

le chiffre de 8,5 millions de visites. Avec la Cité de la musique et ses concerts tous styles, une nouvelle catégorie de visiteurs fréquentera les lieux, dont on évalue le nombre à 100'000 par an.

2. Cela malgré toutes les récriminations revanchardes, envieuses et aigres de la clique anti-Boulez. Le compositeur-chef est gracieusement traité, entre autres, de « Tour Montparnasse », aux étages inférieurs « peuplés de cadres dociles », et commandant sa « boulezopole », véritable « citadelle de la musique »... Nous, nous préférons le faire au commentaire.

Pilger und Fuchs

Biel: Opernuraufführungen von Aubert Lemeland und Jost Meier

Zu ihrem 25-Jahr-Jubiläum gab die *Orchestergesellschaft Biel* (OGB) zwei Opernkompositionen in Auftrag, die am ersten März im Stadttheater Biel uraufgeführt wurden. Den einen Auftrag bekam schon fast natürlicherweise Jost Meier, der die OGB vor 25 Jahren mitgegründet hatte und ohne dessen zehn Jahre dauernden unermüdlichen Einsatz als musikalischer Leiter es womöglich gar nicht zu diesem Jubiläum gekommen wäre. Auch wenn Jost Meier damals vergleichsweise gemässigte Programme in Biel präsentierte, strapazierte er damit die auf gängige Gastspielsinfonik abgerichteten Ohren des Bieler Publikum schon bis an seine Grenzen.

Dass ihm ein Auftrag erteilt wurde, lag also nahe, zumal Meier für das kleine Bieler Theater schon die Opern *Augustin* und *Sennentuntschi* komponiert hatte und somit die engen Verhältnisse des Städtebundtheaters von Grund auf kennt. Obwohl Meier in Solothurn geboren wurde, heute in Basel lebt und mit seiner in Berlin uraufgeführten Dreyfus-Oper ein international bekannter Komponist geworden ist, betrachten ihn die Bieler immer noch als einen der ihren.

Und da nun Meiers Oper zu kurz war, wollte die OGB bei der Vergabe des zweiten Auftrages aus der Provinz ausbrechen. Dem «Bieler» sollte ein Werk mit internationalem Hauch gegenübergestellt werden. Man griff also nicht auf das riesige Repertoire von Kurzoper zurück, das leider im Bieler Spielplan kaum je berücksichtigt wird, obwohl in der Schweiz kaum ein anderes Theater besser dafür geeignet wäre, sondern man vergab den Auftrag nach Paris, an Aubert Lemeland.

Heraus kam die Oper *Le cachet rouge*, eine einstündige Übung in musikalischem Dilettantismus. Lemelands Musik pantscht orientierungslos in schwammigen, dem Impressionismus entnommenen Akkorden herum; sobald sich irgendwo klare Umriss ergeben könnten, werden sie mit Quinten aufgeweicht; es gibt keine motivische, keine rhythmische Kontur. Wenn mal etwas mehr Emotion her muss, greift Lemeland sorglos in die Mottenkiste

und lässt z. B. – wie weiland Tschai-kowsky – das Cello *espressivo* eine aufwärts schmachtende Linie spielen. Es wurde hier für einmal wirklich fast alles falsch gemacht. Der 1932 geborene Lemeland, der in Frankreich etwa gleich bekannt ist wie in der Schweiz, hat vorher noch nie eine Oper geschrieben. Er wählte als Opernstoff eine Erzählung des französischen Romantikers und eingefleischten Pessimisten Alfred de Vigny. Der Text ist arm an äusserer Handlung, und die Gestalten entwickeln sich kaum: Entweder wissen sie noch gar nichts vom Leben oder sie haben damit schon abgeschlossen; und dabei bleibt es auch. Ein junges adliges Liebespaar wird wegen eines gegen das Direktorium gerichteten Spottgedichtes in die Verbannung geschickt. Ganz am Schluss – und einigermaßen überraschend – lässt der Kapitän den Liebhaber aufgrund eines entdeckten geheimen Befehls noch während der Seefahrt erschiessen und dessen Leiche über Bord werfen. Die Qualität von Vignys

um die quasi abwesende Handlung zu kompensieren oder mindestens die Dialoge robuster zu gestalten; vielmehr hat er Vignys Nuancenreichtum imitiert und einen Dialog eines ständigen Nebeneinanderdurchredens gestaltet, wo sehr viel gesprochen wird, um fast nichts zu sagen und das wichtigste zu verschweigen. Schon mit den Mitteln des Sprechtheaters wäre diese Konversation nuancenreicher Nichtigkeiten nur mit grosser Anstrengung überhaupt nachvollziehbar gewesen; wenn dieser Dialog nun aber gesungen und dann erst noch in das Ungefähr von Lemelands Musik eingetaucht wird, kann mit nahezu hundertprozentiger Sicherheit eine semiotische Totalparalyse diagnostiziert werden: man versteht ganz einfach gar nichts, und dies obgleich die Sänger sich redlich bemühen, geradezu überdeutlich zu deklamieren (wobei Jean-Jacques Knutti saubere Intonation und unverkrampfte Beiläufigkeit im allgemeinen Gestus ganz besonders überzeugte). Man sieht und hört nur, dass drei Figu-



Pilger und Fuchs, Uraufführung in Biel mit Tatjana Gazdik, Franca Courtin, Jean-Jacques Knutti, Markus Barth, Maria Gessler, Ulrich Eggimann. © O. Menge

Text erscheint in der gleichsam in Pastelltönen geführten Konversation, wo leichte Verdunkelungen, kleine Wortumstellungen, winzige Bedeutungsverschiebungen des inhaltlich unspektakulären Dialogs das tragische Ende ankünden. Weshalb man aus einer solchen Erzählung eine Oper machen will, bleibt schleierhaft, zumal jenes Bisschen Handlung, das ganz am Schluss aufscheint, durchaus reaktionärer und antidemokratischer Natur ist, weil Monsieur le Comte Alfred de Vigny die Dummheit und Brutalität der französischen Revolutionäre dem Kunstverständnis und der erotischen Sensibilität der Blaublütigen gegenüberstellt. Jedenfalls unternahm der 84-jährige Librettist Jean de Beer kaum etwas,

ren sich eine Stunde lang zu irgendeiner Musik irgend etwas ansingen. Unge- wollt geriet die Oper, die sich mit Ouvertüre, Prolog, drei Akten und Epilog sehr restaurativ gibt, in die Nähe einer reinen Zufallsästhetik, und die Sänger hätten denn auch «Sauerkraut» deklamieren oder eine italienische Arie intonieren oder einen Flamenco tanzen können, ohne dass sich am Sinn des ganzen etwas geändert hätte.

Es ist der Regisseurin Pamela Hunter hoch anzurechnen, dass sie bei solchen Verhältnissen erst gar nicht versuchte, diese semiotische Paralyse mit szenischen Spielzügen zu klären bzw. zu verstärken. Sie liess die Figuren in einer an Robert Wilsons Theater erinnernden Zeitlupe agieren, so als wären sie

selber schon teilgelähmt und hätten kaum noch die Kraft sich zu bewegen. So entstanden dann wenigstens visuell und zumal in Kombination mit dem vorzüglichen Bühnenbild von Andreas Becke, spannungsvolle Momente.

Jost Meiers komische Oper *Pilger und Fuchs* hatte es danach fast etwas zu leicht, weil nahezu alles einfach nur besser gemacht werden konnte. Trotzdem: Jost Meiers Kammeroper, die sich im Habitus zum Teil sehr deutlich an der *Histoire du soldat* von Strawinsky orientiert, ist gelungenes, witziges, anspielungsreiches und in durchaus traditionellem Sinne handwerklich professionelles Musiktheater. So sehr diese traditionelle Handwerklichkeit von Meier störend, weil verharmlosend sein mag, wenn er damit an Stoffe wie Weltuntergang oder Dreyfus-Affäre (vgl. *Dissonanz* Nr. 41, S. 23 und Nr. 43, S. 49) herangeht, bei deren Bewältigung das Handwerk gerade zerstört werden müsste, so willkommen ist sie bei diesem komischen und lustigen Musiktheater, wo so manches aus den Fugen geraten ist. Der Märchenschwank wird musikalisch eingefasst, und die einem solchen Theater immanente Tendenz zur Schmiere wird von einer durchaus strengen musikalischen Struktur zurückgehalten.

Eine Gruppe von fünf Pilgern (Gans, hoher Sopran; Pfau, Sopran; Rabe, Mezzo; Hahn, Tenor; Hase, Tenor) begeben sich auf eine Pilgerreise. Der alte Fuchs (Bariton), angeblich zahnlos und zum Vegetarier geworden, schliesst sich dieser Gruppe an. Meier gelingt das Kunststück, die fünf Tiere als Einzelcharaktere in Erscheinung treten und sie auf der motivischen Ebene doch immer ein ähnliches Material singen zu lassen. Während sie vordergründig ihr je spezifisches «Tiersein» ausleben, sind sie hintergründig doch als einheitliche Gruppe von frommen und deswegen gutgläubigen bis dummen Pilgern gekennzeichnet, welche bei geringsten Widerständen ihre Grundsätze aufzugeben bereit sind.

Bei jedem Konflikt nämlich, den es in der Gruppe gibt, erklärt sich der Fuchs freundlich bereit, den entsprechenden Störenfried – um der Ruhe willen und natürlich nur, wenn die Gruppe solches ausdrücklich wünsche – aus dem Feld zu räumen. Einzig der Rabe äussert sich zum Vorgehen des Fuchses immer skeptisch. Trotzdem kommen nacheinander der Hase, weil er zu schnell läuft, der Hahn, weil er zu früh kräht, und die Gans, weil sie im Trinkwasser herum schwimmt, ums Leben. Dieses Liquidationsschema wird vom Librettisten Hansjörg Schneider beim Pfau unterbrochen: Pfau und Rabe geraten gegenseitig in Streit, und zwar ausgerechnet wegen ihrer sängerischen Qualitäten; – das Gekreisch ihrer natürlichen Vertreter ist ja legendär! Jost Meier, der *Pilger und Fuchs* als Gesangsoper mit vokalen Glanzpartien und spannend-dicht gesetzten Ensembles angelegt hat, reflektiert in diesem Moment gleichsam sein eigenes Vorgehen, weil die beiden

Vögel über das streiten, was sie den ganzen Abend lang gemacht haben. Auf der musikalischen Ebene holt Jost Meier an dieser Stelle, wo das Ensemble der Pilger nur noch ein Duett ist und bald zu einem Monolog werden wird, da der Rabe den Pfau gleich zu Tode hackt, zu einer schon fast philosophisch zu nennenden Reflexion über die Aporien menschlicher Wahrnehmung und menschlichen Miteinanders aus: Der Pfau wirft nämlich dem Raben vor, im vorangegangenen Duett (*Musikbeispiel*) nicht in seiner, des Pfaues Lage, sondern eine Terz tiefer gesungen zu haben. Um die Verlogenheit des Textes «Wir wollen immer miteinander sein» noch zu verstärken, verarbeitet Meier an dieser Stelle einen deutschen Schlager, den die beiden dann auch schön kitschig mit vielen Terzenparallelen vortragen; und genau diese über das Schlagerzitat erzwungene und in traditionellem Sinne «wohlklingende» Nähe und Parallelität bringt die Vögel einige Momente später auseinander...

Dass solche vielsagenden Bezüge an der Bieler Uraufführung kaum wahrgenommen werden konnten, lag an der Inszenierung von Martin Markun, welche die grotesken und drastischen Aspekte des Werkes ganz klar akzentuierte und in dieser Hinsicht bei den zahlreichen Gags lieber auf Zuviel machte. So wurde auch diese Stelle mit Pfau und Rabe so sehr ins Clowneske vergrössert, dass der musikalische Bezug allein schon wegen der damit verbundenen ungenauen Intonation nicht mehr wahrnehmbar war.

Nach dem Debakel mit *Le cachet rouge* war man allerdings für diesen vordergründigen und perfekt beherrschten kabarettistischen Theaterstil sehr dankbar. Es gab da gar manchen tadellos sitzenden Gag, über den man noch lange nach der Aufführung herzlich lachen konnte. Das Team Hansjörg Schneider (Libretto), Jost Meier (Komposition und musikalische Leitung) und Martin Markun (Inszenierung), mit dem Meier

fast alle seine Opern realisierte, erwies sich ein weiteres Mal als geradezu ideale Produktionsgruppe, weil jeder in seiner Domäne professionelle Arbeit leistet. Auch die Mitglieder der OGB, welche die Quinten in Lemelands Oper zuweilen in Tritonusnähe intonierten, beherrschten plötzlich ihre Instrumente wieder.

Was übrigens das traurige Ende der Oper betrifft: Dieses wird knapp verpasst, weil der Fuchs den Raben nicht auch noch fressen kann. Der Rabe wünscht sich nämlich vom Fuchs, bevor dieser ihn zu Tode beisst, noch einmal den deutschen Schlager. Der Fuchs geht in die Falle: Während der Rabe sich auf einem Baum in Sicherheit bringt, singt der Fuchs «Wir wollen niemals auseinandergehen». Und weil er dies zum erstenmal ernst meint, denn er will sich ja den Raben gleich einverleiben, lässt ihn Meier das Schlagerzitat zum erstenmal wörtlich und ohne chromatische Verfremdungen singen. Der Gesang, die «Kunst» – bei der vorangegangenen Szene Ursache für den Tod des Pfaus – wird also bei diesem vielsagenden Schluss der Oper zur Rettung des skeptischen und ungläubigen Raben. Der Fuchs beginnt einen Wuttanz zu tanzen, und die aufgefressenen Tiere schweben zu einer musikalischen Verarbeitung von Gounods *Ave Maria* auf einer Wolke vorbei. Ganz so stringent wie der Rest der Oper wirkt dieser allerletzte Schluss mit ständig wechselnden musikalischen Stilen nicht mehr. Meiers Idee war wohl, keinen richtigen Schluss zu komponieren, aber das wird in der einen oder anderen Richtung zu wenig konsequent durchgehalten. Vielleicht stand Meier hier wieder dieses schon erwähnte Handwerk im Wege, das sich gegen die eigene Auflösung versperrt. Anstatt die Struktur aufzulösen, reiht er in kurzer Folge die – absolut-musikalisch betrachtet – raffiniertesten Musikstücke der ganzen Oper aneinander.

Roman Brotbeck