

## „Die Zauberflöte“ im Zürcher Mozart-Zyklus

Blasses Glied in der glanzvolleren Kette

Im Zürcher Opernhaus hat zwar die Leitung gewechselt, doch nicht der Kurs. Der neue Chef Christoph Groszer wäre ja auch schlecht beraten, wenn er ausgerechnet das Flaggschiff umdirigieren wollte: den Mozart-Zyklus der beiden Kapitäne Nikolaus Harnoncourt und Jean-Pierre Ponnelle. Immerhin halten die beiden damit jene Aufmerksamkeit der Opern-Welt aufrecht, die sie selbst einst mit ihrem Monteverdi-Zyklus weckten.

Jetzt also „Die Zauberflöte“, dieses freimaurerisch eingefärbte Volkstheater, diese Mischung aus Weihegefühl und Kasperl-Belustigung. Es beginnt eindrucksvoll. Harnoncourt läßt in der Ouvertüre die Blechbläser markant bis patzig tönen, läßt mit Holzschlegeln an der Pauke für rhythmischen Nachdruck sorgen. Und Ponnelle pflegt wieder einmal seinen Ehrgeiz, die vielleicht längste aller Schlangen auf die Bühne zu bringen. Die Königin der Nacht setzt bei Ponnelle nicht nur das Geschehen in Gang, sie betrachtet es auch aus der Loge. Und Papageno bringt für seinen Auftritt und seine Selbstdarstellung („Der Vogelfänger bin ich ja“) gleich sein kleines Volkstheaterchen mit. Die Zeit der Handlung ist klarer als der Ort: Das Josephinische Zeitalter spiegelt sich in den Kostümen, für die Tempel müssen drei steinerne Portale genügen. Der Rest allerdings ist Routine – auf hohem Niveau. Zur Auflockerung gibt es als „running gag“ einen „um-running gag“: ständig stolpert Papageno scheppernd über irgend etwas im Hintergrund.

Anton Scharinger  
lieferte als Papageno  
in Harnoncourts/  
Ponnelles Zürcher  
„Zauberflöten“-  
Produktion ein  
respektables Rollen-  
debüt

Und für Distanz sorgen die beiden Musiker, die das Donnerblech und die Windmaschine auf der Bühne drehen. Die Feuer- und Wasserprobe allerdings bringt heute eigentlich jeder Regieassistent effektiv auf die Bühne!

Und die Anregungen aus dem Orchestergraben? Gewiß sorgte Harnoncourt wieder für Schärfungen, aber diese Kanten schliß er selbst oft wieder ab. Hatte er in der „Cosi“ damit überrascht, wie zart, aber nicht verzärtelnd der oft so hemdsärmelig Zupackende auch dirigieren kann, so verblüffte er diesmal durch seinen Hang zur Klassizität. Harnoncourt auf Karl Böhms Spuren? Was fiel auf? Eher breite Tempi für die Königin der Nacht oder Papageno, eher raschere für Sarastro. Natürlich will Harnoncourt falsche Feierlichkeit meiden, natürlich kostet er manche harmonische Wendung aus,

aber alles in allem blieb diese „Zauberflöte“ musikalisch wie szenisch eine etwas blasses Glied in der glanzvolleren Kette. Daß sie dennoch die Reise wert war, lag am Ensemble. Etwa an Barbara Bonney, die sich als Pamina anrührend in alle Herzen sang, am klangvollen Sarastro von Matti Salminen oder am frischen Tamino von Gösta Winbergh, der allerdings etwas mehr Schmelz tragen hätte. Anton Scharinger lieferte als Papageno ein respektables Rollendebüt und hatte sich so seine Papagena

(Edith Schmid) redlich verdient. Etwas verhuscht geriet allerdings Peter Kellers Monostatos – und Cheryl Lichter setzte als Königin der Nacht zwar mutig zum Koloraturenprung an, traf aber nicht alle Spitzentöne gleichermaßen. Dennoch auch für sie viel Beifall. Die Zürcher waren dankbar für diese Fortsetzung und hatten ja schon den Initiator Claus Helmut Drese, der als Gast an den Ort seines Wirkens zurückgekehrt war, mit freundlicher Zustimmung begrüßt.

Rainer Wagner

## „Jenufa“-Premiere an Covent Garden

Erfolg für Lyubimov und Haitink

Die vergangene Spielzeit an Covent Garden hatte neben allzuviel Unerquicklichem mit einem „Fidelio“-Fiasko geendet. Auch die neue Spielzeit begann mit einer fehlinvestierten „La Traviata“-Wiederaufnahme ohne akzep-

table Violetta (die indiskutable Lucia Aliberti sah sich berechtigterweise gegen Ileana Cotrubas ausgetauscht) nicht gerade ermutigend. Mit der Neueinstudierung von „Jenufa“ gelang dem britischen Prestigehaus endlich das so dringend benö-

tigte, uneingeschränkte Musiktheatererlebnis. Es läßt sich in einem Satz zusammenfassen: Bernard Haitink ist angekommen. Für sein Debüt als „music director designate“, ein Titel, der auf seiner erst 1987 endenden Bindung an Glyndebourne beruht, wählte er den aus seiner Heimat verbannten sowjetrussischen Regisseur Yuri Lyubimov. Diesem standen für das Bühnenbild Paul Hernon und für die Kostüme Claire Mitchell zur Seite. Das Ergebnis war ganz im Sinne Haitinks eine musikalisch-szenische Teamleistung par excellence. Sollte die neue Ära trotz des geplanten Umbaus und des damit verbundenen zeitweisen Umzugs in das nahe Theatre Royal Drury Lane, trotz der in kurze anstehenden Neuwahl von Generalintendant und Aufsichtsratsvorsitzendem das halten, was ihr Auftakt verspricht, so steht eine erfreuliche Zukunft ins Haus.

Lyubimovs Regiekonzept, wenngleich gelegentlich um eine Spur zu aufdringlich und zu symbolgeladen, besteht aus der Transformation eines kahlen Bühnenraums in ständig wechselnde reale und innere Welten. Diese halten in ihrem ausgewogenen Netz aus Tradition

und Abhängigkeit Jenufas Leidenschaft und Hilflosigkeit ebenso gefangen wie sie die Anmaßungen, Wandlungen und Entschlüsse im Schicksal ihrer Stiefmutter Kostelnicka Buryjovka widerspiegeln. Deren vollbrachter Mord an Jenufas Sohn wächst hier zur Parabel des christlichen Erlösungsprinzips – eine durchaus mögliche und in ihrer Konsequenz sinnvolle Interpretation.

Die Einfachheit der szenischen Gestaltung ohne direktes Lokalkolorit steht in wohlthuendem Kontrast zur Intensität einer Darstellung, die völlig von der Musik bestimmt wird. Der Vorhang ist zu Beginn offen; eine kahle Holzschräge beherrscht die Szene, ein Kindergrab mit einem einfachen Holzkreuz anstelle des Souffleurkastens bildet das vorläufige einzige dekorative Element. Haitink hat sich zu Recht für die von Janáček als Einleitung zu „Jenufa“ vorgesehene Ouvertüre „Zarlivost“ („Eifersucht“) entschieden. Lyubimov nützt sie zu einer gespenstischen Pantomime im Sinn eines naturalistisch überhöhten griechischen Dramas. Aus den Gassen – jeweils sechs in ihrer Achse drehbare schwarze bzw. weiße Wände – sieht sich Jenufa, von ihrer Stiefmutter abgeschirmt, zuerst den gierigen Blicken, dann einer erbarmungslosen Hetze durch ein Bewegungsensemble ausgesetzt. Dieser antike Chor – Unterbewußtsein, Angst, aber auch banale Wirklichkeit – wird im Laufe des Abends nicht nur dem Bühnenboden bruchstückhafte Wände entzaubern, Räume definieren und in sich zusammenfallen lassen, Herbst, Winter und Frühling charakterisieren und somit die Atmosphäre steigern, sondern er ist zugleich Beobachter, Gewissen, Schicksal und Rächer. Man mag der Regie entgegenhalten, daß sie mit einer derartig doppelbödigen Sym-

Philip Langridge als  
Laca und Eva Randova  
als Kostelnicka in Yuri  
Lyubimovs Londoner  
„Jenufa“-Inszenierung,  
mit der Bernard Haitink  
die musikalische  
Leitung des Hauses  
übernahm

Elisabeth Grümmer

bolsprache über das Ziel hinausschießt. Doch die so erreichte Intensität steigert noch die Genauigkeit der Personenführung, steigert – und hier liegt das Ausschlaggebende – die mit dem Bühnengeschehen verwurzelte musikalische Interpretation der Partitur.

Haitink ließ mit Plastizität, Feinnervigkeit und Übersicht musizieren, schuf eine Balance zwischen Orchester und Stimmen, die auch die kleinste Nuance erfassbar machte, und unterstellte so sein Dirigat dem Drama ebenso wie der „Melo-

die des gesprochenen Wortes“. Dabei spielte es keine Rolle, daß Ashley Putnam neben der überragenden Eva Randova (Kostelnicka) und einem nicht minder überzeugenden Philip Langridge (Laca) eine sensible und sichere, aber noch keine überwältigende Jenufa bot. Schließlich hatte sie als Alternativbesetzung die undankbare, für ihre Karriere aber vielleicht förderliche Aufgabe, für die mit der Regie uneinig gewordene Gabriela Benácková einzuspringen.

Hans-Theodor Wohlfahrt

## Abschied von Elisabeth Grümmer

Sopranistin von außerordentlichem Rang

Mit dem Namen der im November im westfälischen Warendorf im Alter von 75 Jahren gestorbenen Sopranistin Elisabeth Grümmer verbindet sich geradezu zwingend die Inkarnation einer Sängerin für das romanti-

sche jugendlich-dramatische Sopranfach, das heutzutage auch an den führenden Opernbühnen im deutschsprachigen Raum immer mehr zu verwaissen droht. Denn eine Agathe, Elisabeth, Elsa oder Eva, eine Figaro-Gräfin, Donna Anna



Foto: Susan Schimert-Ramme



Foto: Royale Opera House/Dominic



Foto: FF-Archiv



oder Pamina, eine Desdemona vom Range Elisabeth Grümmer, mit der gleichen beglückenden Einheit von ungemein beseeltem Gesang und erfüllter Darstellung, hat in unseren Tagen selbst an großen Opernhäusern Seltenheitswert, weil entsprechend qualifizierte und talentierte Fachkolleginnen sich in ihrer Mehrzahl zu weit „Höherem“ berufen fühlen.

Elisabeth Grümmer, wie übrigens auch Irmgard Seefried, ist eine Entdeckung Herbert von Karajans aus den Jahren seiner Tätigkeit als GMD des Aachener Stadttheaters. Über Duisburg kam sie nach dem Zweiten Weltkrieg an die frühere Städtische und jetzige Deutsche Oper Berlin, deren Ensemblemitglied sie bis zu ihrem Bühnenabschied im Jahre 1972 blieb. International viel beachtete Gastspiele führten die Künstlerin u. a. an die Covent Garden Oper London, die Mailänder Scala und zuletzt auch an die New Yorker Met (als Elsa in Wieland Wagners „Lohengrin“-Inszenierung), zu den Salzburger und vor allem zu den Bayreuther Festspielen, wo sie als Evchen und Elsa würdig die Tradition der am Grünen Hügel unvergessenen Maria Müller aufrechterhalten und bewahren konnte.

Speziell für das Berliner Publikum galt sie als legitime Nachfolgerin einer Tiana Lemnitz, Maria Müller und Delia Reinhard, für Wiens Opernfreunde nicht minder als Thronfolgerin einer Lotte Lehmann, Hilde Konetzni und Maria Reining. Der blühende, silbern aufleuchtende und jubelnde Klang ihrer mädchenhaft und zugleich fraulich-warm timbrierten Stimme fand auch bei Partien wie „Capriccio“

Gräfin, Oktavian und Marschallin oder Alice (in Verdis „Falstaff“) ebenso seine Erfüllung wie bei den Vier letzten Liedern von Richard Strauss. Ihre nicht gerade zahlreichen Schallplattenaufnahmen vermitteln absolut verbindlich den außerordentlichen Rang dieser überragenden Künstlerpersönlichkeit. Die Kölner EMI schuldet ihr eigentlich ein repräsentatives In-Memoriam-Doppelalbum. CDS

## Die renovierte Brüsseler Oper eröffnete mit „Rosenkavalier“

Ein intimes Fest zum Beginn

**F**este zu feiern wie sie fallen – das fällt heutzutage den meisten Institutionen schwer. Nach fünfzehn Monaten umfassender Renovierungs- und Erweiterungsarbeiten am Théâtre Royal de la Monnaie hatten Brüssels

Operndirektor Gérard Mortier und seine musikalischen Direktoren John Pritchard und Sylvain Cambreling zwar kein glanzvolles Fest geplant, aber es ist ihnen dann doch eines gelungen: uneitel, von Herzlichkeit getragen und erfüllt.

Mitte November übergab das Königspaar in einem kleinen Festakt in der Vorhalle das Haus seiner abermaligen Bestimmung. Und schon die neu konzipierte Vorhalle signalisierte etwas vom „Brüsseler Stil“ Mortiers und seines Teams. Der Bau mit seiner Konzeption aus der Empire-Zeit wurde vollständig erhalten; doch die Vorhalle vereint Empire und Modernes: Zum Weiß aller Wände und Säulen entwarf Sol LeWitt einen Marmorfußboden, dessen Schwarzweiß-Rahmen eine mehrfach gefaltete, perspektivische Linienstruktur einfaßt – Vielfalt und Bündelung dessen, was die Bühne heute leisten soll. Als sinnliche Farbkomponente zu diesem Schwarzweiß tritt das neue Deckengemälde des international bekannten kalifornischen Malers Sam Francis hinzu. Im Inneren des Hauses strahlt Gründerzeitprunk. Einen hochkünstlerischen Kontrast bildet der völlig neu konzipierte „Salon Royale“. Seine postmoderne Raumgestaltung wird durch die Einbeziehung zweier antiker Skulpturen kontrapunktiert und mit Hilfe von Giulio Paolinis raffiniert angebrachten perspektivischen Linien in optischer Täuschung gleichsam erweitert. Pflege der

Tradition und Engagement für das Neue – diese Zielsetzung der Direktion spiegelt das Haus nun wider.

Ganz im Einklang hiermit stand auch die Eröffnungspremiere, der „Rosenkavalier“ von Richard Strauss. Sicher hätte Mortier einen renommierten Regisseur verpflichten können, doch es gehört auch zu seiner Linie, den verdienten Mitarbeitern der ersten Jahre die künstlerische Treue zu halten. So inszenierte 1981 Gilbert Deflo den die Ära Mortier eröffnenden „Don Carlo“ und jetzt also die „Rosenkavalier“-Premiere. Es wurde eine gediegene, in Details gelungene Aufführung. Es gab keine neuen Einsichten oder raffinierten Interpretationen. Und wo immer Deflo etwas naturalistisch gestaltete, ist ihm etwa ein Otto Schenk mit seiner Münchner Inszenierung überlegen. Auch John Pritchard liegen inzwischen die elegischen Seiten der Partitur mehr als die Turbulenzen, die Heftigkeit, das Feuer. Doch sein uneitel, sängerfreundliches Dirigat in der ausgezeichneten Akustik des Hauses zeigte, welchen Qualitätssprung das Orchester gemacht hat – und: erstmals in Belgien wurde das Werk in der vollen Orchesterbesetzung ge-

spielt. Dazu war ein rollendekendes Ensemble engagiert. Günter Missenhardt traf als Ochs die rechte Mischung aus deftigem Mannsbild und adeliger Noblesse. Doris Soffel klang als Oktavian hart, angestrengt und spielte noch unfrei, während Christine Barbaux die süße Blässe Sophies in herrlichen Kantilenen hörbar machte. Felicity Lotts Marschallin war ein bewegendes Erlebnis. Im Gegensatz zu der belkantesken Langeweile des sommerlichen Salzburg stand hier eine Grande Dame auf der Bühne, äußerlich an Elisabeth Schwarzkopf erinnernd. Die Züge der reifen, lebens- und gefühlserfahrenen Frau wurden gestaltet und in feinen Stimmfarben hörbar; Schmerz und Verletzlichkeit hinter allem Zeremoniell und aller Noblesse ließen sich nachvollziehen. Der Jubel war groß. Doch da schon zur eröffnenden 9. Symphonie von Beethoven wie zur Premiere nur jeweils etwa tausend Personen ins Haus konnten, hatte Mortier eine große Bank als Sponsor gewonnen, um auf einem riesigen Videoschirm beide Aufführungen draußen, auf die Place de la Monnaie zu übertragen. Die angenehme Witterung erlaubte einer großen Zahl von Musikfreunden ein indirektes Miterleben. Die Oper einmal nicht als Kultstätte, sondern als lebendiger Teil der Stadt. Drinnen standen Mortier und Cambreling in der Eingangshalle, begrüßten, plauderten; beide saßen leger unter ihrem Publikum, in der zehnten Reihe: Theaterleute zum Anfassen, nicht Direktionsstars, die als Götter der Kunst sich herablassen ... ja, so einfach sind Theaterfeste ... Wolf-Dieter Peter

„Rosenkavalier“ zur Wiedereröffnung des Brüssler Théâtre de la Monnaie: Felicity Lott und Doris Soffel sangen Feldmarschallin und Octavian. Die neugestaltete Eingangshalle: Gründerzeitprunk und Moderne bilden einen reizvollen Kontrast



Foto: Theatre de la Monnaie/Tillmann



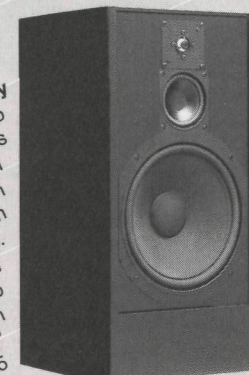
Foto: Theatre de la Monnaie/Radicic



HECO SUPERIOR 800

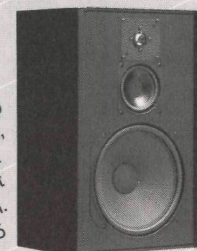
**DIE SIEGREICHEN DREI**

... konnte sich die Heco unterm Strich gegen ihre Konkurrenten durchsetzen. Ausgewogene Klangeigenschaften, luftiger Mittel- und Hochtonbereich sowie ungezügelteres Temperament sind ihre Stärken ... Audio 12/85



HECO SUPERIOR 700

**Referenzbox: Stereoplay**  
... So legte die Heco bei den Bässen nochmals eine Spur zu, blieb dabei aber selbst in tiefsten Klanggefilden erstaunlich durchsichtig und präzise. Pluspunkte sammelte die Superior 700 ebenso bei der räumlichen Abbildung ... Stereoplay 8/85



HECO SUPERIOR 600

Die Heco Superior 600 läßt natürliche Klangfarben, wie sie sind. Keine andere Box im Test zeigte sich so ausgeglichen. Audio 10/85

**HECO HIFI**

**Lautsprecher wie Musikinstrumente**

Information bei Ihrem Fachhändler oder

HECO GmbH  
Schillerstraße 18, 6384 Schmitten/Ts. 1, Telefon (06084) 546



## Berghaus-„Ring“ in Frankfurt mit „Siegfried“ fortgesetzt

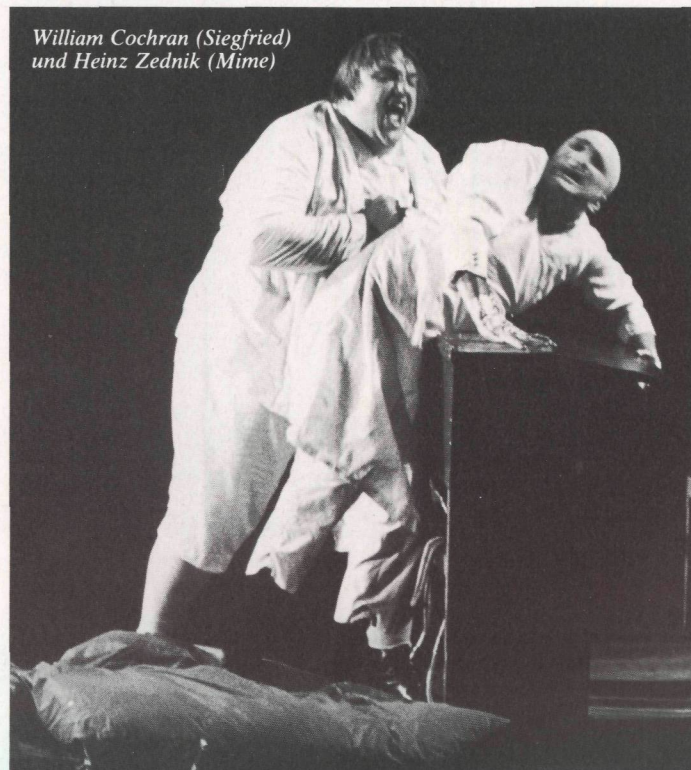
Radikalität und Qualität

Die Ära Gielen/Zehlelein an der Frankfurter Oper, die nicht nur für die Entfaltung und Entwicklung der DDR-Regisseurin Ruth Berghaus entscheidend gewesen ist, sondern auch für die anderer Verfechter eines szenisch erneuerten, unkonventionellen Musiktheaters wie Hans Neuenfels, Christoph Nel oder Alfred Kirchner, neigt sich ihrem Ende zu. Mittlerweile sind es schon weniger als die auf der Titelseite der Frankfurter „Musiktheater-Hinweise 1986/87“ zitierten 232 Mal, die man „die progressivste und phantasievollste Kompanie Europas“ (wie der englische „Guardian“ meint) erleben kann. Denn der musikalische Chef des Hauses, Michael Gielen, und sein innovationsfreudiger Dramaturg Klaus Zehlelein verlassen mit Ablauf dieser Spielzeit die Stätte ihres dann zehnjährigen Wirkens, das von einem beängstigenden Auf und Ab in der Publikums-gunst begleitet war. Auf der einen Seite verlor man wegen der teils schwerverdaulichen Opernkost langjährige Stamm-abonnenten, konnte dafür aber auf der anderen Seite ein neues, zwangsläufig jüngeres Publikum gewinnen, das an den anti-volkstümlichen Opernproduktionen zunehmend Gefallen fand. Der Dirigent Gary Bertini und sein von vielen Seiten argwöhnisch beäugtes Dramaturgen-Consortium Peter Dannenberg, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn treten mit der Saison 1987/88 die Nachfolge an. Ob sie das von Gielen und den Seinen verwirklichte Musiktheaterkonzept Frankfurter Prägung mit vergleichbarem Nachdruck fortsetzen werden, bleibt abzuwarten. Bis dahin läßt die noch amtierende Crew, die in ihrer Schlußphase unerwartet starken Rückenwind zu spüren bekommt, noch einmal die wichtigsten Produktionen der letzten zehn Jahre Revue passieren. Zudem wird das „Ring“-

Projekt von Ruth Berghaus als hoffentlich krönender Abschluß zu Ende geschmiedet. „Siegfried“ hatte Anfang November Premiere, die „Götterdämmerung“ folgt am 8. März.

Wie schon in „Rheingold“ und „Walküre“, so beeindruckte auch im „Siegfried“ zunächst einmal das kühl-abstrakte Szenario, die plakative Nüchternheit von Axel Mantheys für Wagners Tetralogie entworfenen Bildwelten. Eindringliche Farbwirkungen und starke Hell-Dunkel-Kontraste dominieren auf einer leergefegten, illusions- und naturalismusfernen Bühne, bei deren „Ausstattung“ man sich auf die notwendigsten Requisiten (bei Berghaus/Manthey besser: Zeichen) beschränkt hat. Im ersten Bild genügt es, neben Mimes (im Gegensatz etwa zu Peter Sykoras verspielttem Bühnenbild in Götz Friedrichs Berliner Inszenierung) geradezu spartanischer Schmiede lediglich eine Schulbank vorzufinden, der der junge Siegfried nicht nur körperlich längst entwachsen ist:

William Cochran (Siegfried)  
und Heinz Zednik (Mime)



ein Sinnbild für dessen Wandlung vom törichtem Kind zum ernstzunehmenden Helden und Erneuerer. Ähnlich gelungene Detaillösungen fand Manthey im Laufe des Abends häufig; etwa auch in der oft peinlich visualisierten Szene mit dem Lindwurm. Die Abstraktion auf dessen „schöne Fresse“ – eine überdimensionale weiße Maske (ohne Augen bis zur Nasenwurzel) –, die sich drohend mit blutrotem Mund durch eine kreisrunde Öffnung nach vorne drängt, versinnbildlichte hier mehr als jeder dampfschnaubende Pseudo-Realismus. Die Vorteile einer ausdruckskräftigen Stilisierung wurden auch bei Erdas Erweckung durch Wotan im dritten Aufzug deutlich. Wie sich die Urmutter gleichsam aus der stahlblau glühenden Erdkugel herauswindet, war von seltener, unmittelbarer Eindringlichkeit, ebenso, daß Brünnhilde, wenn sie von Siegfried ins Leben zurückgeholt wird, auf einem erlöschenden Vulkankegel thront.

Nicht weniger konsequent hielt Ruth Berghaus an ihrem einmal eingeschlagenen Weg einer radikalen Hinterfragung sattsam bekannter, dennoch von anderen Regisseuren immer wieder aus der Mottenkiste des Opernmuseums hervorholter Inszenierungsklischees fest. Es gelang ihr eine beklemmende Vitalisierung der dialek-

tischen, in sich mehrfach gebrochenen Siegfried-Figur, die nicht nur dadurch zustande kam, weil Frau Berghaus in ihrer eigenwilligen Deutung auf die individuelle Sängerpersönlichkeit einging, sondern auch und vor allem, weil sie mit William Cochran einen Tenor gefunden hat, dessen darstellerischer Vielseitigkeit und gesangliche Präsenz trotz dauernder Anspannung niemals erlahmte. Siegfried im Berghaus-Zuschnitt: Das ist der Prototyp eines Antihelden (der Mut des Sängers in Kostümfagen ist zu bewundern!). Dennoch standen viele – wenngleich nicht alle – der verwirklichten Charakterisierungs-Präzisierungen und psychologischen Tiefenauslotungen keineswegs quer zu Text und Musik. Am durchgearbeitetsten in dramaturgischer Hinsicht schien freilich der erste Aufzug, in dem der überragende Heinz Zednik als Mime zum Teil ungewohnte Facetten freilegte und sich zusammen mit Cochrans minutiöser Siegfried-Verinnerlichung die schauspielerisch dichtesten und spannungsvollsten Momente der ganzen Inszenierung einstellten. Auch das übrige Ensemble war von Michael Gielen so umsichtig ausgewählt worden, daß zwischen dem Wanderer (Wolfgang Probst), Alberich (Adalbert Waller), Fafner (Heinz Hagenau) und der Erda Cornelia Bergers qualitativ keine Abstriche gemacht werden mußten. Ein musikalisch homogenes, charakteristisch besetztes Wagner-Ensemble war hier zusammengekommen. Lediglich als Catarina Legendas Brünnhilde ihre Stimm Schleusen öffnete wurden die Unterschiede zwischen Wagner-Gesang einerseits und andererseits deutlich. Doch Michael Gielens vorwärtstreibendes Temperament, sein straffes, dramatisch akzentuiertes Musizieren trug über manche Unebenheit (auch im Orchester, das mit der allzu trockenen, direkten Akustik des Frankfurter Opernhauses zu kämpfen hat) hinweg. Gewisse Konzentrationseinbrüche und musikalisch unausgefüllte Längen machten sich erst gegen Ende der Aufführung bemerkbar. Doch das mag auch an Ruth Berghaus' nachlassender Inspiration gelegen haben.

Stefan Mikorey

# Tiefbaß nach Wahl

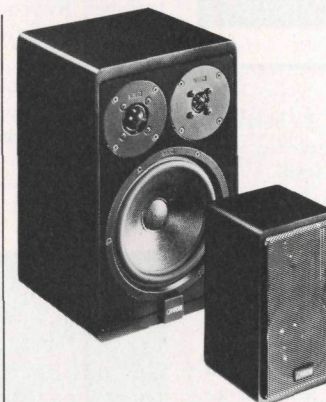


### Auf B folgt Beta

Der neue Canton Subwoofer Plus Beta ist Nachfolger des lange Jahre erfolgreichen Plus B. Er ist genau so groß und genau so aktiv wie dieser: Drei integrierte Endstufen bedienen Baßkanal und linken und rechten Mittelhochtonkanal. Aber sowohl Verstärker wie Lautsprecherchassis wurden völlig neu konstruiert. Die Leistung wurde verstärkt, die Schnelligkeit erhöht, die Verfärbungsarmut gesteigert.

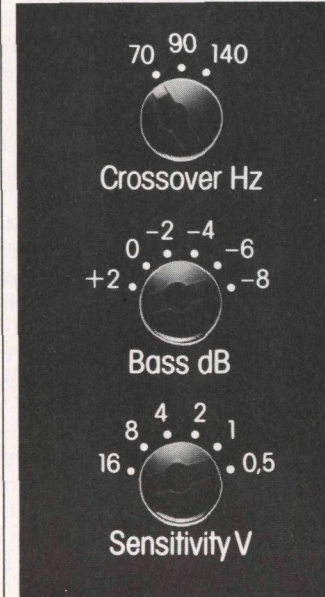
### Genau Anpassung

Wie beim Vorgänger ist der Baßpegel des Plus Beta, bezogen auf den Mittelhochtonpegel, einstellbar. Neu und besser: Auch die Eingangsempfindlichkeit und die Übernahmefrequenz sind jetzt wählbar. Das ganze System kann damit präzise auf die Steuerstufe (den Vorverstärker) einerseits, auf die angeschlossenen Mittelhochton-Satelliten andererseits abgestimmt werden.



### Eine Oktave Spielraum

Mini-Satelliten wie Canton Plus S brauchen Baßergänzung bis weit über 100 Hz hinauf. Dagegen liefern größere Satelliten wie z. B. Regalboxen vom Typ Canton Karat selber so viel Tiefe, daß der Subwoofer nur die ganz schwarzen Bässe unter etwa 70 Hz (also eine Oktave tiefer) beizusteuern braucht. Zusätzlicher Pluspunkt für Plus Beta: Der Baßwürfel ist dann mit Sicherheit nicht mehr zu „orten“, kann also praktisch beliebig platziert werden.



# CANTON

Die reine Musik

Canton Elektronik GmbH + Co, Postfach 1240, D-6390 Usingen · Österreich: Grothaus KG, Albert-Schweitzer-Gasse 5, A-1140 Wien  
Schweiz: APCO AG, Schörl-Hus, CH-8600 Dübendorf · Niederlande: AMROH B.V., Postbus 4, NL-1398 ZG Muiden  
Nähere Informationen – Tag und Nacht – durch BK Informations-Service, Tel. (089) 469991, Info 201