

Notizen aus dem Londoner Musikleben

Sallinen's spektakulärer Theatertriumph

Die dritte Oper des Finnen Aulis Sallinen, „Kuningas lähtee Ranskaan“, in der englischen Übersetzung „The King Goes Forth to France“ betitelt, war gemeinsam von der BBC, dem Royal Opera House Covent Garden und den Opernfestspielen in Savonlinna in Auftrag gegeben worden. Am 7. Juli 1984 unter Okko Kamu in Savonlinna uraufgeführt, hatte dieses musikalisch leicht zugängliche tonale Epos von Macht, Erotik und Tod bereits im Mai 1986 in Kiel als „Der König geht nach Frankreich“ seine deutsche und im Sommer des gleichen Jahres in Santa Fe seine amerikanische Premiere erlebt. Die längst überfällige Londoner Aufführung stand unter guten Vorzeichen. Das

englische Produktionsteam aus Nicholas Hytner (Regie) und Bob Crowley (Ausstattung) sowie der Sallinen-Spezialist Okko Kamu am Pult garantierten nicht nur eine reibungslose und fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Komponisten, sie verhalfen der Oper, einer vielschichtigen Allegorie über Ursprung, Sinnlosigkeit und ewige Wiederkehr des Krieges, auch zu einem spektakulären Theatertriumph.

Die Handlung basiert auf einem Hörspiel des finnischen Dichters Paavo Haavikko. Farce, Satire und Tragödie gehen in ihr Hand in Hand. Ein englischer König der Zukunft, von seinem Premierminister und einer überwuchernden Bürokratie regiert und zur Ablenkung vor die Entscheidung gestellt,

eine von vier zwispältigen Damen zu ehelichen, zieht es vor, die Macht an sich zu reißen und in Anbetracht einer neuen Eiszeit mit der gesamten Bevölkerung über den bereits zugefrorenen Ärmelkanal Frankreich heimzusuchen.

Da dreht sich das Rad der Geschichte rückwärts. Der „Hundertjährige Krieg“, von Edward III. angeführt, wird ebenso erneut Realität wie die Schlacht von Crécy und die Belagerung von Calais. Der König ordnet den Marsch auf Paris und die Gefangennahme des französischen Herrschers an, weil dieser die Gesetze des Krieges gebrochen habe und im Regen angriff, als die Bogenheerführer der englischen Schützen erschlaft waren. Das Volk, müde vom Kriegsspiel, macht sich auf den Weg, während der König zurückbleibt und den ständig anwesenden, die Handlung kommentierenden französischen Chronisten Froissart bittet, in seiner Aufzeichnung der historischen Begebenheiten ihn, den König, zu vergessen, da er sich nicht selber, sondern die Zeit ihn geschaffen habe.

Sallinen äußerte in einem seiner spärlichen Kommentare, „jeder empfindet Musik auf eine andere Weise, man darf dem Hörer nie den Freiraum der Phantasie nehmen.“ Genau hier aber lag meines Erachtens bei aller Brillanz der Regie, bei

aller gewagter Vermengung der verschiedensten Stilikonen von absurdem zu naturalistischem Theater, von karikierender Überhöhung zu satirischer Tiefgründigkeit, die Gefahr, daß die wohldurchdachte, fesselnde Inszenierung die musikalische Basis zu gunsten visueller Vielseitigkeit opferte. Die Möglichkeit einer sachlichen Beurteilung der Partitur und der von Sallinen geforderte Freiraum für die eigene Phantasie blieben in Anbetracht des konzentrierten, bemerkenswert aggressiven Bühnendiktats auf der Strecke. Atem und Puls der Musik hätten es verdient, ernster genommen zu werden. Nicht die Balance von Komposition und Realisation, sondern ein szenischer Bilderbogen, getragen vom hohen künstlerischen Niveau aller Beteiligten, bestimmten die erste Konfrontation mit einer Oper, deren musikdramatische Intensität die Bedeutung Sallinen's erneut bestätigte.

Ebenfalls an Covent Garden stellte sich Anthony Dowell in seiner ersten Spielzeit als Direktor des Royal Ballet mit einer Neuproduktion von „Schwanensee“ ein wenig ermutigendes Armutszeugnis aus. Nicht allein die schwülstig-dekadenten Bühnenbilder und Kostüme von Yolanda Sonnabend, eine Mischung aus einem drittklassigen Giulietta-Akt und einem Unterwasser-

ballett, sondern der gesamte dramaturgische Aufbau aus rekonstruierten und neu choreographierten Nümmerchen (gemischt mit unsinnigem Gestikulierleerlauf und einem unnötigen Schuß vulgärer Pointen) hatte wenig mit dem Versuch gemein, der Petersburger Originalversion nahe zu kommen, wie Dowell angekündigt hatte.

Darf man Gerüchten Glauben schenken, so hat sich die Operndirektorin Eva Wagner-Pasquier mit Bernard Haitink überworfen und scheint ihren Abgang Richtung Bayreuth vorzubereiten. Zu den Verdiensten Haitinks gehört mittlerweile die ersatzlose Streichung der für die laufende Spielzeit angekündigten Wiederaufnahme der unerquicklichen „Holländer“-Inszenierung aus dem vergangenen Jahr. Weiter gilt es, zu melden, daß in der Nachfolge von Sir John Tooley Jeremy Isaacs zum nächsten Generalintendanten gewählt wurde, während Sir John Sainsbury Sir Claus Moser als Aufsichtsratsvorsitzenden ablösen wird.

An der English National Opera hatten es sich der amerikanische Regisseur David Alden und sein britischer Designer David Fielding zur Aufgabe gesetzt, „Simon Boccanegra“ mit Erfolg den Garaus zu bereiten. Plakativer Farb-, Licht-, Bewegungs-, Kostüm- und Requisitensymbolismus

auf einer rotumzimmerten Käfigschräge boten ein neomodernistisches Kauderwelsch voll der unverdaubarsten Stillblüten. Da wird der Sarg mit der toten Maria Fiesco über die Bühne geschleppt und umgestoßen; die herausgerollte Leiche entpuppt sich wenige Augenblicke später als Maria-Amelia; die beiden linken Proseniumslogen sind mit runden Pappmachésteinen drapiert, auf denen sich später Aaseger tummeln; im Ratssaal neigt sich der Fingerzeig des Schicksals höchst persönlich aus dem Schnürröhrchen, um bald vom aufgetragenen Mob aller Zeiten in Stücke gehauen zu werden; die einzige Hoffnung bildet in der letzten Szene eine enorme, aus einer in die Schräge eingelassenen „Toiletenschüssel“ lodernde Stichflamme, die sich allerdings leider nicht des Machwerks bemächtigt, sondern mit dem Niedergang Boccanegras langsam erlischt.

Der Fiesco Gwynne Howell äußerte in einem Interview, „ich verstehe das Konzept nicht. Dabei denke ich mir, wenn ich es schon nicht begreife, wie will das Publikum damit zurecht kommen?“ Zur Premiere buhte es kräftig und mit Ausdauer.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Salzburger Osterfestspiele: „Don Giovanni“

Breitwand-Mozart

Wir, die Zuschauer und Zuhörer (einer veredelten, umflorten, sonor gleitenden Sinnenmusik), dürfen uns in Salzburg, wenn die „Vorhang“-Mauern zur Überbrückung der Szenenwechsel hin- und hergleiten, an einer (früh)kapital(istisch)en Stätte wohnen, die irgendwo

zwischen dem tausendjährigen Pomp einer gewissen Ära vor 1950 und dem makabren Interieur eines geräumigen Sarkophags zu lokalisieren ist. Ich habe mich aus Gründen der Dramaturgie für die zweite Möglichkeit entschieden, zumal der von Samuel Ramey kraftvoll, sportlich, stimmlich

souverän, wenn auch im „Finch'han dal vino“ nicht überschäumend gesungene Don Giovanni bei (oder wegen) aller Daseinsversessenheit ein Mann des Todes ist – mordend, höhrend und endlich auch als Bestrafter weggezerrt.

Der eigentliche Witz an Mauro Paganos Bühnengestaltung ist eine in stehende Rechtecke aufgeteilte Glaswand. Diese schafft zwischen der riesigen, für das Zusammenwirken der Personen sowohl untereinander als auch mit dem Orchester problematischen Spiel- und einem „Ort in Spanien (?) im 17. Jahrhundert“ eine künstliche Distanz. Insgesamt besehen ist dies der einzige Aspekt der ganzen (fantastisch ausgeleuchteten) Produktion, der Theaterlösungen von gestern vorsichtig mit engagiertem Rätsel von heute verbindet. Ansonsten nämlich hat Regisseur Michael Hampe (unter den Augen Karajans ?!) diesen „Don Giovanni“ als kluge, theaterwissenschaftlich abgesicherte Einführung in eine Oper angelegt, die dem Musikfreund nicht nimmt, was ihm heilig sein mag und die freilich auch nichts aufdrängt, was er nicht sowieso zu konsumieren bereit wäre. Es bleibt also dieses monströse Fenster als Trennscheibe der Realitätsebenen, das auch im Tanzsaal – da allerdings vor einer hellen Marmorrückwand – stehenbleibt

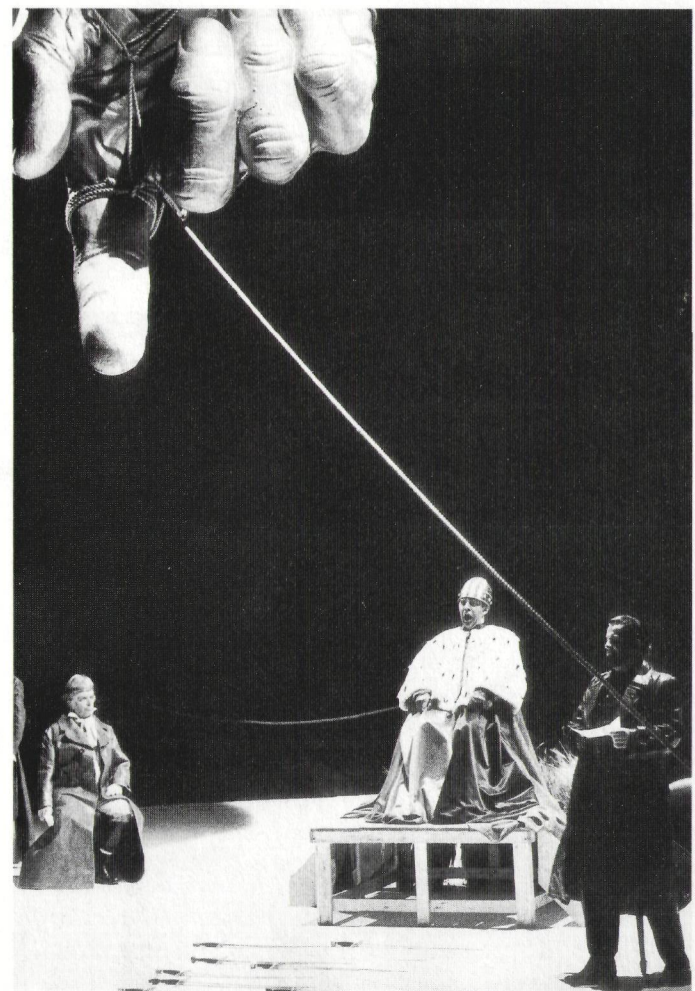


Foto: Royal Opera House Covent Garden, ENO



Foto links außen: Szene aus der Neuproduktion der English National Opera von Verdis „Simon Boccanegra“. Daneben: „The King Goes Forth to France“ von Aulis Sallinen, eine Oper, die in Covent Garden ihre englische Erstaufführung erlebte

„Don Giovanni“ in Cinemascope: die Salzburger Osterfestspiele machen es möglich

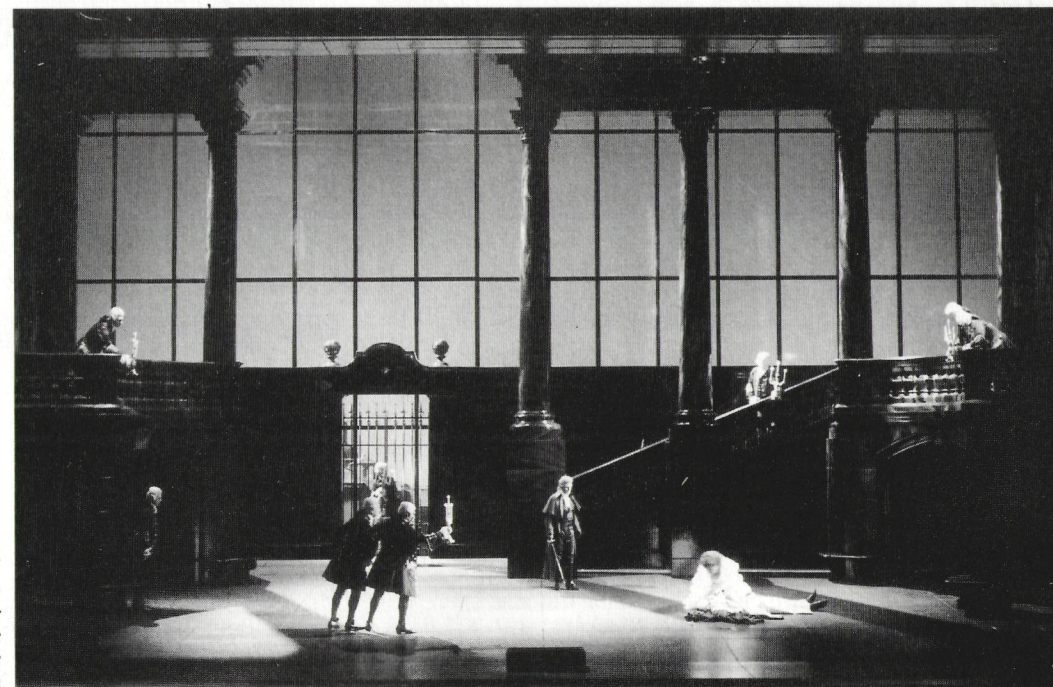


Foto: Osterfestspiele Salzburg/Lauterwasser

und erst am Ende wenigstens auf Denkmalsbreite durchlässig wird, wenn der Commendatore (Paata Burchuladze) samt Sockel hereingefahren kommt und mit viel Stimme dem Wüstling die Leviten liest und ihn mit Endziel Himmel oder Hölle nach hinten schleift.

Die Schlußszene – in Schwarz gehalten – hält das „giocoso“ in Grenzen, verbreitet die Atmosphäre eines gefaßten Endspiels. Ein Finale, in dessen Verlauf noch einmal die Gefoppten (mit Alexander Malta als Masetto) und Freund Leporello (Ferruccio Furlanetto) gesanglich an ihre bis dahin gezeigten Charaktere und Leistungen anknüpfen dürfen – solistisch und im Ensemble. Hier gebührt der Mozart-Stilistin Kathleen Battle als soubrettig gestikulierende, ungemein gewitzte Zerlina die Osterpalme, denn neben ihr verblissen die dramatischen Donne Julia Varady (Elvira) und Anna Tomowa-Sintow (Anna) nicht aufgrund defizitären Timbres und weniger lebhafter Mimik, sondern mangels gleichwertiger Technik und Leichtigkeit der Phrasierung. Viel gequetschte Höhe bei Donna Anna und manche Klobigkeit in den Mitteilungen der Elvira ist zu verzeichnen, von denen beiden mir nicht eine Passage in Erinnerung geblieben ist wie Gösta Winberghs subtil ausgestufte Don-Ottavio-Lyrismen, die im tragfähigen Piano jenes indirekte Feuer enthielten, das Karajan dem rege um Zusammenhalt bemühten Berliner Orchester (samt der Bühnenmusik) abverlangte und wohl auch ohne inneren Widerstand erhielt. Man fühlte sich verpflichtet, von einem Spätstil zu sprechen, weil es Karajan in keiner Phase auf die akustische Freilegung des dämonischen Prinzips anlegt, dafür genußvoll in die Breite musizieren läßt. Analog zu den Bildern: „Don Giovanni“ in „Cinemascope“. Derart aufbereitet wird das Werk auch zur Eröffnung der Salzburger Festspiele Ende Juli verwendet, dann aber mit den Wiener Philharmonikern. Sie werden alles geben müssen, um dem deutschen Orchester paroli bieten zu können. Und vielleicht entschließt sich der Maestro bis dahin, das elendig tönende elektronische „Cembalo“ auszutauschen.

Peter Cossé

Sie gab kürzlich ihr Debüt-Konzert in der Berliner Philharmonie: die japanische Geigerin Takako Nishizaki, deren Platten bei Hong Kong Records (Vertrieb TIS) erscheinen



Foto: Hong Kong Records

Hong Kong Records – Klassik aus Fernost

Katalognovitäten ohne Staraufgebot

Das Debüt-Konzert der japanischen Geigerin Takako Nishizaki in der Berliner Philharmonie (Mendelssohn-Violinkonzert) nahm die Firma Hong Kong Records, auf deren Label Marco Polo die Künstlerin mit einer Reihe von Aufnahmen vertreten ist, zum Anlaß, bei einer Pressekonferenz ihre Produktionspläne und ihr Programm, das über den Teldec Import Service (TIS) vertrieben wird, vorzustellen.

Hong Kong Records (die außer Klassik auch Pop produzieren) kam 1978 zunächst mit zeitgenössischer chinesischer Musik auf den Markt, die damals noch sehr wenig auf Schallplatten zugänglich war und daher auf großes Interesse stieß. Inzwischen hat Hong Kong Records auch europäische Musik, hauptsächlich Werke aus der zweiten Hälfte des 19. und dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts aufgenommen, darunter die Erstein spielungen der zweiten Sinfonie von Zemlinsky mit der Slowakischen Philharmonie unter Edgar Seipenbusch (LP 6.220391, CD 8.220391) und Respighis „Sinfonia drammatica“, ebenfalls mit der Slowakischen Philharmonie unter Daniel Nazareth (LP 6.220418, CD 8.220418).

Ein weiterer Schwerpunkt

liegt bei bisher auf Schallplatten wenig berücksichtigten Werken russischer Komponisten, wie Glasunow (Orchesterwerke, Vol. 1-3), Ippolitow-Iwanow (Sinfonie Nr. 1), Liadow (Orchesterwerke), Balakirew (Ouvertüren) und Anton Rubinstein (Violinkonzert, „Don Quixote“). Auf diesem Gebiet wird Hong Kong Records in Zukunft auch bisher unbekanntes Material veröf-

fentlichen können, da der Firma das umfangreiche Archiv eines in den USA lebenden Sammlers zugänglich ist, der im Besitz von Originalpartituren vorwiegend russischer und baltischer Komponisten der Jahrhundertwende und des beginnenden 20. Jahrhunderts (u. a. Prokofieff, Taney) ist, wodurch diese Werke erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Darüber hinaus hat Hong Kong Records kürzlich die Violinkonzerte Nr. 1, 8 und 9 des belgischen Komponisten Charles Auguste de Beriot mit Takako Nishizaki veröffentlicht, in Vorbereitung sind Aufnahmen mit Orchesterwerken von Schreker (Romantische Suite, Vorspiel zur Oper „Memnon“), Dvořák (Rhapsodie für Orchester), Respighi (Ballettmusik auf russische Themen), Delius (American Rhapsody), sowie Konzerte von Pfitzner (Klavierkonzert) und Max von Schillings (Violinkonzert).

Berühmte Orchester und Starnamen wird man bei Hong Kong Records auch in Zukunft nicht vorweisen können (mit Ausnahme der in Südostasien und den USA bereits sehr bekannten Geigerin Takako Nishizaki). Firmenpolitik bleibt es, Katalognovitäten und bisher Unbekanntes mit guten (aber keineswegs weltberühmten) Solisten und Orchestern zu veröffentlichen.

Marie-Luise v. Schuckmann

Das Nikolais Dance Theatre bei Dance '87 in München

Licht, Klang und Bewegung

In München holte das Kulturreferat nach, was die Bayerische Staatsoper konsequent versäumt. Bettina Wagner-Bergelt präsentierte in der Reihe Dance '87 Gruppen und Solistinnen, die zeigten, daß es im Tanz weit mehr gibt als ausgelutschte Kamellen. Als Auftakt und, zusammen mit Forsythes Ballett Frankfurt und dem Pilobolus Dance

Theatre, sicherlich ein Höhepunkt, verbeugte sich ein Altmeister des amerikanischen Modern dance, Alwin Nikolais, an zwei Abenden vor einem fröhlichen Publikum im ausverkauften Carl-Orff-Saal am Gasteig. Seine Sound-and-Vision-Pieces sind Kompositionen aus Licht, Klang und Bewegung, künstlerische Gebilde, für die Nikolais als Schöpfer ganz al-

CAPRICCIO
DIGITAL

Maßstäbliche Aufnahmen: STAATSKAPELLE DRESDEN



TSCHAIKOWSKY: DER NUSSKNACKER
10 071/72 (2 CD) 1'40 Std. (2 CD)
C 50 087/1-2 (2 LP) CC 50 087/1-2 (2 MC)

BEETHOVEN: SINFONIE NR. 9
10 060 (2 CD) 72 MIN
C 30 074/1-2 CC 30 074/1-2

MOZART: OUVERTÜREN
10 070 (2 CD) 59 MIN
C 27 086 CC 27 086

WEBER: OUVERTÜREN
10 052 (2 CD) 53 MIN
C 27 076 CC 27 076

„Mit sensibler Hand spannt Hans Vonk mit der glänzend disponierten Dresdner Staatskapelle einen Bogen über die Geschichte von Tanz und Traum.“ (FONO FORUM)

„Hans Vonk besitzt ein Feeling für Ballettmusik... eine Einspielung, bei der man mittanzen möchte.“ (ORPHEUS)

„Very well recorded!“ (GRAMOPHONE)

„Eine überzeugende Darstellung, bei der das Interpretationskonzept des Dirigenten in der musikalischen Vorlage aufging.“ (FONO FORUM)

„... eine sehr bemerkenswerte Aufführung von Beethovens Opus 125.“ (HIFI VISION)

„... ein homogenes Solistenquartett, ein rassistisch mitgehender Chor und vor allem die Meriten der Dresdner Staatskapelle.“ (HIFI VISION)

„... ausdrucksvolles und stilvolles Mozart-Spiel“ (STEREO)

„Kuhn macht einfach alles richtig... läßt sich nur mit Toscanini vergleichen... eine Freude.“ (FANFARE)

„Sehr präzise, leicht, im Tempo straff folgt das Orchester seinem Dirigenten.“ (FONO FORUM)

„Ein bedeutender Beitrag zur Weber-Discographie.“ (COMPACT, Frankreich)

lein verantwortlich zeichnet. Die Tänzer und ihre Aktionen sind losgelöst von psychologischen und inhaltlichen Konnotationen: Motion statt Emotion. Tänzer verwandeln sich, eingenäht in elastische Stoffsäcke, in bewegte Skulpturen im 34 Jahre alten „Noumenon“ etwa, wobei die Schatteneffekte des Lichts die Konturen schärfen. Oder die Körper der Tänzer in einfachen Ganztrikots sind als Flächen einbezogen in die farbigen Projektionen, überdimensionierte Kreisel und Flecken, buntschillernde Großaufnahmen psychedelischer Lichtspiele, die freilich erst viel später erfunden wurden.

Alwin Nikolais war seiner Zeit immer voraus, gestaltete Pop- und Video-Art, als beides eigentlich noch Science-fiction war. Doch was sich als vergnügliche graphische Spielerei ansieht, untermalt von stark repetitiver, gelegentlich ethnisch beeinflusster Klangfolie, birgt unter naiv-unterhaltlicher Maske oft Bedrohliches und ein durchaus kritisches Weltverständnis. „Count Down“ (1979) etwa zeigt Menschen, wie sie durch einen Wald von schwankenden Säulen laufen; Säulen, die sich zu Wänden entfalten, ihrerseits Menschen freigeben, schließlich als leere Gegenstände übereinandertauseln – funktionslos, zerstört. Die Menschen stehen einander zum Schluß in Kampfhaltung gegenüber. Die Zerstörung des Objekts steht bei Nikolais noch vor der Zerstörung des Menschen – eine eindeutige Warnung. „Tensile Involvement“ (1953) begeistert als perfekt ausgeführter geometrischer Artefakt, wenn die Tänzer mit exakt gespannten Gummibändern immer neue graphische Formen hervorbringen, an Leonardo erinnernd, in Bändergevierten zu den Seiten pendeln. Aber sind sie nicht gefangen wie Fliegen in einem Spinnennetz?

In den Stücken der 80er Jahre überwiegen die Farbeffekte, als drei Lichtkreise in „Contact“, der eindrucksvollen Schilderung flüchtiger Mann-Frau-Beziehungen. „Video Game“, einem Tanz leuchtfarbiger Gerippe vor verschiebbaren Wänden, oder der vergnüglichen Evolutionsgeschichte tanzender Körperteile über ei-

nem Spiegel vom Krabbeltier zum aufrechtgehenden, schließlich vereinzelt versinkenden Menschen. Mancher mag verblüfft gewesen sein über das Theater des Alwin Nikolais, denn es bedient keine gängigen Vorstellungen vom Tanz. Sein System schreibt keine kodifizierten Bewegungen, vor allem keine Schritte vor. Doch gerade diese Freiheit inspiriert Nikolais zu einer ungewöhnlichen Vielfalt an Bewegungen, die – weil unorthodox

und nicht berechenbar in ihrem Ablauf – von den Tänzern ein Höchstmaß an Körperbeherrschung fordern. Obgleich es im zehnköpfigen Nikolais Dance Theatre keine Solisten gibt, ragt unter gleichen dennoch ein Tänzer heraus: Raul Trujillo, dem man ansieht, daß er jede Geste wissend ausführt. Er verwirklicht, was Nikolais wohl vorschwebt: daß erst durch bewußte Motion Emotion entstehen kann.

Eva-Elisabeth Fischer

Duisburgs neuer Sowjet-GMD

Alexander Lazarew ante portas

Die Konstruktion ist bislang einmalig in der Bundesrepublik: Ein Sowjetbürger wird Generalmusikdirektor einer bundesdeutschen Großstadt. Alexander Lazarew heißt der Mann, der keineswegs in den Westen ausgewandert, sondern hüben wie drüben „beamtet“ ist. In Moskau ist er erster Dirigent am Bolschoi-Theater, in Duisburg leitet er offiziell ab 1. Januar 1988 die dortigen Sinfoniker als Nachfolger des ausgestiegenen

Lawrence Foster. Der Vertrag ist unterschrieben; jüngst weilte der Neue (noch) als Gastdirigent an seiner zukünftigen Wirkungsstätte und wurde gefeiert. Lazarew, Jahrgang 1945, gilt in der Sowjetunion als einer der führenden Dirigenten seiner Generation. Studiert hat er am Leningrader Konservatorium und später in Moskau bei Leo Ginsbourg. Seit 1973 arbeitet er am Bolschoi, begründete 1978 die Bolschoi-Solisten, ein Ensemble für zeitgenössische

In der Bundesrepublik ebenso wie in der UdSSR gleichermaßen beamtet: der russische Dirigent Alexander Lazarew



Foto: Probst

Musik, das inzwischen Bedeutung weit über die Sowjetunion hinaus erreicht hat.

Für die Duisburger Kulturmacher ist dieser Vertrag mit Lazarew ein beinahe folgerichtiges Ergebnis jahrelanger „vertrauensbildender Maßnahmen“ im Kulturaustausch mit Moskau, der immer unbeschadet blieb von mehr oder minder eiligen politischen Großwetterlagen. Höhepunkt dieses auf beiden Seiten selbstbewußt und offenbar dank der vergleichsweise niedrigen Ebene unverkrampt vollführten „Eiertanzes“ war das überaus eindrucksvolle Duisburger Schostakowitsch-Festival in der Spielzeit 84/85, das Werke dieses Komponisten in bis dahin ungekannter Ballung im Westen erklingen ließ und die sowjetischen Spitzenkünstler gleich im guten Dutzend versammelte (am Rande: die wirtschaftlich reichlich marode Stahlstadt im Ruhrgebiet wird in ihrer kulturell erfolgreichen Rührigkeit weitestgehend unterschätzt). Damals knüpften die Duisburger Kontakt zu ihrem neuen GMD. Fragt man nach, wie denn schließlich eine solche doch zwangsläufig mit Brisanz beladene vertragliche Vereinbarung zustande kommen konnte, erhält man lakonisch zur Antwort: „Keine Probleme.“ Nun gut. Pikanterweise ist das erste Werk, das Alexander Lazarew als GMD mit seinem neuen Orchester während des im Sommer in Duisburg beginnenden Charles-Ives-Festivals dirigieren wird, Ives' „The unanswered Question“.

Lazarew sieht die Bedeutung seines Vertrages für die (kulturelle) Kontaktpflege zwischen Ost und West („Der Vertrag ist nicht nur interessant für Duisburg, er ist auch interessant für Moskau“), sieht aber vor allem das erweiterte musikalische Betätigungsfeld, das ihm seine neue Stellung als Generalmusikdirektor schafft (auch die entscheidende Mitwirkung an der Programmgestaltung der Konzertreihen). In erster Linie ist er ein „Live“-Dirigent („Erst im Konzert kommt das Fleisch an das Skelett; dann öffnet sich sozusagen die Blume.“). Immerhin: „Schallplatten sind gut für die Publicity.“ 15 Aufnahmen hat er bislang mit den Bolschoi-Solisten eingespielt. Bernward Lamerz

Internationale Funkausstellung Berlin 28. Aug.-6. Sept. 1987

Die Weltmesse der Unterhaltungs- und Kommunikationselektronik

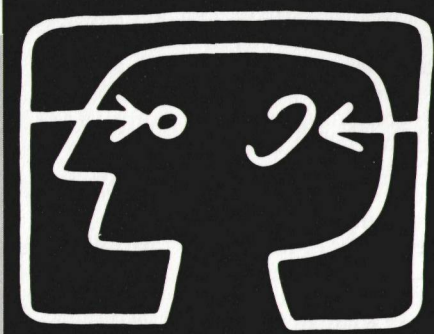


Auf der Internationalen Funkausstellung Berlin '87 präsentiert sich allen Besuchern ein lückenloses Gesamtbild der Branchen- und Produktentwicklung in der Unterhaltungs- und Kommunikationselektronik.

Keine andere Messe der Welt hat eine so lange und bewährte Tradition in der Vorstellung von Produktneuheiten, keine andere Messe bietet soviel auf einen Blick und komplett: Von Farbfernsehen und Video, Audio, HiFi und high-end über Satelliten-, Antennen- und Übertragungstechniken, Btx und Videotext bis hin zu Broadcast- und Studioeinrichtungen, Rundfunktechniken u. v. a. m.

Live dabei: die Hörfunk- und Fernsehanstalten sowie die Deutsche Bundespost, die anschaulich und unterhaltsam über neueste Techniken informieren.

Veranstalter:
Messe-Veranstaltungsgesellschaft
Unterhaltungs- und Kommunikationselektronik (MVU) mbH
Durchführungsgesellschaft:
AMK Berlin Ausstellungs-Messe-Kongress-GmbH, Messedamm 22, D-1000 Berlin 19, Tel.: (030) 30 38-1, Telex: 182 908 amkb d, Btx * 30381 *



Coupon Bitte übersenden Sie mir Informations-Material: ☐

Name: _____

Firma: _____

Anschrift: _____

AMK Berlin Ausstellungs-Messe-Kongress-GmbH, M1 Funk
Messedamm 22, D-1000 Berlin 19, Tel. (030) 30 38-1

