

FONO-FEUILLETON

Eine andere Dimension der Realität zeigen

John Neumeier
zur Neufassung seines
„Romeo und Julia“-
Balletts

John Neumeier, seit nunmehr acht Jahren Ballett-Direktor in Hamburg, wird noch in dieser Saison eine Neufassung seines „Romeo und Julia“-Balletts herausbringen. Neumeier hat das Werk schon einmal vor zehn Jahren, als er noch Chef des Balletts in Frankfurt war, choreographiert.

Eva-Elisabeth Fischer sprach mit John Neumeier.

Warum nach zehn Jahren wieder „Romeo und Julia“?

Weil es ein wichtiges Stück ist. Wir schmeißen ja auch nicht Schillers „Don Carlos“ oder Shakespeares „Romeo und Julia“ als Theaterstücke aus dem Fenster, weil sie schon gemacht worden sind. Die bisherige Fassung meines „Romeo und Julia“-Balletts war quasi die Erarbeitung der Originalfassung — übrigens mein erstes Handlungsballett. Ich finde es wichtig, daß meine Kompanie das Stück mit den Erfahrungen, die ich in den letzten zehn Jahren gemacht habe, wieder im Repertoire hat.

Welches sind für Sie die wichtigsten Aspekte, die für Sie in dieser neuen Fassung zum Tragen kommen?

Wichtiger als die neuen Aspekte ist, daß ich immer, wenn ich alte Stücke wiederaufnehme, zurückgehe zur ursprünglichen Idee. Ich schaue mir zum Beispiel keine Aufzeichnungen von den alten Fassungen an und versuche, sie nachzumachen, sondern ich gehe zur Quelle zurück, zur Essenz, zu dem Zustand, den ich in einem bestimmten Ballett darstellen wollte. Und indem ich die Idee und das Ballett gegenüberstelle, prüfe ich, ob ich meine Idee vielleicht mit meinen Erfahrun-

gen nicht noch klarer darstellen kann.

Sie haben sich ja schon sehr viel mit Shakespeare beschäftigt. Unter anderem haben Sie in München Verdis „Othello“ inszeniert, Sie haben den „Sommertraum“, den „Fall Hamlet“ choreographiert. Was reizt Sie an den Shakespeare'schen Charakteren oder Stoffen?

Ich glaube, die ganze Menschlichkeit Shakespeares. Man sagt, man kann Shakespeare nie verstehen, ohne sein eigenes Menschsein miteinzubeziehen. Und das ist für mich so wie im Ballett: Ich verstehe die tanzende Figur in Beziehung zu mir. Ich habe in dem Maße einen Genuß, als ich mich selber oder meine Möglichkeiten als Mensch wiedererkenne. Im Tanz ist der menschliche Körper sowohl Instrument als auch Sujet. Und für mich steht der Mensch bei Shakespeare absolut im Mittelpunkt.

Kommt da möglicherweise hinzu, daß Sie in Ihren Balletten immer wieder Traumsituationen darstellen, „Theater auf dem Theater“ zeigen? Das sind ja auch Elemente, die in Shakespeares Stücken häufig vorkommen.

Ich beschäftige mich sehr viel

mit dem Traum. Im Ballett sind solche Ebenen besonders wichtig, weil wir im Tanz immer nur in der Gegenwart sprechen können. Aber wir wollen trotzdem nicht nur plakativ tanzen, wir wollen andere Dimensionen der Realität zeigen. Und deswegen habe ich oft das Mittel des Traumes verwendet. Nicht, um eine „Traumwelt“, sondern, um andere Möglichkeiten — Wünsche, Enttäuschungen — darzustellen. Der Traum und das „Theater auf dem Theater“ kommen sicherlich bei Shakespeare vor, sind aber, würde ich sagen, nicht essentiell. Die Idee des „Theaters auf dem Theater“ ist in meinen Balletten deswegen so häufig vertreten, weil wir sehr viel mit der Ballettliteratur des 19. Jahrhunderts zu tun haben, die zwar nicht verändert, aber doch in eine neue Perspektive gestellt werden sollte. Insofern kann ich alle drei großen Tschaikowsky-Ballette nur verstehen, wenn ich sie als Ballett über Ballett sehe; denn gerade die choreographischen Fragmente von Petipa oder Iwanow sollen in ihrer ursprünglichen Form gewahrt werden. Aber ich kann niemandem vortäuschen, daß das ein gegenwärti-

ger Choreograph gemacht hat. Fühlen Sie sich als moderner Verwalter der Ballette des 19. Jahrhunderts?

Ich kann nur sagen, daß ich ein Mensch bin, der die Tradition sehr liebt. Aber ich lebe jetzt. Und insofern bin ich ein moderner Choreograph. Wenn ich aber die überlieferten Stoffe benutze, finde ich, muß ich sie zeitgenössisch darstellen, indem ich sie als Zitate benutze. Welche Bedeutung haben solche Zitate in „Romeo und Julia“?

„Romeo und Julia“ ist choreographisch von mir neu erfunden. Da gibt es in diesem Sinne keine Zitate. Auch die höfischen Tänze sind nach Abbildungen von mir erfunden — ich stelle sie zum Beispiel auf die Spitze, was es in der Renaissance ja gar nicht gab. Das ist eine ganz andere Form des Zitats, als wenn ich die Schritte eines anderen Choreographen wie bei den Tschaikowsky-Balletten mitverwende. Und natürlich sind für mich bei „Romeo und Julia“ primär die Figuren Shakespeares wichtig, oder wie sie mich inspiriert haben. Um ihnen aber eine choreographische Form zu geben, ist mein Partner Prokofieff.

Szenisches Unvermögen

Deutsche Oper Berlin:
Luciano Damianis
gescheiterte „Idomeneo“-
Inszenierung

„Idomeneo“, vor 200 Jahren in München uraufgeführt und von Reichardt enthusiastisch gepriesen als „reinstes Kunstwerk“, das unser Mozart je vollendet hat“, ist opera seria mit französischen Einflüssen. Das Werk steht zudem für Mozarts Loslösung aus doppelter Abhängigkeit: vom fürstlichen Hof, dessen Bediensteter er war, und vom Vater Leopold. Um einen Konflikt zwischen Vater und Sohn geht es unter anderem in der Oper, die ja nur vordergründig das Menschenopfer für einen Gott zum Thema hat. Zentrale Themen sind die Schrecken, die eine Nachkriegszeit mit sich bringen kann, die Sehnsucht nach Frieden, das Aufbegehren der Jungen gegen die Älteren. Dies alles wird freilich in antikisch verbrämter Form vorgeführt. Was nützt es, wenn — wie im Informationsblatt der Deutschen Oper Berlin — dieser „Idomeneo“ als „Genie- und Schlüsselstück“ des 25jährigen Mozart gepriesen wird, wenn Kenner und Bewunderer zitiert werden, man das Juwel aber nicht zum Glänzen bringen kann.

Jedenfalls klafften bei dieser Premiere szenisches Unvermögen und musikalische Leistung weit auseinander. Der Regisseur des „Idomeneo“ steht vor der Schwierigkeit, den Zuschauern die Handlung erschließen zu müssen. Denn in den Rezitativen wird nach innen geschaut, wird überlegt, während sich Aktion in den Arien abspielt.

Luciano Damiani, der ganz unbescheiden Regie, Bühnenbild und Kostümausstattung übernommen hatte, konnte die Ent-

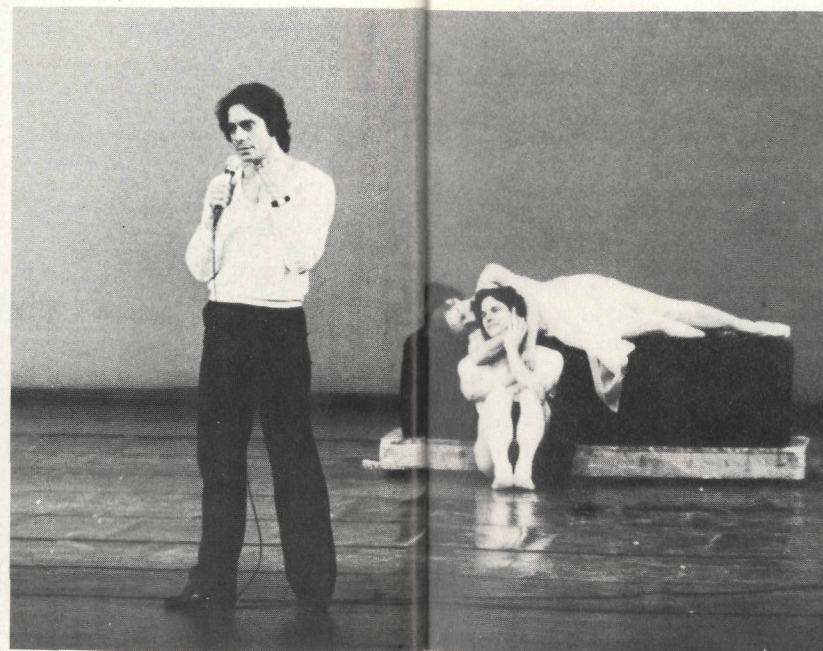
für das Meer, sondern überhaupt für Bedrohung, Ausgeliefertsein, für Grausamkeit und Aggressives. Blaue Tücher, in die beständig „Wind“ hineinfuhr, umrahmten die Szenerie. Dazu stand das Weiß der Räume und der Gewänder als Farbe des Friedens, der Ruhe in Kontrast. Und am Ende der Oper wird, um den glücklichen Ausgang des Dramas zu unterstreichen, alles Blau getilgt und ein weißes Tuch über die Szenerie geworfen.

Angehen mochte auch die Verfremdung, die Akteure in Kostümen des 18. Jahrhunderts auftreten zu lassen. Doch wo professionelle, d.h. die eigentliche Regiearbeit, vor allem Personenführung gefragt war, da brach Damiani ein. In den Arien ließ er die Darsteller stehen, in den Rezitativen zumeist unruhig umherlaufen. Der Re-

wicklung des Stückes und die Psychologie der Handelnden nicht vermitteln. Mit dem Bühnenbildner Damiani — und der ist er ja von Hause aus — mochte man noch einverstanden sein, wenngleich seine stilisierten Säulenbauten mit ihren Versatzstücken nicht gerade originell waren. Immerhin machte die Farbsymbolik Sinn. Blau — stets präsent — stand nicht nur



Kevin Haigen und Marianne Kruuse in „Der Fall Hamlet“. Bild rechts: Blick auf Neumeiers Workshop „Shakespeare vertan“



Blick auf das Szenenbild zum 1. Akt der Berliner Neuinszenierung von Mozarts „Idomeneo“

FONO-FEUILLETON

gisseur griff zudem tief in die Klischeekiste und scheute auch nicht vor Kitsch zurück („Wienbild“ zu Beginn des 3. Aktes).

Die Personen der Handlung waren mehr starr, ferngesteuerte Marionetten denn Charaktere, denen man Individualität oder Gefühlsregungen abnehmen mochte. Die wenigen szenisch glaubhaften Momente (wie das Wiedersehen zwischen Idomeneo und seinem Sohn Idamante) konnten da wenig retten. Damianis Regie wirkte auch dort, wo „handwerkliche“ Arbeit gefordert ist, schlicht unprofessionell, ja stümperhaft. So fanden zentrale Ereignisse der Handlung – wie die Heimkehr des Idomeneo, die Abreise des Idamante, die geradezu grotesk sitzhaft vollzogene Flucht des Volkes beim großen Unwetter im 2. Akt – nur im „Rücken“ der Darsteller statt.

Bei dieser Regie hatten es die Sängerinnen und Sänger schwer. Hermann Winkler sang den Titelpart mit heller Stimme, jedoch schwerfällig und ohne große Überzeugungskraft. Edda Moser, als Elektra zugleich Hetäre und Furie, stand der Wahnsinn von Anfang an sozusagen ins Gesicht geschrieben. Frau Moser bewältigte den mörderischen Part der herrschsüchtigen, dämonischen Königin außerordentlich, ja furios, auch wenn Schärpen in der Höhe unüberhörbar waren. Das Publikum freilich buhte sie bei ihrem Abgang unbarmherzig aus. Der Glanz dieser Premiere war Anne Howells in der Rolle des Idamante. Sie entschädigte mit flexibel geführtem und wohlklingendem Mezzosopran für die Unbill der Regie, der sie sich ohnehin am besten zu entziehen schien. Lucy Peacock harmonisierte als Ilia mit Idamante, fand aber erst im Verlauf des Abends zur Bestform. Aldo Baldin machte aus der Rolle des königlichen Ratgebers Arbace ein Glanzstück. Auch der Chor der Deutschen Oper in der Einstudierung von Walther Hagen-Groll ließ über weite Strecken Engagement

und Musizierfreude erkennen. Als Dirigent stand Peter Maag vor der Schwierigkeit, die Eigentümlichkeiten der „Idomeneo“-Musik zu vermitteln, ihnen aber nicht zu erliegen. Lange Rezitative dominieren, brillante Arien sind spärlich gesät, thematische Verbindungen werden mehr „subkutan“ oder über gewagte Attacca-Passagen vermittelt. Maag ließ jedoch das Orchester, das ihm willig und flexibel folgte, in breiten Zeitmaßen spielen und lud so die Partitur „romantisch“ auf. Die rechte Brillanz des Klangs wollte aber nicht aufkommen.

Vaterkonflikt im Scheinwerferlicht

Verdis „Luisa Miller“ in der Hamburgischen Staatsoper

Während der Proben zu Verdis „Kabale und Liebe“-Adaption „Luisa Miller“ hat Dirigent Giuseppe Sinopoli erläutert: „Die Aktion passiert mit uns; nicht auf der Bühne.“ Sinopoli wollte damit das Orchester anfeuern („Wissen Sie, Sie sollen keine Begleitung machen, das ist keine Begleitmusik“), aber offenkundig hat Gastregisseur Luciano Damiani das als Maxime des Abends mißverstanden. Tatsächlich passiert auf der Bühne so gut wie keine Aktion. Gewiß ist die Hamburgische Staatsoper derzeit technisch gehandicapt, weil man dort wegen der Probleme mit der Obermaschinerie nicht alles machen kann, was man machen möchte. Möglich war hier ein großes Tuch, das sich nun immer wieder gnädig über das Geschehen breitet, und das gelegentlich den Tiroler Berghimmel darstellt, ansonsten aber Symbol ist. Damiani nennt es eine „Hülle, die alles umgibt, wie in einem einzigen unent-rinnbaren Schicksal“. Nichts mit den technischen

Ein Teil des Publikums machte seinem schlechten Ruf alle Ehre, buhte und tobte so aggressiv, daß die Aufführung fast ein vorzeitiges Ende gefunden hätte. Der Regisseur war ohnehin frühzeitig abgereist. Daß Intendant Götz Friedrich nicht voraussah, daß der geschätzte Bühnenbildner Damiani sich hier gründlich übernahm, ist fatal. Nach dem hoffnungsvollen Auftakt der „Ära Friedrich“ war diese zweite Premiere der laufenden Spielzeit ein Trauerspiel – aber eines, das hätte verhindert werden können und müssen!

Helge Grunewald

von Giorgio Strehler hat in dieser Hinsicht offenkundig wenig vom italienischen Starregisseur gelernt. In Hamburg wird jedenfalls abendfüllend herumgestanden, und Damianis Leitmotiv – der Konflikt der Väter nicht nur mit ihren Kindern – wird im Zweifelsfall durch Punkscheinwerfer hervorgehoben. So nichtinszeniert wie hier habe ich den Gifttod von Ferdinand (der hier Rodolfo heißt) und Luisa noch nie gesehen. Da stürzt er die tödliche Limonade herunter wie Lebertran – mit entschlossener Verachtung, so daß für Luisa eigentlich gar nichts mehr übrig bleibt – und dann singen sich die beiden Liebenden diverse Geständnisse und Bekenntnisse aufrecht um die Ohren. Gelitten wird nicht, gestorben im Eilverfahren.

Dieses Regiedefizit hatte zweierlei Konsequenzen. Zum einen brachte nun jeder Darsteller seine handgestrickte Charakterisierung ein und zum anderen wurde überdeutlich darauf hingewiesen, daß der Star und der Gestalter des Abends im Orchestergraben stand. Giuseppe Sinopoli, als Opernkomponist („Lou Salomé“)



José Carreras (Rodolfo) und Ruggero Raimondi (Graf von Walter) in der von Giuseppe Sinopoli glänzend dirigierten „Luisa Miller“-Aufführung an der Hamburgischen Staatsoper

nicht so erfolgreich wie als Operndirigent, hat sich nördlich der Alpen schon dreimal für Verdi eingesetzt: „Macbeth“ und „Attila“ in Wien, „Aida“ in Hamburg.

Auch bei „Luisa Miller“ überzeugte seine Interpretation, die ungewöhnlichen Freiraum läßt für atembegogene Melodiebögen und die dennoch für geschärfte Intensität sorgt. Welch elementares Gestaltungsmittel Fermaten sein können, das demonstriert er hier überzeugend: das Schweigen als Botschaft, das Innehalten als Spannungsträger. Das Philharmonische Staatsorchester, das schon bei der „Aida“ unter seiner Stabführung glänzend musizierte, erfüllte auch diese frühe Verdi-Partitur mit Glanz und Vitalität.

Starnamen auf der Besetzungsliste: Katia Ricciarelli ließ keinen Zweifel daran, daß diese Oper zu Recht „Luisa Miller“ heißt – sie gab der vom Librettisten Salvatore Cammarano nach Tirol verpflanzten schönen Millerin Virtuosität und sensible Zwischentöne. Nicht ganz so glänzend José Carreras, der mit kraftvollen Spitzentönen seine Probleme hat – um so ausgeglichener und klangschöner seine Mittellage – und sich den Rodolfo „erkämpfen“ muß. Daß er nach dem zweiten Akt auf ein kaum hörbares Buh mit den wüsten Gebärden reagierte, zu denen die Zeichensprache eines spanischen „Machoman“ fähig ist (was den Widerspruch prompt provozierte) zeigt zweierlei und ist deshalb bemerkenswert: seine Ungezogenheit und seine Unsicherheit.

Groß besetzt auch die Väter und die Intriganten; der Wurm mit Richard Curtin auch noch von langer Statur: ein im Wortsinne überragender Verschwörer, in dessen Schatten es Ruggero Raimondis Graf von Walter nicht immer ganz leicht hatte. Marjana Lipovsek als Herzogin von Ostheim ergänzte mit warmen, kraftvollen Tönen die höfische Gesellschaft. Und für den alten Miller, der hier kein Musiker, sondern ein Soldat außer Dienst ist, stand mit Leo

Nucci ein souveräner Routinier bereit, der nicht nur weiß, wie man seinen Beifall verlängert, sondern der auch den Anlaß dafür liefert. Seine Verzweiflungsgesten im Schlußbild al-

lerdings gehören ins Theatermuseum; Unterabteilung händelnde Knatterchargen.

Es war eben ein Opernabend zum Zuhören, nicht zum Zuschauen.

Rainer Wagner

Vertragsbruch rächt sich

Wiener Staatsoper: „Die Walküre“



Manfred Jung (Siegfried) und Sabine Hass (Sieglinde) in der vom Spielplan wieder abgesetzten Wiener „Walküre“

Selten noch hat man ein Vorhaben mit ähnlicher Unabwendbarkeit dem Verderben entgegensteuern sehen wie die Neuinszenierung von Richard Wagners „Ring“ an der Wiener Staatsoper. Was unheilverkündend mit „Rheingold“ begonnen hatte, fand nun mit der „Walküre“ konsequente Weiterführung.

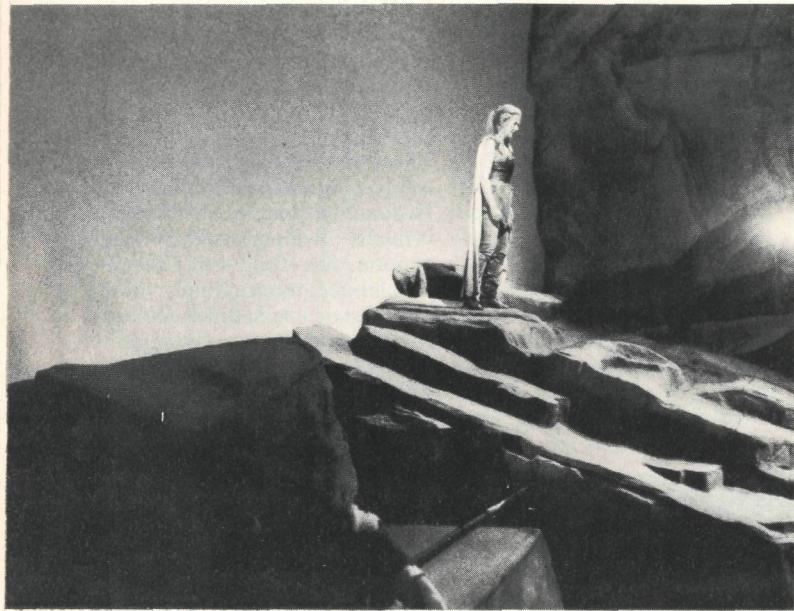
Die schwerste Belastung des Wiener „Rings“: Filippo Sanjusts Inszenierung und Bühnenausstattung. In diesem kraftlos-faden Rahmen kann gar nichts Gutes gedeihen. Eine Wagner-Interpretation im Zuckerbäckerstil. Weichlich-

feminin, stillvergnügt und harmlos, in veilchenblauen und rosafarbenen Schleiern zerrinnend. Anstelle von Gottheiten und Menschen, deren Schicksale uns packen, erschüttern sollen, bekommen wir nichtssagende Marzipan- und Lebkuchenfiguren zu sehen. Sanjusts fatales Bühnenkonzept steht nicht nur im Gegensatz zu Wagners herausforderndem, wüstem, wildprovokantem Werk, es wirkt in seiner sanften Monotonie, in seiner süßlichen Pseudo-Schönheit narkotisch-einschläfernd.

Im Zusammenhang mit dieser Inszenierung fällt häufig das

Wort „altmodisch“. Dies ist absolut unrichtig – zumindest, was Wien betrifft. Denn gerade Wien hat in früheren Zeiten bahnbrechende Wagner-Inszenierungen hervorgebracht. Es sei hier nur an die Schöpfungen des genialen Alfred Roller (am Beginn unseres Jahrhunderts) erinnert. Rollers Bühnenkonzeption für den von Gustav Mahler geleiteten „Ring“ wirkt im Vergleich zu Sanjusts Dekorationen wie reinste Avantgarde. Wäre es nicht die beste Lösung, diese kunstvollen Bühnenbilder zu rekonstruieren?

FONO-FEUILLETON



Catarina Lingendza als Brünnhilde

mochte durch intensive Gestaltung einen Höhepunkt zu setzen, bei allen übrigen Sängern blieb der Eindruck ungleichmäßig. Catarina Lingendza (Brünnhilde) vermochte zwar stimmlich gut zu bestehen, blieb jedoch als Gestalt allzu leichtgewichtig. Den tragischen, heroischen Ausdruck konnte sie ebensowenig vermitteln wie die Aura der Gottheit. Am Schluß der Oper fragt man sich, was Wotan eigentlich von ihr „wegküßt“. Diese Walküre wirkt von Anfang an so irdisch wie ein munteres Texasgirl (an diesen Typus erinnert auch die Kostümierung). Hans Sotin (Wotan) überraschte am Beginn mit machtvollen Tönen, doch im Verlauf der Partie erlitt er das Los der meisten Bassisten, die sich im Fach der Heldenbaritons versuchen: er wurde von Heiserkeit befallen. Die große Tragödie stand jedoch am Anfang. Der erste Akt – ansonsten mitreißender Höhepunkt des Werks – war von trostloser Ärmlichkeit. Das lag nicht allein an der ungenügenden Besetzung von Siegmund und Sieglinde (Manfred Jung, Sabine Hass), sondern auch an der phantasie- und schwunglosen Orchesterleitung. Zubin Mehta gibt wohl Wagners Musik orthographisch genau wie-

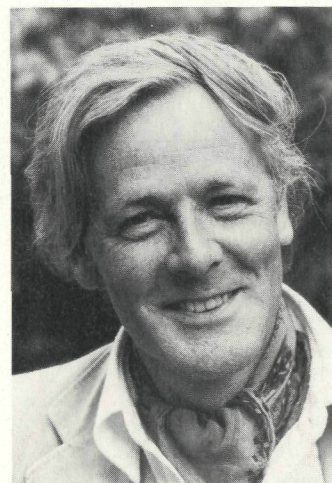
der, doch bleiben ihm alle geistigen und gefühlsmäßigen Räume der Komposition verschlossen. Daß vom zweiten Akt an auf der Bühne und im Orchester manches besser wurde, darf nicht geleugnet werden. Wohl besser – aber bei weitem nicht gut genug für eine Wiener Opernpremiere. Von Anfang an stand dieser „Ring“ unter üblen Vorzeichen. Die Ausbootung Harry Kupfers, des ursprünglich vorgesehenen Regisseurs, durch die Wiener Operndirektion, scheint sich nun auf unheimliche Art zu rächen. Denn daß Vertragsbruch Unheil heraufbeschwört – davon erzählt uns ja lang und ausführlich Richard Wagners „Ring“.

Clemens Höslinger

Über die Unmöglichkeit, eine Reportage zu machen

Mutmaßungen über „Parsifal“

Hans Jürgen Syberberg, Filmregisseur, dessen Lebensziel es ist, den deutschen Mythos und sich selbst in Szene zu setzen, der sich chronisch von der deutschen Presse verfolgt und mißverstanden fühlt, hat im Dezember sein neuestes Werk, Wagners „Parsifal“, abgedreht. Bei den Dreharbeiten etwas über das Konzept dieser Opernverfilmung zu erfahren, wäre schön gewesen – allein, Syberberg gewährte nur einen Blick durch den Türspalt, hatte er doch die Pressearbeit einer französischen Firma übertragen, die französische Journalisten vor Ort schickte und wohl auch einen Exklusivvertrag für eine Reportage mit Nannens Illustrierten aushandelte. Andere deutsche Kollegen wurden vertröstet oder mit Krümel-Informationen abgespeist, die lediglich ausreichen, Mutmaßungen über den „Parsifal“-Film anzustellen. Es ist freilich das Recht eines



Jürgen Syberberg

jeden Künstlers, sein Kunstwerk erst dann zu zeigen, wenn es fertig ist. Doch Syberberg lehnt Drehortbesuche nicht von vornherein und apodiktisch ab: Ja, ja, nein, nein, Termin vielleicht, lauteten wochenlang die Antworten des

Produktionsleiters, der sich vom Meister selbst Zu- und Absagen inzwischen gern schriftlich geben ließ, um Mißverständnisse und Ärger zu vermeiden. So war ich denn endlich für einen Nachmittag ins Allerheiligste, das Atelier, zugelassen – ohne Interview mit Syberberg, versteht sich. Regieassistent Hans Peter Litscher erteilt auf Wunsch Auskunft. Und so erfuhr ich, daß „Parsifal“ mit biographischen Daten Wagners vermischt wird, daß Syberberg plant, eine filmische Biographie Wagners zu drehen. – Insgesamt nur eine magere Ausbeute.

Im Studio ragen bemooste Pappmaché-Gesichtsteile Wagners in die Höhe: Wagners Kopf ist also Landschaft und Kundry, gespielt von Edith Clever, badet angeblich irgendwann in Wagners Auge. Ich sehe, wie Kundry mit Gurnemann, den der Bariton Robert Lloyd von Covent Garden verkörpert, in der Überleitung vom zweiten zum dritten Akt, von Goldstaub berieselt, über das Sternenfutter im Schalkragen von Wagners projiziertem Morgenrock verschwindet. Aha, Syberberg arbeitet wie in seinen früheren Filmen viel mit Projektion – macht die Sache effektiv und doch preiswert. Video läuft immer mit, damit man das Auf und Zu der Mündler kontrollieren kann, denn das Playback soll perfekt sein. Edith Clever hat ihren Text gut gelernt und singt zur Bandeinspielung mit, damit alles schön echt aussieht, aber nicht so sehr nach Arbeit, als säng eine wirkliche Sängerin ihre Partie mit voller Kraft.

So sitzt die Clever also da und singt eine Kugel an, in der sich die Blumenmädchen tummeln, die, so sagt Litscher, auch noch zusätzlich leibhaftig auftreten. Syberberg dreht schnell, eins zu vier, fünf Wochen Dreharbeiten. Er ist ruhig bei der Sache, tigert gelegentlich gedankenversunken, die Hand an Stirn oder Kinn, umher. Man sollte ihn besser nicht stören. Interview zwecklos. Man muß eben auf den Film warten.

Eva-Elisabeth Fischer

MISSION ELECTRONICS

Gefeiert von der internationalen Fachpresse:

„REVOLUTION IN DER MUSIKWIEDERGABE...“

„... EIN ATEMBERAUBENDES ERLEBNIS.“

COME TO MISSION

BRANDNEU IN DEUTSCHLAND

Mission Electronics GmbH, Kaiser-Friedrich-Promenade 63, 6380 Bad Homburg
 In Österreich: Shortone, Kaiserstr. 86, A-1180 Wien
 In der Schweiz: Elkon, Postfach 100, CH-3601 Thun