schleußen der Schlucht werden von dem plötzlich entfesselten Wogenschwalm durchbrochen und die irre Heldin von Ploërmel stürzt hinab in die Fluth. Dieser scheinbar tödtliche Sturz erweist sich aber im dritten Act als ein absolut glück licher. Nicht nur wird Dinorah von Hoël den Wellen ent rissen und ein Leben gerettet, der außerordentliche Schreck bringt ihr auch wieder die Besinnung. Sie denkt, einen schwe ren Traum überstanden zu haben, und sieht ihre vor Jahres frist so plötzlich gestörten Wünsche aufs neue erfüllt. Hoël, der schon früher seine Ersparnisse geopfert, um die zerstörte Maierie Dinorah's wieder herzu stellen, verzichtet nun auf das zweifelhafte Glück, durch Zauberei noch reicher zu werden, als er es schon an ihrer Seite ist. „Und der Schatz?“ fragt drin gend Coren tin. „Ist dahin! doch ihr Herz ersetzt mir ihn!“ Gerade als die Procession am Tage des feierlichen Ablasses zu Ploërmel wieder nach der Marienkapelle zieht, feiern nun Dinorah und Hoël ihre wirkliche Vermählung.

Diese kurze, aber vollständige Erzählung dürfte Jedermann ohneweiters mit den gerechtesten Bedenken gegen das Libretto, zugleich mit dem lebhaftesten Bedauern erfüllen, daß ein Künst ler von der eminenten Begabung und dem unberechenbaren Einfluß Meyerbeer's sich zur Verherrlichung solchen Machwerks verstehen konnte. Vergebens suchen wir in diesen Charakteren und Begebenheiten nach der Spur ei ner sittlichen Idee. Nicht blos jeder ethische, auch der logische Zusammenhang fehlt der Handlung und wird durch die rohe Maschinerie des Zufalls ersetzt. Die Heldin des Stückes ist eine arme, geistesranke Person, die uns höchstens ein widerwilliges Mitleid einflößt. Wer kann tieferes Interesse an einer verrückten Hirtin nehmen, die, von jedem geistigen Zusammenhang mit der Außenwelt ab geschnitten kein an deres Pathos hat, als ihrer Ziege nachzu laufen, mit ihrem Schatten zu spielen und sich beim Dudel sack halbtodt zu walzen? Der Wahnsinn, sonst oft der leidige Noth helfer im letzten Acte tragischer Opern, erscheint hier in gemüthlicher Permanenz und tritt gleich anfangs als regelmä ßiger Zustand auf. Welch tiefe Verirrung eines Künstlers ge hört dazu, den Wahnsinn, diesen schlimmeren Wandnachbar des Todes, blos als effectvollen Aufputz einer Viehmagd, als ein neues Reizmittel für die komische Oper zu verwenden? Gerade wie ein Flügelhorn oder eine Baß-Clarinetten, die Meyer einer an sich alltäglichen Melodie beifügt, um sie pikanter beer zu machen, gebraucht er hier die Geistesstörung als psychologischen Klangeffect. Der Wahnsinn und — die Ziege, das sind die beiden saubern Attribute, durch welche „Dinorah“ dem Pu blicum pikant und originell erscheinen soll. Droht die Hand lung zu stocken, so läßt Meyerbeer die Ziege über die Bühne laufen und ihr Glöcklein erklingen — man kann es nach Be lieben das Ziegen- oder das Zügelglöckchen der dramatischen Mu sik heißen. Die beiden Männer, welche neben Dinorah das ganze Personal der Hand-

lung bilden, befinden sich gleichfalls in der tiefsten Diätenklasse der Menschheit. Der herzlose *Hoël* verläßt seine Braut am Hochzeitstage, um auf eine abergläubische Vorspiegelung hin für ein volles Jahr zu verschwinden. Er denkt nur an Gold, das er aber nicht erwerben, sondern finden will, und wenn er beiläufig versichert, er wolle den Schatz eigentlich um Dinorah's willen, so ist kaum Jemand so gutmüthig, ihm das zu glauben. Dieser habsüchtige Pa tron, der seine Braut der Noth und Verzweiflung überläßt, ist auch schlecht genug, einen schwachsinnigen armen Teufel für seine Zwecke zu opfern. soll sich den Tod holen, *Corentin* damit *Hoël* reich werde; als er sich dieser Zumuthung wehrt, heißt ihn *Hoël* entrüstet einen „feigen Wicht“. *Hoël* ist aber gläubisch und schlecht, trotzdem wird er vom Dichter und Componisten im Ton unverkennbarer Werthschätzung behandelt. In *Corentin* präsentirt sich uns ein halber Cretin, der an Dummheit und Furchtsamkeit seinen Freund *Hoël* noch unendlich über trifft, während dieser hingegen ihm in der Nichtswürdigkeit voraus ist. Der Sackpfeifer freut sich in einigen Couplets ausnehmend, ein furchtsamer Lump zu sein. Allerdings unzu rechnungsfähiger als *Hoël*, versteht dieser musikalische Schlaupkopf doch genug, um aus Eigennutz gleichfalls einen mittelbaren Mord zu versuchen, indem er Dinorah zur Berührung des todbringenden Schatzes überredet. Das sind die Personen, deren Gedanken und Gefühle uns ein ganzes Drama hindurch erfreuen und bewegen sollen, das der Ideenkreis, für welchen ein auf der Höhe seines Ruhmes sich begeistert! *Meyerbeer* Und ein einziger Blitzstrahl, der zufällig in einen Baumstamm schlägt, entzündet diese ganze *Misère* zu einer reinen, idealen Flamme: er heilt den Wahnsinn und adelt die Schufte.

Man nenne unsere Verurtheilung des „Dinorah“-Stoffes nicht zu hart: kaum wäre sie es gegenüber einem rathlosen Anfänger, geschweige denn gegen den Meister, dem jederzeit Hunderte von Stoffen sammt den dazu gehörigen Poeten zu Füßen lagen. Es ist ein unverlierbarer Fortschritt und ein Axiom des heutigen ästhetischen Bewußtseins, daß der Opern- Componist für die von ihm gewählte Dichtung verantwortlich sei; er steht ein, nicht für ihre technischen Eigenschaften, aber für ihren sittlichen und künstlerischen Kern.

Was konnte aber Meyerbeer, den Beherrscher der Großen Oper, verleiten, sich nach seinen grandiosen, historischen Schau spielen plötzlich auf die einfältigen Ziegenhirten der Bretagne zu werfen? Für dies seltsame Umschlagen bietet sich eine psychologische Erklärung, sie liegt in dem Reiz des *Con.* Das scheinbar Naturzuständliche, Idyllische dieses *trastes* einfachen Stoffes mochte gerade den ruhermerdrückten Componisten der „Hugenotten“ und des „Propheten“ anlocken. Schon in der letztgenannten Oper, dem „Propheten“, macht sich die qualvolle Anstrengung des Meisters bemerkbar, die Wirkung seines „Robert“ und der „Hugenotten“ zu überbieten. Das dramatische und musikalische Raffinement, die innere Verzer rung wie das äußere Hör- und Schaugepränge sind darin auf eine Spitze getrieben, die zu übergipfeln selbst Meyerbeer sich nicht mehr zutrauen durfte. Der „Nordstern“ folgt nur in seiner jetzigen, für Paris verübten Zurichtung (1854) *nach* dem „Propheten.“ Was in dieser Musik noch frisch und würdig und auf der Höhe von Meyerbeer's Talent ist, stammt aus dem „Feldlager von Schlesien“, das bekanntlich schon im Jahre 1844 in Berlin zur Aufführung kam. Aber aus die ser bescheidenen deutschen Oper sollte durchaus eine franzöe, eine Weltoper werden. Die Umgestaltung des „sisch Feld“ in den „lagers Nordstern“ gehört zu den merkwürdigsten und traurigsten Documenten für die letzte Entwicklungsphase von Meyerbeer's Talent. Welche Carrière bergab liegt in diesen zehn Jahren 1844— 1854! Aus Friedrich dem Großen mußte ein flötenblasender Tischlergeselle, aus dem biedern General Seldorf ein besoffener Czar, aus dem volksthümlichen Dessauer marsch ein „heiliger Marsch der Russen“ werden — Trunkenheit, Mord, Wahnsinn und viel schlechte Musik mußten in das nationale Genrebild hinein damit es nicht blos den Deutschen, sondern der Welt gefalle. Wir dächten, der „Welt“ müßte selbst das specifische Preußenthum immer noch lieber sein,

als Unschönheit und Widersinn im Allgemeinen. Auch auf der Bahn des „Nordstern“ konnte der alternde Meyer nicht mehr hoffen, sich ein zweitesmal einzuholen. „beer L'étoiledu Nord“ war dem Namen nach eine „komische Oper“, nämlich ein von Heroismus, Verbrechen und Wahnsinn triefendes Stück, das aber kein Ballet enthielt, gesprochenen Dialog ver wendete und auf der Bühne der Opéra Comique zur Vorstellung kam. Weder dramatisch noch musikalisch — man denke an die grandiosen Finale und die drei Militärbanden auf der Bühne — gehörte der „Nordstern“ dem leichten komischen Genre an. In der „Dinorah“ beabsichtigte Meyer eine wirkliche komische Oper in ihrer einfachsten Gestalt zu bringen. Decorationen und Costüm von schlichter Ländlichkeit, keine großen Ensembles oder Finale, nur drei handelnde Personen, und hinter diesen statt des historischen Hintergrundes und der russischen Armeen — nichts als eine Ziege!

kommt uns in seiner „*Meyerbeer Dinorah*“ vor, wie ein verwöhnter, blasirter Großstädter, der zur Abwechslung einmal für ein abgelegenes Gebirgsdorf schwärmt, wohin er natürlich all seine Parfüms und Prätensionen, seine luxuriösen Diners, Spielpartien und sonstigen Leidenschaften mitnimmt. Der Genius loci flieht vor dem eleganten Treiben, und die stille waldgrüne Einsamkeit ist nicht mehr zu erkennen. Daß Meyerbeer in dem Hirtenleben nicht die herbe Kraft der Natur gemäßen, sondern den Hautgoût des Ungewohnten suchen werde, ließ sich am Ende gerade *dieser* theatralischen Laufbahn wol voraussetzen. In der That haben die giftigen Stoffe, die in Meyerbeer's früheren Opern sich meist in effectvollen Aeußerlichkeiten Luft machten, sich hier ganz in den innern Organismus gezogen: in Melodie, Harmonie und Rhythmus. Es herrscht darin eine unersättliche Künstelei und Ueberladung, sentimentales Prahlen, wo wir herzliche Innigkeit, trockene Spaßmacherei, wo wir behagliche Komik erwarten. Geistreiche Combination und glänzende Behandlung des Effectes entfaltet Meyerbeer natürlich hier wie überall, das bedarf bei diesem Meister der Technik kaum der Erwähnung. Auch einzelne glänzende Nummern und allerliebste musikalische Einfälle fehlen nicht, selbst einige schnell verhallende Anklänge von Wahrheit und Innigkeit grüßen wie von ferne. Aber sobald sie sich zeigen, flüchtet der Componist ängstlich, als fürchte er wie Hoël durch das Ergreifen gediegenen Goldes sein Leben zu verwirken.