

AUFREGEND-ZWIESPÄLTIGE GLUCK-DEUTUNG IN BRÜSSEL

Auszug aus dem Guckkasten-Theater

Gleichzeitig mit dem schlagend modernisierten Zauber der Barockoper (Händels „Cesare“ vgl. FF 6/88) wollte Brüssel auch noch die überwindende Reform zeigen: Glucks „Orfeo ed Euridice“. Glucks Reform des höfischen Barocktheaters bedeutete für Dirigent Sylvain Cambreling und Regisseur wie Ausstatter Karl-Ernst Herrmann den Auszug aus dem Guckkastentheater. In der wunderschönen Jugendstil-Fabrikhalle des Brüsseler Ortsteils Schaerbeek baute Herrmann ein griechisches Amphitheater fürs Publikum, erleuchtet von höfischen Kristallüstern. Davor erweiterte er die antike „Skene“ zum Kosmos. Orpheus erwacht auf einer runden Erdscheibe mit Gras und Bäumen. Ein Orkus mit echtem Wasser muß zum barocken Todeslabyrinth durchwatet werden; aus Gängen und Untiefen tauchen Tod und grausige Geister auf; in einem unvergeßlichen Bild wächst dann aus diesen Labyrinthtiefen zu Orpheus' betörendem Gesang golden leuchtender Weizen empor – „und sammelt Garben uns ein“ heißt es in Mahlers „Auferstehungsinfonie“. Die Musik der Seligen ertönt nicht mehr aus dem der Weltscheibe vorgelagerten Graben, sondern – durch buchstäblichen Wandel von Dirigent und Musikern hinauf auf eine Empore – gleichsam vom „Olymp“: Wo ist derzeit eine ähnliche Kongruenz von Dirigit und Szene zu erleben? Von diesem Olymp steigt Euridice dann herab und ringt um Orpheus' Liebe. Joanna Kozłowska machte da ein Drama hör- und sichtbar. Musikdramaturgisch überzeugend begann auch Orpheus mit einem Schmerzensschrei über Euridices Tod. Dann wurde Leid zu Gesang. Diese Kunst überwindet dann in Alicia Nafés engagierter Gestaltung sogar den Tod. Diese Heilwirkung der Kunst gegen den Tod ist selbst Göttern ein Genuß: Sie sind eine fast verkommene Gruppe aus Offenbachs „Unterwelt“. Noch in der Generalprobe sollten sie über eine hohe „Rheingold“-Brücke ein durch die Lüfte schwebendes Götterschiff betreten, aus dem sich dann Amor herabläßt; reizend exotisch die Farbige Cynthia Haymon. Doch ein

gefährlicher technischer Defekt, ein Fast-Absturz aus Schnürbodenhöhe führte vor Augen, daß der Bühnenzauberer Herrmann hier vielleicht erstmals des Guten zuviel gewollt hatte. Er scheint nach dem Motto „Vorwärts in die Vergangenheit“ beim barocken Zaubertheater gelandet, das Gluck gerade überwinden wollte. Bei dem jetzt „nur noch“ die ganze Szenen-Landschaft bespielenden Ensemble bestach dennoch eine differenzierte Personenführung: Einzig Amor zeigt positive Züge, während die Götter dazu neigen, Euridi-

ce immer wieder dem Gesang zuliebe sterben zu lassen, um Orpheus' Musik wie eine Droge zu genießen. Das böse Spiel mit dem zweiten Wiedererwecken Euridices erweist sich als vermeintliches Happy-End. Beide Menschen sind sichtbar gezeichnet, verändert; über ihrer neuen Beziehung steht ein musikalisches Fragezeichen, kein Chorjubiläum. Ein menschliches Urproblem war nahe gerückt: Die Ablösung von den sogenannten Göttern, die Erfahrung der Endlichkeit von Liebe und Leben. Da dies gleichzeitig mit Peter Sellars „Cesare“-Einsichten geschah, erwies sich Brüssels Opéra National abermals als ein Haus, in dem gehört, gesehen, aber auch gedacht und erkannt werden kann und soll. Oder einfach: Musiktheater für Menschen des Jahres 1988. *Wolf-Dieter Peter*



Foto: Oliver Herrmann

Obwohl Regisseur Karl-Ernst Herrmann bei seiner Brüsseler „Orfeo ed Euridice“-Inszenierung fast etwas zuviel Bühnenzauber wagte, bestach die differenzierte Personenführung des Ensembles

Foto: Kranich



BERLINER NEUINSZENIERUNG DER „LADY MACBETH VON MZENSK“

Vorrang der Musik vor der szenischen Darstellung

Nach dem großen Erfolg, den der Regisseur Günter Krämer zusammen mit dem saarbrückener GMD Jiří Kout vor zwei Jahren mit „Katja Kabanowa“ an der Deutschen Oper Berlin feiern konnte, war man gespannt auf die Fortsetzung. Sie lautete „Lady Macbeth von Mzensk“, jene berühmte Oper, die den 28jährigen Schostakowitsch 1934 weltweit bekannt machte und ihm zwei Jahre später oberste Kulturkritik einbrachte.

Die Oper zeigt ein Frauenschicksal, das viele Parallelen zu Janáčeks

Oper aufweist. Die Zeit: Das zaristische Rußland, die Szene: Mzensk, ein Nest in der Provinz. Die Kaufmannsfrau Katerina Ismailowa vergiftet ihren Schwiegervater, ihr Geliebter Sergej erdrosselt ihren Ehemann. Auf dem Weg zur Zwangsarbeit in Sibirien zieht sie die Nebenbuhlerin mit in den reißenden Strom.

Krämer entschied sich für die verismohafte Erstfassung, nicht für die abschwächenden Revisionen von 1935 und 1963. Wie schon in seiner „Katja Kabanowa“-Inszenierung beherrscht Schwarz die Szene (Ausstat-

Katerina Ismailowa (Karan Armstrong) und Sergej (Jan Blinkhof) in Dimitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“, die an der Deutschen Oper Berlin in einer Neuproduktion von Günter Krämer herauskam. Jiří Kout dirigierte

tung: Andreas Reinhardt). Eine bühengroße schwarze Wand symbolisiert die kleinbürgerliche Enge, in die die Gefühle und Wünsche der Katerina Ismailowa (Karan Armstrong) eingezwängt sind. Aus dem Schwarz klappen wie bei einem Adventskalender die Öffnungen auf, Türen und Fenster, und geben Einblicke frei. Hoch oben wird Katerina wie in einem Käfig gehalten, aus dem sie nur mühsam an einer senkrechten Leiter herunterklettern kann. Ist die Ausstattung auf ein Minimum beschränkt, so rückt diese Leiter zu aufdringlich in den Mittelpunkt. Die Balanceakte Sergejs (Jan Blinkhof) auf dem Absatz vor der Tür zu Katerinas Zimmer, das Singen auf den Stufen, das häufige Auf und Ab (zu guter Letzt muß auch noch die Leiche des Ehemanns heruntergelassen werden) ist zu viel der Symbolik vom Agieren am Abgrund. Ansonsten ist Krämers Regie ebenso subtil wie stilisiert. Der Regisseur führt eine quasi objektive Handlung vor. Der Musik überläßt er jeden Kommentar. Die Gefühle der Menschen erfährt der Zuschauer durch sie. Mit einer sprachlosen Wahrheit kontrapunktiert sie das Geschehen. Die Bettszene findet hinter geschlossenen Fenstern statt. Die Musik sagt uns deutlich genug, was vor sich geht. Ein anderes Beispiel: Während sich nach dem Tod des Schwiegervaters Boris (Dimitri Petkov) die Passacaglia-Musik in einem großangelegten Crescendo wie zu einem Prozessionszug aufschwingt, verharren die Darsteller in individuellem Gleichmut.

Bei aller Subtilität der Personenführung erreicht Krämer nicht ganz die Intensität seiner Janáček-Regie. Die ästhetisierende Inszenierung hat ihre Höhepunkte im Bildhaften. Wunderschön der Schnee, der die kalte Öde der sibirischen Landschaft ausfüllt. Die Landschaft selbst: der kulissenlose Bühnenraum. Ebenso schön, wie sorgfältig Katerina das Tischtuch aufdeckt, auf dem der verhaßte Schwiegervater sterben wird. Und eindrucksvoll auch der blutrote Hochzeitstisch. Dramaturgisch ungünstig war die Pause inmitten des dritten Akts angesetzt, zerteilte sie doch zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Szenen, die Hochzeitsfeier und die operettenhafte Polizei-Persiflage.

Es gab uneingeschränkten Applaus für alle Mitwirkenden. Den meisten Beifall erhielt Jiří Kout, der seit seinem „Katja Kabanowa“-De-

büt ein Liebling des Berliner Opernpublikums ist, und das zu Recht. Unter seiner ausdrucksvollen Stabführung ist das Orchester Spitzenklasse. In einer Operninszenierung, in der die Musik so viel und so Unterschiedliches zu sagen hat, verstand es Kout, Akzente zu setzen und Groteske wie Verismo voll auszuspielen. Die Sänger bildeten ein echtes Ensemble. Was Karan Armstrong an stimmlichem Material mangelt, macht sie auf der Bühne allemal mit ihrer darstellerischen Präsenz wett. Jan Blinkhof war ihr ein adäquater Partner. Dimitar Petkov irritierte mich durch schlechte Wortverständlichkeit und nervöses Lispeln, doch verstand er es, den tyrannischen, ganz in die patriarchalische Tradition

verstrickten Vater zu charakterisieren. Demgegenüber mußte William Pell in seiner undankbaren Rolle als kalter, profilloser Ehemann Sinowi blaß bleiben.

Götz Friedrichs Konzept, bewährte Teams an die Deutsche Oper zu binden, hat also wieder zu einer beachtenswerten Neuinszenierung geführt, wenn auch der Gefahr nicht ganz aus dem Wege gegangen werden konnte, Wiederholungen und Manierismen zu vermeiden. Krämer sollte die Chance bekommen, mit einem anderen Opernsujet zu beweisen, daß er sich dem Musiktheater unterordnen kann und nicht, wie beispielsweise Achim Freyer, jedes Werk einer kaum modifizierten Idee opfert.

Martin Elste

„FIERRABRAS“ VON FRANZ SCHUBERT IM THEATER AN DER WIEN

Auferstanden – mit 165jähriger Verspätung

Schuberts Opern sind unaufführbar, weil sie miserable Textvorlagen besitzen, weil sie durch und durch undramatisch sind. Schubert hatte kein Talent für Opernmusik, alle Versuche, seine musikdramatischen Werke zu beleben, sind bisher ohne Erfolg geblieben. Diese altbekannten, immer wieder aufgewärmten Vorurteile haben seit neuestem eine erhebliche Erschütterung erfahren. Denn was sich bei den Wiener Festwochen 1988 zugetragen hat, darf ohne Übertreibung als historische Tat bezeichnet werden: die überaus geglückte und erfolgreiche Aufführung der Oper „Fierrabras“ von Franz Schubert im Theater an der Wien, in prominenter Besetzung (unter Mitwirkung von Sängern wie Josef Protschka, Thomas Hampson, Karita Mattila, Robert Holl), unter der musikalischen Leitung Claudio Abbados, in einer Inszenierung von Ruth Berghaus. Schuberts „heroisch-romantische“ Oper ist im Jahr 1823 entstanden, in einer der gehaltvollsten Perioden des Komponisten, in enger Nähe des Liederkreises „Die schöne Müllerin“. Das Werk gehört dem damals sehr beliebten, vor allem durch die Roma-

ne Walter Scotts bestimmten Genre der Ritterdramen an. Schubert hat die Oper – das größte, umfangreichste aller seiner Werke – voller Hoffnungen bei der Direktion des Kärntnertheaters eingereicht. Vergeblich, das Stück wurde nicht gespielt. Vermutlich deshalb, weil Webers thematisch ganz ähnliche „Euryanthe“ bei ihrer Uraufführung (Oktober 1823) nicht ganz den gewünschten Erfolg erzielte.

Schuberts „opus magnum“ blieb seit 1823 mehr oder minder unberührt, sämtliche seither erfolgten Versuche mit dem Werk (ob szenisch, konzertant oder als Rundfunkproduktion) beruhten auf Bearbeitungen, auf unvollständigen Fassungen. Die Wiener Aufführung erbrachte den Nachweis, daß man über den „Fierrabras“ erst dann reden kann, wenn man ihn ungekürzt erlebt, unter Beibehaltung des Originaltextes (das Textbuch ist soeben im Verlag Hans Schneider, Tutzing, erschienen) und vor allem als szenische Darbietung. Erst dadurch lassen sich alle Vorbehalte widerlegen. „Fierrabras“ übte eine geradezu sensationelle Wirkung aus, und viele Musikfreunde mochten sich die Frage

stellen, warum ihnen diese herrlich klingende, in jedem Takt inspirierte Musik so lange vorenthalten worden war.

Die Oper war in keinem Augenblick langweilig, überraschte immer wieder durch starke dramatische Akzente, erwies sich absolut als spielbar und Bühnenwirksam. Allerdings muß hinzugefügt werden: spielbar in der hier gezeigten Form. In einer Allerweltsregie, in routinierter, mittelmäßiger Wiedergabe könnte sich das Stück wohl kaum auf den Beinen

Galt aus verschiedenen Gründen bisher als unaufführbar und uninteressant: Franz Schuberts Oper „Fierrabras“, die während der Wiener Festwochen in einer unkonventionellen und pointierten szenischen Deutung von Ruth Berghaus auf die Bühne gebracht wurde



Rechts: Karita Mattila und Robert Gambill in der auch im österreichischen Fernsehen ausgestrahlten „Fierrabras“-Aufführung, die in keinem Moment langweilig wirkte



halten, dazu ist das Libretto des mächtig begabten Josef Kuppelwieser doch zu dürftig. (Andererseits ist es auch bei weitem nicht so albern, wie gern behauptet wird.) Was Claudio Abbado und Ruth Berghaus ehrt und auszeichnet: daß sie sich mit Enthusiasmus und Liebe für dieses so gut wie unbekannte Werk eingesetzt haben, daß sie an seinen Wert, an seine Lebensfähigkeit geglaubt haben. Nur eine solche Begeisterung, eine solche Entschlußkraft kann große Ergebnisse zutage bringen.

Ruth Berghaus, die oft durch extreme Einfälle das Publikum schockiert hat, zeigte sich in dieser Inszenierung als überaus feinfühlig, gedankenvolle Künstlerin. Ohne das – etwas hölzerne – Handlungsgerüst zu zerbrechen, transponierte sie die romantische Rittergeschichte in die Schubert-Zeit, leuchtete das Innenleben dieses von Unterdrückung, Kreuz und Not gezeichneten Zeitalters aus. Die Oper mit ihren vielen Romanzen, Liebesliedern, den wehmutsvollen Chören spiegelt die Sehnsüchte junger Menschen wider, enthält viel von der Atmosphäre des Schubert-Kreises. Aus dem Leben und Fühlen junger Menschen – so etwa ließe sich dieses musikalisch-szenische Kunstwerk überschreiben.

Clemens Höslinger



Das erste weibliche Wesen am Pult der Covent Garden Opera in London heißt Sian Edwards. Die Dirigentin feierte ihren Einstand mit einer Neuproduktion der Tippett-Oper „The Knot Garden“

NEUINSZENIERUNG VON TIPPETTS „THE KNOT GARDEN“

Erstmals eine Frau am Pult in Covent Garden

Die Premiere der Neuinszenierung von Michael Tippetts dritter Oper „The Knot Garden“ am Royal Opera House Covent Garden zeichnete sich durch ein außergewöhnliches Ereignis aus. Zum ersten Mal in der langen und wechselvollen Geschichte des ehrwürdigen Hauses stand mit der 28jäh-

rigen Sian Edwards eine Frau am Dirigentenpult. Bernard Haitink, dem sie bereits in Glyndebourne assistierte, hat das erfrischend unkompliziert wirkende Talent im Zuge seiner Bemühungen, dem britischen Nachwuchs eine Chance an Covent Garden einzuräumen, nicht etwa als Gast, sondern für die kommenden

drei Jahre engagiert.

Sian Edwards studierte noch vor ihrer eigentlichen Ausbildung am Royal Northern College of Music in Manchester Horn und Klavier. Zu ihren Lehrern zählen Neeme Järvi, Charles Grove, Timothy Reynish und Norman del Mar, sowie für zwei Jahre am Konservatorium in Leningrad Professor Ilya Alexandrovitch Musin. 1984 gewann sie den ersten „Leeds Dirigentenwettbewerb“; eine Reihe von Verpflichtungen mit den verschiedensten britischen Orchestern folgten. Auf dem Opernterrain hat sie mit „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ und „Carmen“ für die Scottish Opera, aber auch mit „Die Spanische Stunde“ und „L'Enfant et les sortilèges“ in Glyndebourne erste, vielversprechende Erfolge zu verzeichnen. Bereits 1984 dirigierte sie mit einem Studentenorchester und später auf Einladung von Simon Rattle mit dessen City of Birmingham Symphony Orchestra die vierte Symphonie von Michael Tippett. Der Komponist war von beiden Aufführungen derartig begeistert, daß er sie spontan für „The Knot Garden“ vorschlug. Wie kaum eine andere Oper boten die drei kurzen, üppig orchestrierten Akte des 1969 komponierten Psychothrillers um Partnertausch und menschliche Spannungsfelder (von

dem Prospero-Don Alfonos-gleichen Psychologen Mangus gelenkt), die ideale Voraussetzung für ihr umjubeltes Covent-Garden-Debüt. Da in Tippetts allzu dichter Partitur musikalische Details selbst für den Kenner oft nur schwer zugänglich sind, gilt es neben einer exakten Werkkenntnis vor allem Orchester und Solisten mit einer sauberen und präzisen Schlagtechnik zusammenzuhalten. Dies bewerkstelligte Sian Edwards mit erstaunlicher Bravour, ließ jedoch den Emotionen nur selten Entfaltungsmöglichkeiten. Ein mehrheitlich zweitrangiges Bühnensembel, dessen mangelnde Diktion des diffizilen Librettos den besten Beweis für die Notwendigkeit von Textprojektionen lieferte, aber auch die sterile, nüchtern abstrahierte und wenig atmosphärische, kaum von den Intentionen Tippetts angeregte Regie- und Bühnenbildkonzeption (Nicholas Hynter/Bob Crawley) trugen mit dazu bei, daß Sian Edwards als selbst vom Komponisten dankbar gefeierte Heldin des Abends hervorging. Erst an der diesjährigen Aufführungsserie von „La Traviata“ in Glyndebourne und später an „Rigoletto“ am Royal Opera House werden sich die eigentlichen interpretatorischen Fähigkeiten der jungen Dirigentin messen lassen.

Hans-Theodor Wohlfahrt

BAYERISCHE STAATSOPER: „DIE SACHE MAKROPULOS“ VON LEOS JANÁČEK

Psycho-Stück ohne Geheimnis

Eigentlich war das ja wieder einmal typisch für Münchens erzkonservative Musikszene: Da setzt Staatsoperndirektor Wolfgang Sawallisch eine im weitesten Sinne zeitgenössische und darüber hinaus auch selten aufgeführte Oper auf den Spielplan des Nationaltheaters, und dann ist die Premiere von Leos Janáček hochgradig psychologisierendem musikalischen Kammerspiel „Die Sache Makropulos“ nicht einmal ausverkauft. Und dies, obgleich die prominente Hildegard Behrens in der tragenden Partie der Emilia Marty angekündigt war

und am Pult ein Janáček-erfahrener Dirigent stand, Peter Schneider. Den Handlungsfaden des 1926 in Brünn uraufgeführten, kriminalistischen Horrorstücks nach einer Komödie von Karel Capek (in einer kaum zu Kritik Anlaß gebenden neuen Textfassung, die sich auf die Übersetzung von Max Brod stützt) an dieser Stelle auch nur annähernd widerzugeben, grenzt ans Unmögliche. Bereits das Programmheft benötigt dazu zwei engbedruckte Seiten. Hier also nur soviel: Es geht um eine über 300jährige Schönheit, um die Geschichte der Emilia Marty alias Elina

Makropulos, die, weil ihre Lebenszeit abzulaufen droht, auf der Suche nach der Rezeptur für das lebensverlängernde Elixier – die Sache Makropulos nämlich – ist. Emilia ist die Tochter des Mannes, der im 16. Jahrhundert auf Veranlassung des Habsburger Kaisers Rudolf II. jenes alchemistische Wundermittel zusammenbraute und an seiner Tochter ausprobieren mußte. Nunmehr, im Jahre 1922, neigte sich das Leben der Marty seinem Ende zu. Die eigentliche Opernhandlung setzt hier ein, während eines schon lange andauernden Erbschaftsstreites zwischen den Familien Gregor und Prus. Der Prozeß steht kurz vor der Entscheidung und ist für die als Opernsängerin wie als für Männer nicht eben ungefährliche Femme fatale gleichermaßen bekannte Emilia Marty von besonderer Bedeutung: Im Prus'schen Nachlaß befindet sich das Rezept, an das es

Schlußapotheose der „Sache Makropulos“ in Seth Schneidmans unbeholfener Münchner Inszenierung der selten aufgeführten Janáček-Oper. Hildegard Behrens (Bild Mitte) verkörperte die über 300jährige Schönheit Emilia Marty alias Elina Makropulos



Foto: Kirchbach

rasch heranzukommen gilt. Hinzu kommt, daß Emilia Fakten, Dokumente und Hintergründe kennt, die unter den im Augenblick an dem Rechtsstreit beteiligten Albert Gregor (Kenneth Riegel), Jaroslav Prus (Günter Reich) und dem Advokaten Kolenaty (Alfred Kuhn) weitere Verwirrung stiften. Doch am Ende wird das Knäuel durchschlagen, die wahre Identität der Operndiva als Elina Makropulos offengelegt, deren Tod nicht lange auf sich warten läßt. Ein intensiv-rigoroses Kammerspiel, in dem es selbstverständlich um Liebe, Haß und Leidenschaft geht, ein Psy-

cho-Stück, das nach einem versierten Schauspielregisseur verlangt hätte, nicht nach einem hilflos-harmlosen Regieanfänger wie Seth Schneidman, der zufälligerweise der Ehemann von Hildegard Behrens ist.

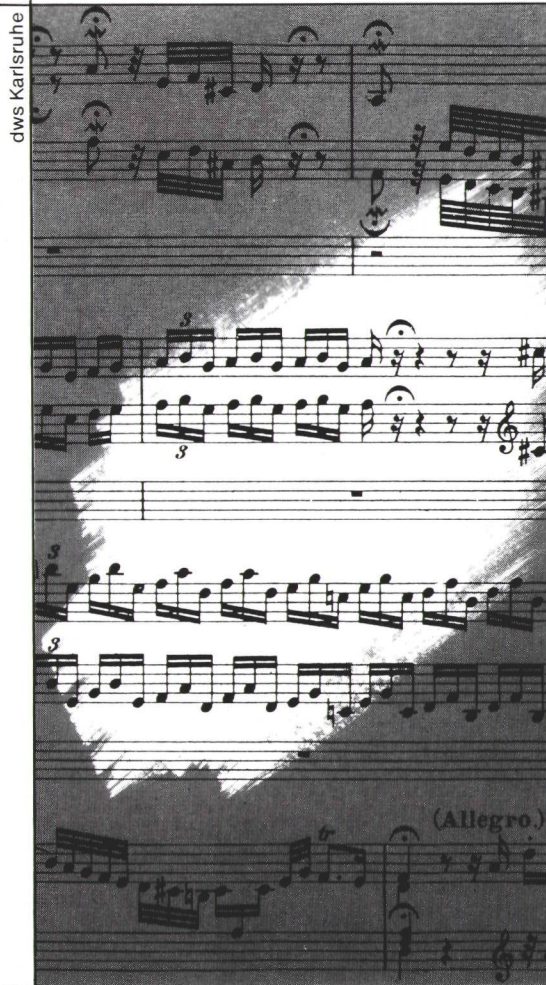
Schneidman bediente sich nicht einmal in Ansätzen einer naheliegenden Verfremdungs-dramaturgie, sondern gab sich als getreuer Ideenverwerter jener von Janáček in der Partitur festgehaltenen Vorschläge zu einer naturalistischen Inszenierung, die jedoch restlos im Konventionellen steckenblieb. Das gilt auch für das boutiquenhaft bunte und detailverspielte Bühnenbild des Ausstatters John M. Conklin. Die Folge war ein ausstrahlungsarmes szenisches Arrangement, das in einem nur sehr geringen Spannungsverhältnis zu Janáček's seismographischer Musik stand. Zunächst war man jedoch überrascht wie leichtgängig das

keit bald ermüdend. Kenneth Riegel gab sich da als Albert Gregor in jeder Hinsicht agiler, während Günter Reich in der Position des Jaroslav Prus mit jener Gelassenheit und Souveränität zu Werke ging wie man es sich generell gewünscht hätte. In den kleineren Partien brillierte vor allem Claes H. Ahnsjö mit einer präzisen Studie des vertrottelten Grafen Hauk-Schendorf. Die übrigen Nebenrollen blieben blaß, schenkt ihnen Janáček selbst doch relativ wenig Beachtung. Musikalisch konzentriert sich ohnehin fast alles auf Emilia Marty, jene synthetische Dame, die von Hildegard Behrens zum Teil mit pompöser Gebärde und untadeliger Stimme verkörpert wurde. Die schlechte Textverständlichkeit, bei dieser Sängerin leider die Regel, verärgerte erneut. Hinzu kommt, daß Frau Behrens die Partie wesensmäßig nicht eben auf den Leib geschrieben

Staatsopernorchester mit den spieltechnischen Problemen fertig wurde, wenngleich Dirigent Peter Schneider in einem weitgehend undifferenzierten Fortissimo jene Sicherheit zu suchen schien, die über alle Widrigkeiten dieser vielfältig aufgesplitterten Partitur hinweghilft. Dem permanenten Dialog, dem sprachdeklamatorischen Parlando der Protagonisten kam dies – besonders im ersten Akt – keineswegs zugute. Alfred Kuhn, der als Advokat Kolenaty ungeheure Textmengen zu bewältigen hat, wirkte in seinem Bemühen um gesangliche wie darstellerische Überdeutlich-

ist: ihr fehlt die Durchtriebenheit, das Schillernde, das Skandalumwitterte. Überhaupt blieb ja in dieser Aufführung alles zu greifbar, ohne Geheimnis und zu sehr auf leichte Konsumierbarkeit hin angelegt. Wen wunderte es da noch am Schluß, wenn Elina Makropulos endlich vom Tod erlöst wird, daß Seth Schneidman (in platter szenischer Analogie zu bekannten „Götterdämmerungs“-Deutungen) den Untergang eines Mythos mit reichlich Dampf und (vorgeschriebener) Geisterbahnbeleuchtung zelebrierte?

Stefan Mikorey



RAUSCHFREI

Reinen Hörgenuß erleben Sie mit dem SNR-1 von dbx, weil er den lästigen Rauschschleier auf Platten, Tonbändern, Video und TV gänzlich eliminiert. Selbst CDs, die von analogen Masterbändern aufgenommen wurden, klingen ab sofort wie Digital-Aufnahmen. Aus allen Tonquellen hören Sie den reinen Klang – und sonst gar nichts.

dbx®
HiFi vom Feinsten!

dbx - Vertrieb dos · 4000 Düsseldorf 30
Weißenburgstr. 39 · Tel.: (02 11) 46 26 42 / 46 60 02