

FONO-FEUILLETON

Aus dem Leben Theater machen

Pina Bauschs „Premiere“
im Tanztheater Wuppertal

Liebe war das Thema von Pina Bauschs jüngster Ballett-Creation „Premiere“ (Bühne: Peter Pabst, Kostüme: Marion Cito)

Achttausend rosa Nelken ziern diesmal den Bühnenboden des Tanztheaters Wuppertal – Scheußlichkeiten also, die von vielen Leuten inzwischen als solche angesehen werden, die aber trotzdem schön wirken: für die Darsteller von Pina Bauschs neuestem Werk mit dem Titel „Premiere“ waren sie eine zynische (Liebes-)Spielwiese. Denn Liebe war das Thema. Und die Tänzer sagten denn auch brav auf, wie ihre ersten Lieben mit sechs oder achtzehn Jahren aussahen: Premieren eben.

Am Anfang aber steht der Ter-

ror der Kinderzeit. Eine Frau heult herzerbrechend in das ihr vorgehaltene Mikrophon, erinnert gleichzeitig das kleine Mädchen in sich und die entnervte Mutter, die ihr Kind maßregelt und anherrscht. Wie das natürliche Verlangen nach Liebe deformiert, ja aberzogen wird, wie Gefühle verbogen werden, das demonstriert ein Vater mit seinem Sohn, der sich ihm trotz deftiger Ohrfeigen immer wieder in die Arme wirft. Floskeln wie „Du bringst mich noch ins Grab“ legen den sicheren Grundstock für handfeste Schuldgefühle. Dressierte

Schäferhunde werden links und rechts hereingeführt. Wer bisher nicht begriffen hat, begreift jetzt.

Pina Bausch liebt es, verlogenes Verhalten und Sentimentalitäten zu entlarven. Und sie stellt dem Zuschauer ihre Fallen. Wie gesagt, rosa Nelken fürs Auge, Léhar und den schmalzig erotischen Song der Sophie Tucker aus den 30er Jahren „Some time he'll come along, the man I love“ fürs Ohr. Aber kaum beginnt man sich mit dieser Melodie wohlfühlen und innerlich dahinzu-schmelzen, kommt schon der fabelhafte Lutz Förster im goldenen Cocktailfummel und zerstört den schönen Gefühlsdusel, indem er den Liebestext in Taubstummensprache nachzeichnet.

Jan Minarik, das komödiantische Unikum, hält den Tänzern nach den jeweiligen Spielaktionen ein Mikrophon an den Leib, das die Herzschläge mechanisch dröhnend verstärkt. Was ist mit den Herzen los? Sie klopfen aufgeregt, doch Gefühle kann man aus diesen Tönen nicht heraushören. Über Tonband kreischt trommelfellerschütternd Schuberts „Der Tod und das Mädchen“, Minarik würfelt meisterlich Zwiebeln, in denen die Tänzer ihre Gesichter baden und reiben – doch Tränen wollen keine kommen. Dazwischen andere Premieren: das erste Mal tanzend auf der Bühne oder tänzerische Zirkusleistungen, Lutz Förster auf Spitze, Sprungmanegen, Pirouetten von Dominique Mercy. Das Publikum läßt sich nicht bitten, applaudiert wie bestellt. Der Dressurakt ist angekommen, der Tanz ist als aufgesetzte Pose denunziert. Woran man gerne glaubt, jahrelang gehegte Ideale werden demontiert. In einem kindlichen Ringelreihen von Männern in Abendkleidern wird der schüchterne Dominique Mercy von drei anderen indoktriniert, wie er sich verhalten könnte, wenn Krach zu erwarten ist: sensibel oder depressiv tun, andere hinzu holen und und und.

Nach der Pause geht es noch entschiedener um individuelle Erfahrungen. Die Tänzer offenbaren ihre Wünsche und intime Geheimnisse, über die

man sonst sittsam schweigt. An der Rampe stehen sie aufgereiht, mit je zwei Pappbechern in Händen und gießen um, was unzweifelhaft Pipi sein soll. Jeder sagt, wann er am dringendsten muß. Sexuelle Lüste offenbaren sich in einem wahnsinnig komischen, gleichzeitig ganz schön obszönen Fingerballett. Doch noch obszöner ist es, wenn sich die Tänzer auf Stühlen kniend an den Fußsohlen kitzeln lassen und unter berstendem Gelächter in ihrer jeweiligen Muttersprache das „Vater Unser“ herunterhaspeln. Das hat offensichtlich niemand verstanden, jedenfalls blieb der Protest an dieser Stelle aus. Die Resonanz auf den Abend war überhaupt außergewöhnlich begeistert.

Das liegt sicher daran, daß Pina Bausch – was sich ja auch schon im Sommer bei ihren „Walzern“ gezeigt hat – heiterer und optimistischer geworden ist. Man fühlt sich wohl und möchte tatsächlich tun, was die Tänzer irgendwann vorgeschlagen haben, nämlich sich gegenseitig umarmen. Und doch bleibt ein bitterer Geschmack. Am Ende spielt Mercy im Kreise seiner Kollegen Häschen in der Grube. Wer zunächst an Geborgenheit in der Gruppe denkt, sieht bald auch Einsamkeit. Keine Herzschläge mehr im Mikrophon.

Zehn Jahre Tanztheater Wuppertal. Man feiert sich selbst mit einem Gruppenbild. Was versöhnlich aussieht, hat doch nichts an Aggression verloren. Die Obsessionen der Pina Bausch mit Collagen unsere Erziehung aufzuarbeiten und unsere Gesellschaft zu erforschen, um Wahrheit in den Gefühlen des Einzelnen zu finden, scheint noch längst nicht erschöpft zu sein. Und doch fragt man sich bei jeder neuen Arbeit von Pina Bausch, wie wohl die nächste aussehen wird. Denn die Muster sind immer die gleichen: Kinderspiele, Biographisches der Darsteller, eine Fülle wunderbarer Bilder, ingeniose Pantomimen, Wahn- ausbrüche und glänzende, oftmals aberwitzig komische Reihentänze – alles doppelsinnig, weil immer auch ein Stück Bedrohung drinsteckt, immer auch Wunden bloßgelegt wer-

den. Freilich ist nicht alles gleichermaßen geglückt. So verliert die zweite Hälfte von „Premiere“ deutlich an Schwung, weil vieles zu sehr ausgespielt ist, und Pina Bausch, die bis zur letzten Minute ihre Stücke überarbeitet und ständig ändert, noch nicht die endgültige, beste Lösung gefunden hat.

Doch ist dieses permanente Versuchsstadium ihrer Arbeiten keineswegs Masche, sondern wertvoller Bestandteil eines jeden Abends. Sie sind so unvollkommen und oft in sich scheinbar sinnentleert – wie das Leben? Pina Bausch macht aus dem Leben Theater.

Eva-Elisabeth Fischer

Poker mit hohem Gewinn

Puccinis „Mädchen
aus dem goldenen Westen“
an der Deutschen
Oper Berlin

Genaugenommen ist das Happy-End gar keines. Bevor Minnie (Ghena Dimitrova), die gute Fee, das Liebesidol der Goldgräber, Wirtin im Saloon „Polka“, mit dem bekehrten Räuber und ehemaligen Bandenführer Ramerrez, jetzt wieder Dick Johnson (Franco Bonisolli), in die Ferne zieht, ist bereits klar, wer die Verlierer

sind: die Goldgräber am Fuß der kalifornischen Cloudy Mountains. Denn für diese Bergleute und Hasardspieler, gläubig und arm, war Minnie ein Symbol des Guten, ein sozusagen moralischer Besitz; jetzt haben sie gar nichts mehr, sind dem zwielichtigen Sheriff Jack Rance (Silvano Carroli) und den materiell Besitzenden,

als deren Vertreter der Agent einer Transportgesellschaft auftritt, ausgeliefert.

Entsprechend fahl wird Puccinis zuvor von Farben strotzende, in Zwischentönen irisierende Musik. Kein rauschhafter, kein effektvoller, kein beifalls-trächtiger Schluß; das Publikum in der Deutschen Oper Berlin, bis dahin ständig ovationsbereit, gleichwohl von der unter den Händen Giuseppe Sinopoli erstaunlich modern anmutenden Partitur aus dem Jahre 1910 an Beifallsentladungen auf offener Szene gehindert, schien am Ende dieser „Fanciulla del West“ („Das Mädchen aus dem goldenen Westen“) leicht enttäuscht zu sein. Wenn es so war: zu Unrecht, denn die vorweihnachtliche Premiere bedeutete, vor allem dank des Dirigenten Sinopoli, eine Ehrenrettung des Werkes; durch sie wird ein wesentliches Datum der Puccini-Rezeption markiert.

Das vielgeschmähte Libretto kann doch wohl so schlecht nicht sein; wenn es Puccini zu einer derart sublimen und zugleich leidenschaftlichen, einen Ausdrucksreichtum besonderer freisetzenden Musiksprache angeregt hat. Gewiß,

hier wird gepokert; nicht nur in der Handlung des zweiten Aktes, wenn Minnie mit dem sie begehrenden Sheriff um das Leben des schwerverwundeten Ramerrez spielt und aus dem Orchestergraben in nackten Pizzicati ihr Herzschlag zu hören ist, sondern ebenso mit gleichsam melodramatischen Erzählelementen aus dem Drama des David Belasco (von dem auch die Vorlage zu „Madame Butterfly“ stammt). Aber Puccini ließ sich davon nicht aufs Glatteis führen, er spielte nicht (wie Minnie) falsch um des „effetto“ willen, und er wußte, was er geleistet hatte, als er sich nach der Uraufführung in New York feiern ließ, nicht zuletzt im Hause des Milliardärs Vanderbilt.

Die Oper ist, erwies sich in Berlin, dem modernen Musiktheater am Jahrhundertbeginn durchaus zuzurechnen; die Partitur kann, von den sich aufdrängenden Debussy-Einflüssen abgesehen, in der Nähe Schrekers und Zemlinskys gesehen werden – Sinopoli macht's möglich, mit herrscherlicher Gebärde, mit strukturierend und modellierend eingesetztem Farbklang. Emmy Destinn (Minnie in der Uraufführung) und Maria Jeritza waren die bedeutendsten Sängerinnen der Titelpartie, in Prag geboren die eine, in Brünn die andere; die Bulgarin Ghena Dimitrova mag diese Vorbilder nicht ganz erreichen, doch sie setzt ihre Töne genau, mit kontrollierter Gefühlskraft und dramatischem Auftrieb. Wie der Bühnenbildner Günther Schneider-Siemssen mit Projektionen und Schleier auf der einen, realistischer Detailgenauigkeit auf der anderen Seite eine technisch blendend ausgeführte „Mitte“ anstrebte, blieb die Regie des New Yorkers Frank Corsaro bei seinem Debüt in der Bundesrepublik auf halbem Wege stehen: Um die Wiederherstellung der Würde des Stückes emsig bemüht, verfiel sich Corsaro in den Fallstricken einer pseudomodernen Opernkonfektion. Die Macht des Schicksals brach sich für diesmal Bahn aus dem Orchestergraben.

Claus-Henning Bachmann



Ghena Dimitrova (Minnie) und Franco Bonisolli (Dick Johnson) in Puccinis selten gespielter und von Giuseppe Sinopoli in Berlin mit Verve dirigierter Oper „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“

FONO-FEUILLETON

Klingender Traktat

Harnoncourt brachte
in Zürich
Händels „Saul“ heraus

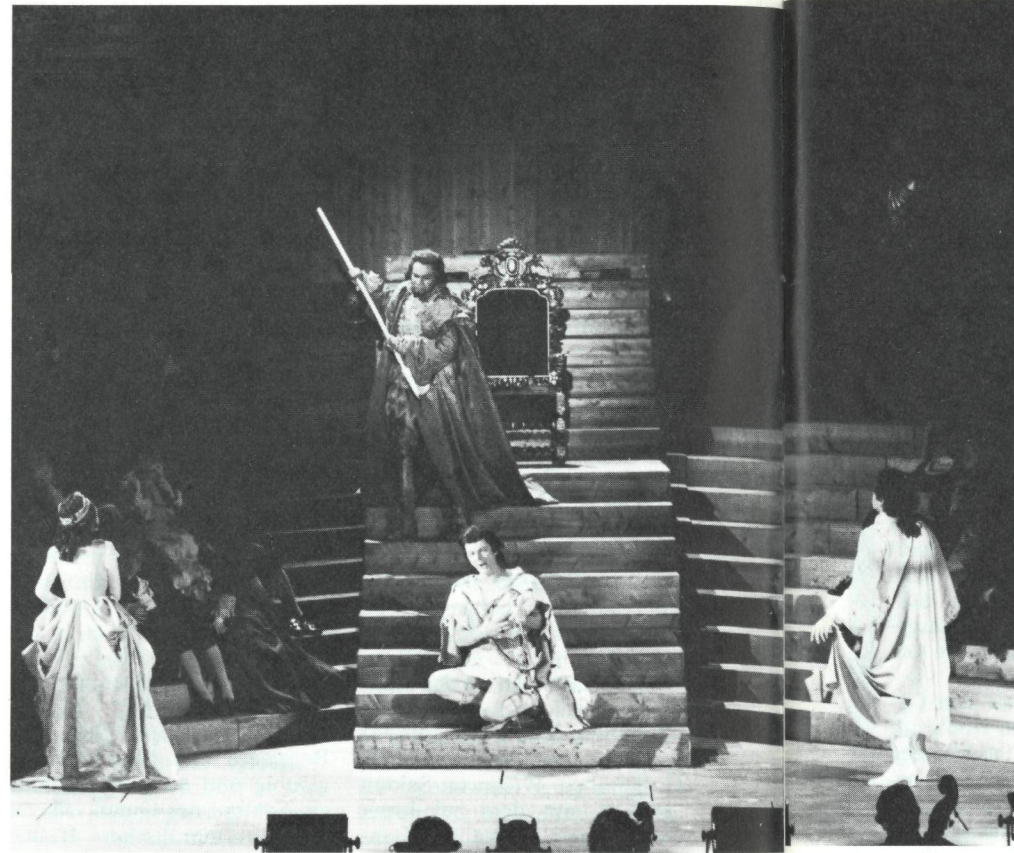
Der Zürcher Monteverdi-Zyklus ist mittlerweile schon fast Musiktheaterlegende, der Mozart-Zyklus läuft immer noch und verspricht weitere Entdeckungen (demnächst als Gastspiel bei den Schwetzingen Festspielen: „Mitridate“) und jetzt deuteten die Zürcher an, daß sie und Nikolaus Harnoncourt auch in Sachen Händel Gewichtiges beizutragen haben.

Dabei ist man diesmal gehandicapt, weil dem Ensemble derzeit sein Stammhaus wegen Umbaus nicht zur Verfügung steht. Die Oper behilft sich nun mit Ausweichspielplätzen: in diesem Fall mit dem wenig stimmungsvollen Saal des Kongreßhauses. Vielleicht mochte deshalb Intendant Claus Helmut Drese den Regisseur Jean-Pierre Ponnelle gar nicht erst bitten, obschon dessen szenische Phantasie den Monteverdi- und (nicht ganz so stark) den Mozart-Zyklus mitprägten und prägen. Statt dessen inszenierte Drese selbst, und das Ergebnis war alles andere als eine Verlegenheitslösung. Eine theatrale Neu- und Umdeutung, wie sie etwa Herbert Wernicke oder Horst Zankl mit teils aggressiven, teils bis zum Zirzensischen gehenden Mitteln in letzter Zeit wagten, war angesichts der begrenzten Möglichkeiten dieser Spielstätte allerdings nicht machbar – und lag wohl auch nicht in Dreses Absicht.

In Zürich hatte Bühnenbilder Josef Svoboda an der Stirnseite des Saales eine I-förmige Treppe ins Eck gebaut, die dem Chor als Rampe dient. Davor eine kleine Spielfläche, ein paar Auftrittsmöglichkeiten, das war fast schon alles. Kostümbildner Jan Skalicky hatte den Chor in der Mode des (Uraufführungs-)Jahres 1739 eingekleidet und so signalisiert,

mit welcher formaler Raffinesse der Chor in diesem geistlichen Drama Mitwirkender und Kommentator in einem ist. Drese verdeutlicht das, ohne dabei überdeutlich zu werden. Es geht hier eben nicht nur um eine biblische Geschichte, sondern das ist auch ein klingender Traktat über die Rechte des Bürgers und die Grenzen der Könige – engagiertes Musiktheater des Jahres 1739. Dreses Inszenierung flicht das geschickt ein, ohne es überzustrapazieren. Die szenischen Mittel sind eher karg, wenn man von dem durch Puppen effektiv vorgeführten Duell zwischen David und Goliath einmal abseht.

So stil- und wirkungsvoll die szenische Umsetzung gerade in ihrer Zurückhaltung ist, so dramatisch ist die musikalische Gestaltung. Nikolaus Harnoncourt unterstreicht die Emotionen der Partitur ebenso wie die ungewöhnlichen Klangeffekte Händels; die Koppelung von Posaunen etwa oder ein Trauermarsch in C-Dur (!). Harnoncourt betont nicht nur die dramatischen Momente, sondern auch die Intensität der Klänge, die Nachdrücklichkeit der Chorkommentare. Harnoncourt, dessen Bedeutung allzuoft auf die musikhistorische Komponente verkürzt wird, erweist sich hier wieder einmal als hochexpressiver Musiker. Gewiß spielen die Streicher des Tonhalle- und Theaterorchesters Darmsaiten, erklingen Barockposaunen, aber dazu kommen auch moderne Holzblasinstrumente. Und wichtiger als jedes Authentizitätsargument ist Harnoncourt auch hier sein Prinzip der „Klangrede“. Angesichts dieser beredten Musizierweise, dieser rhetorisch bewußten Gestik verringerte auch die Entscheidung für die Originalsprache



che (das Englisch der Händelzeit) die Verständlichkeit des Werks nicht. Zumal das ebenso gleich- wie hochwertige Ensemble zur Ausdrucksstärke Entscheidendes beitrug. Neben Helrun Gardow (Merab) und Elisabeth Gale (Michal) sind vor allem Francisco Araiza (Jo-

nathan), der Countertenor Paul Esswood (David) und der vehemente Simon Estes (Saul) zu nennen. Sie alle ließen zweieinhalb Stunden lang vergessen, wie unbequem die Holzstühle im Zürcher Kongreßhaus sind. Rainer Wagner

In Schönheit schwelgen

Peter Schamonis
Film „Frühlingssinfonie“
über Robert und Clara
Schumann

Es ist erstaunlich, wie es in historischen Filmen scheinbar mühelos gelingt, Schauspieler zu verpflichten, die dem „Original“ verblüffend ähnlich sehen. In Peter Schamonis Film „Frühlingssinfonie“ sind alle Protagonisten vom Typ her gut gewählt, wobei sich Schamoni

viel davon verspricht, daß „sein“ Robert Schumann, Herbert Grönemeyer, und Gidon Kremer als Paganini ihren musikalischen Part mit Originalton spielen können. Der Film ist eine deutsch-deutsche Koproduktion und wurde in West-Berlin und an den Original-

Nach Monteverdi und Mozart ist man nun in Zürich dabei, sich mit dem geistlichen Drama „Saul“ auch zum Thema Händel zu Wort zu melden. Inszeniert hat diesmal nicht Jean-Pierre Ponnelle, sondern Intendant Claus Helmut Drese. Foto: Simon Estes (Saul, oben), Francisco Araiza (Jonathan, rechts) und Paul Esswood (David, a. d. Treppe)

schauplätzen in der DDR gedreht.

Die Geschichte des berühmten Paares Clara Wieck und Robert Schumann ist hinlänglich bekannt, ebenso die späteren Schwierigkeiten der Ehepartner, die sich teils aus der komplizierten geistig-seelischen Verfassung des schöpferischen Künstlers Schumann als auch durch äußere Mißerfolge und finanzielle Rückschläge ergaben, denen die berühmte Virtuosin Clara durch Konzertreisen abzuwehren versuchte. Ob die historische Clara Wieck bei all den Heimlichkeiten, Sorgen und Ungewißheiten, die der gerichtlich erzwungenen Heirats-erlaubnis vorausgingen auch so unbedarft – wenn auch höchst dekorativ – gewesen ist wie ihre Darstellerin Nastassia Kinski, bleibt zu bezweifeln. Schließlich war Clara Wieck bereits eine Pianistin von Rang und fand auch als Komponistin Anerkennung. In dem aufreißenden Konflikt zwischen ihrem Vater und Robert Schumann zeigte sie sich unbeirrbar beständig, versuchte auszuglei-



Clara Schumann (links) und der Geigenvirtuose Paganini (unten) werden in Peter Schamonis neuestem Filmopus „Frühlingssinfonie“ von Nastassia Kinski und Gidon Kremer dargestellt



Hummelflug im Opernhaus

Rimsky-Korssakoffs
„Märchen
vom Zaren Saltan“
in Darmstadt

Nikolai Rimsky-Korssakoff kennt der deutsche Opernfreund allenfalls durch seine Bearbeitung des „Boris Godunow“ von Mussorgsky, der auf Rimsky einen starken Eindruck gemacht haben muß, denn in seiner eigenen Oper vom Jahre 1900, im „Märchen vom Zaren

Saltan“, klingt er zitatnah an. In einer stark gekürzten Neufassung, die auch dramaturgisch neue Form gewann, stellte das Staatstheater Darmstadt nun diese bei uns fast unbekannte Oper vor, neben der ab und zu noch der „Goldene Hahn“ von Rimsky auftaucht.

chen und zu vermitteln und gab auch nicht auf, als der Vater jeden Briefwechsel zwischen ihr und Robert Schumann verbot.

Bemerkenswert in diesem Film ist jedoch eine Darstellerin, die keine Schauspielerin, sondern eine 11jährige Berliner Schülerin ist – Christine Preussler. Sie stellt Clara Wieck als Kind dar und sollte zu diesem Zweck zwei Dinge erfüllen: Ähnlichkeit mit der historischen Clara Wieck und entsprechend professionelles Klavierspiel. Christine Preussler brachte sogar noch etwas mit, was gar nicht verlangt wurde: sie kann sich natürlich und überzeugend vor der Kamera bewegen und spielt sozusagen ihr „eigenes ich“ (Nastassia Kinski) an die Wand.

Schamonis Film endet ein Jahr nach der Heirat von Clara und Robert Schumann und der Uraufführung der „Frühlingssinfonie“, dem ersten großen sinfonischen Werk Schumanns. Dirigent der Aufführung war Felix Mendelssohn Bartholdy, dargestellt durch den farblos wirkenden André Heller. Für den Kino-Besucher gibt es damit ein „Happy-End“, mit den Höhen und Tiefen, der Krankheit und dem tragischen Ende Robert Schumanns wird er nicht konfrontiert, sondern kann, in Schönheit schwelgend, unbesorgt nach Hause gehen.

M.L. v. Sch.

Das Märchen klingt so unglaublich nicht – es stammt ja auch von Puschkin: Der Zar verbannt seine Frau, als er erfährt, daß sie eine Mißgeburt zur Welt brachte, auf eine einsame Insel, auf der dann ein sehr wohlgestalteter Zarewitsch heranwächst – die bösen Schwestern der Zarin hatten dem Zaren eine falsche Mitteilung zugespielt. Der Zarensohn wird von einer Hummel (deswegen der berühmte Hummelflug, der zum allgemeinen Staunen im Publikum hier dramaturgisch sinnvoll erklingt, an originaler Stelle also) an den Hof geleitet. Den Zaren bewegt er, auf die Insel zu kommen. Beglückt erkennt er seinen Sohn und findet zur Zarin zurück. Der Hofstaat bleibt

FONO-FEUILLETON

gleich auf der Insel. Bearbeiter und Regisseur Harro Dicks sorgte mit Frank Schultes als Bühnenbildner für eine plastik-bunte Märchenwelt, glänzend in jeder Hinsicht (Igelit-Kostüme) anzusehen. Eine Commedia dell'arte-Truppe leitet das Spiel ein, verkleidet sich in die Figuren des Märchens, die sich am Ende zu Alltagsmenschen von heute verwandeln und die Insel-Idylle genießen. Das ist reizvoll wie die betont lyrische Musik Rimskys, die wenig Spannungsbö-

gen aufweist und zu unverbindlich von Rainer Baum dirigiert wurde. Im Ensemble fiel Barbara Bonney als erlöste Prinzessin mit strahlenden Sopran-tönen auf. Dem Publikum gefiel die harmlos-nette Entdeckung – das Werk hat nicht verdient, negiert zu werden. (Auf Platte gibt es neuerdings wenigstens die vier Vorspiele mit den Rotterdamer Philharmonikern unter David Zinman; Philips 6514163).

Wolf-Eberhard von Lewinski

Ein grenzüberschreitender Erfolg

Harry Kupfers Inszenierung des „Lear“ von Aribert Reimann an der Komischen Oper Berlin

Aribert Reimann, Sohn eines Berliner Kirchenmusikdirektors, hervorragender Liedbegleiter, ist – obwohl von seiner Mentalität her einer der Stillen im Lande – ein Erfolgskomponist. Wenn bedeutende Werke von ihm aufgeführt werden wie kürzlich in West-Berlin das „Requiem“, wenig später an der Komischen Oper in Ost-Berlin der „Lear“ (Auftrag der Münchner Opernfestspiele 1978, dann in Nürnberg, Mannheim, Düsseldorf, San Francisco und Paris inszeniert), bezeugen politische Würdenträger ihre Aufgeschlossenheit für die Moderne, sind Zeitungen von polar entgegengesetzter Gesinnung der gleichen positiven Meinung, und sogar das Publikum jubelt. Zweifellos: das wirkt belastend, stimuliert zum skeptischen Vorurteil. Das größte Verdienst der von dem jungen Dirigenten Hartmut Haenchen und dem „Chefregisseur“ der Komischen Oper, Harry Kupfer, geleiteten „Lear“-Inszenierung besteht darin, zweieinhalb Stunden derart in Atem zu halten, daß solche nicht von ungefähr kom-



menden Erwägungen in Vergessenheit geraten. Der grelle Charakter der in dem schmutzig-schwarz ausgeschlagenen Bühnenkasten (Bild: Reinhart Zimmermann) wie aus archaischem Grund aufgetriebenen Szenen im Spiel von Tod und keiner Liebe, die Schärfe und Präzision von szenischem und musikalischem Ausdruck, als dessen verbindendes Element unwillkürlich die aus Platzgründen vor und in den Proszeniumslogen agierende Schlagzeuggruppe erschien, all dies sorgte für den selten erlebten Einklang von größtmöglichem Effekt und künstlerischer Wahrheit.

Zwei gleichgerichtete, expressive Temperamente, Reimann und Kupfer, stießen aufeinander. Dem Werk wurde das leicht konsumierbare ausgetrieben: Die scheinbare Übersteigerung förderte das konzessionslos Kantige zutage; das überrumpelte und hielt dennoch den Geist in Bewegung. Die unausweichlich aufgegebenen psychologischen Verästelungen der Vorlage sind im musikalischen Duktus komp-

siert, und dieser wiederum ist szenisch entfaltet in einer von Schmerz und Mordlust durchsetzten Schwarzzeichnung egoistischer Machtgier. Über den Felsensteinschen Realismus-Begriff reicht diese Form des Musiktheaters hinaus. Aus der Musik ist der Inhalt aufgespielt und aus dem Inhalt das Wesentliche der Musik. Der vielfach geteilte, sich hebende und senkende Boden einer „Heide“-Landschaft ohne die Spur von Vegetation wird von toten oder geschundenen Leibern gestemmt; Goya trifft auf Hiroshima. Die zentrale, molkenhaft nachgiebige Spielfläche, auf der vor allem – trauernd, hohl, läugig – der Narr mit seinem Sprechgesang agiert (hervorragend: Werner Enders), ist mit widerlich lackglänzendem Kunststoff ausgelegt, der „Erde“, mit der sich Lear zudeckt.

Am Ende streicht er sein Gesicht durch mit dem Kohlestift (eine Geste des asiatischen Theaters, die meiner Erinnerung nach auch Brecht benutzt hat); er kreuzt sich aus in dieser von ihm mitgeschaffenen, mitzuverantwortenden Mörderwelt. Werner Haseleu, vor Jahren Schönbergs Moses in Dresden, gibt den Alltagsmenschen Lear, einen von uns, oder besser: den Lear in uns selbst. Seine Stimme ist jetzt über den Zenit hinaus – und dennoch könnte ich mir im Gesamtbild dieses Geschehens keinen besseren Lear denken. Der letzte „Verdacht“ fällt nun auch: daß es sich um die Gegenwartsober für einen Sänger-Star handele – oder für solche, die es gern sein möchten.

Claus-Henning Bachmann

Zweieinhalb Stunden lang hielt Harry Kupfers „Lear“-Inszenierung in Atem. Foto (v.l.n.r.): Goneril (Else Bolkestein), Lear (Werner Haseleu) und Regan (Eva Maria Bundschuh)

Ist Musik Ihr Hobby? Bei uns ist sie Beruf.

Es gibt nicht viele Hobbys, die so intensiv erlebt werden wie Musik. Sei es Musik im Konzertsaal oder Musik auf Platten, auf Cassetten. Sicher haben Sie für Ihr Hobby eine HiFi-Anlage, die Ihnen das meiste bietet. Was halten Sie von einem Kopfhörer, der Ihre Musikanlage erst perfekt komplett macht?

Der HD 222 gibt Ihnen ein Klangbild Ihrer Musik, wie Sie es wünschen. Ohne Klingen, ohne Resonanzen, nuancenreich bei der lautesten wie bei der leisesten Stelle. Selbst bei höchsten Lautstärken bleibt die Musik farbig, ohne Verfärbungen. Die ringförmigen Ohrpolster umschließen Ihre Ohren praktisch berührungsfrei. So vergessen Sie beinahe, daß Sie einen perfekt abdichtenden, geschlossenen Kopfhörer tragen.

Wenn Musik Ihr Hobby ist, informieren Sie sich sicherlich öfter bei einem Fachhändler. Schauen Sie sich bei einer solchen Gelegenheit doch einmal den HD 222 an ... und hören Sie rein. Sie werden schnell merken, daß Ihr Hobby unser Beruf ist.

Übrigens: Sennheiser Kopfhörer sind ab sofort mit Universalstecker ausgerüstet, passen an alle gängigen HiFi-Geräte.

Vier aus dem großen Sortiment der Perfekten von Sennheiser



Perfekter Klang hat seinen Namen
≈ SENNHEISER ≈

HD 222. Übertragungsbereich 20 ... 20.000 Hz.
Gewicht ca. 250 g.

