

Bayerische Staatsoper: Verdis „Macbeth“ mit Muti

Musikalisch faszinierend, szenisch desolat

Nun haben wir sie also: die Maestro-Oper als extremen Kontrast zur Regie-Oper, zum Musiktheater-Begriff. Originalton Riccardo Muti: „Als erstes ist zu entscheiden, wer dirigiert. Dann wählt der Dirigent den Regisseur und dann wählt der Regisseur den Bühnenbildner; dieser muß erschaffen, was der Regisseur dramatisch im Sinn hat und das ist das, was der Dirigent musikalisch im Sinn hat.“ Wie ernst Muti diese Grundüberzeugung umsetzt, zeigen nicht nur seine Sängerauswahl bis in die kleinste Nebenrolle, sondern sein Engagement, etwa auch bei den Beleuchtungsproben mit dabei zu sein... Vor dem vernichtenden Urteil über das szenische Endergebnis nur eine Einschränkung: die letztlich geplatze Koproduktion mit dem Teatro San Carlo in Neapel hat womöglich auch Muti zu einem ungunsten Kompromiß gezwungen. Allerdings war das, wofür die Opernfreunde bis zu 126 Mark bezahlen mußten, nicht mehr als die Verweigerung jeglicher szenischer Aussage. Das begann bei Giacomo Manzùs kahlem Halbrund mit allzu beliebigen Bildsignalen und zwei nicht definierbaren Mauern. Auch die Kostüme blieben zwischen griechischer Tragödie und deutscher Pickelhaube im Vagen. Roberto De Simonis Arrangements beschränkten sich auf ein etwa fünf Meter tiefes Raumband der Vorderbühne, dahinter brav aufgereiht der Chor – und gesungen wurde durchweg frontal ins Publikum. Ich schweige von dem lachhaft peinlichen Hexen-Ringelreien...

Elizabeth Connell (Lady) und Renato Bruson (Macbeth) in Roberto De Simonis Münchner „Macbeth“-Inszenierung (Ausstattung: Giacomo Manzù)

Bezüglich Macbeth und seiner Lady hatte De Simone geäußert, daß sie als „Helden einer Schicksalstragödie“, als „Figuren in einem Drama der Einsamkeit und des Nicht-Verstehens“, aber auch als „Supermenschen“ interpretierbar seien – dies wolle er der Phantasie des Zuschauers überlassen. Schon intellektuell widersprechen sich diese Aussagen grundsätzlich. Ihr szenisches Erscheinungsbild reduzierte sich auf Null.

Daß man dennoch gelegentlich auf die Bühne schaute, war der Persönlichkeit und der Rollenerfahrung von Renato Bruson und Elizabeth Connell zuzuschreiben. Beide brachten Andeutungen von Gestaltung ein und sangen mit einem beeindruckend hohen Maß an Differenzierung – einem Maß, das der Arbeit Riccardo Mutis zuzuschreiben ist. Und seine Interpretation war außergewöhnlich, extrem, faszinierend. Muti demonstrierte, daß ein Dirigent mehr als ein Koordinator zu sein hat. Da stand einer, der

seine aus der Partitur entwickelte Interpretation wie ein Imperator allen aufzwang – mit einer klaren, differenziert ausgeformten, höchst präzisen Zeichengebung, mit einem extrem weit aufgespannten Spektrum von tonlos gehauchtem Pianissimo bis zu einem von explosivem Paukeneinsatz getragenen, überwältigenden Fortissimo und mit Vortragsakzenten, die sonst nur auf Studioschallplatten zu hören sind. Bis zur letzten Silbe wirkte nichts beiläufig oder bloß gut. Das Finale des 1. Akts, die Bankettszene und das Finale steigerte er mit einem geradezu irrwitzigen Tempo und extre-

mer Beflügelung des Orchesters zu sich langsam auftürmenden Klanggemälden. Bereits vor dem abschließenden Höhepunkt forderte er das Letzte von Orchester und Bühne, um dann mit einer winzigen Tempoverlangsamung eine Art Saugwirkung zu erzielen, die eine Entladung provozierte, die dem Abend den Stempel des Außergewöhnlichen aufdrückte. Nicht auszudenken, was nach der Abreise Mutis, Brusons und Connells von dieser Aufführung übrig bleibt: eine Ausstattungsruine mit Frontalsängerauftritten. Und das bei diesen Spitzengagen!

Wolf-Dieter Peter

Satie-Workshop in Bonn

Musique sans sauce

Erik Satie bleibt ein Sonderfall: Immer noch gilt das Interesse an dem kauzigen Franzosen mehr seinen skurril-individualistischen Ideen als seinen musikalischen Beiträgen, werden seine Werke

vor allem wegen ihrer grotesk-originellen Titel geschätzt, aber nicht wegen ihrer klanglichen Gestalt. Daß diese statuarische Musik, in der die Reihung und Wiederholung zum formalen Prinzip und Gleichförmigkeit

zur ästhetischen Qualität erhoben wird, nur wenig Eingang in die Konzertprogramme gefunden hat, bleibt eine auffällige Realität des heutigen Musikbetriebs.

Somit kommt es fast einer Pioniertat gleich, wenn die Stadt Bonn dem meisterhaften Schöpfer ironischer Banalitäten jetzt einen ganzen Workshop („Musique sans sauce“) mit insgesamt sechs Veranstaltungen widmete. Das Phänomen Satie wurde als Ganzes beleuchtet, ein Ansatz, der sicher dem Kern seines Wesens gerecht wird, zumal dann, wenn eine Spezialistin wie die Kölner Musikwissenschaftlerin Grete Wehmeyer für die literarischen und anekdotischen Beigaben verantwortlich zeichnet. Im musikalischen Bereich setzte man auf Vielseitigkeit: Man huldigte dem Kabarettkomponisten, der um 1900 freche Chansons schrieb, genauso wie dem Schöpfer der „Néogrec“-Strömung; man brachte das Ballett „Parade“ nach Cocteau zur Aufführung (brillant das Amsterdamer Scapino-Ballett) und präsentierte René Clairs berühmten Film „Cinéma“, zu dem Satie die Musik geschrieben hat, die in diesem Fall live dazu gespielt wurde. Zu kurz kam da wohl nur der Klavierkomponist, denn gemessen am Anteil des Klavierschaffens im Gesamtœuvre des Komponi-

sten sind ein paar in das Programm eingestreute Nummern wohl doch zu wenig. Die Interpreten, allen voran das Londoner Koenig-Ensemble unter Jan Latham-Koenig, waren mit dem entsprechenden Witz bei der Sache und die Mezzosopranistin Mary King ließ es an frecher Koketterie für die Chansons nicht fehlen. Bei den Klavierinterpretationen wog der Ausfall von Reinbert de Leeuw schwer; Koenig wartete da insgesamt mit zu wenig metrischer Präzision auf.

Mit Spannung war der Auftritt von John Cage erwartet worden, der sein neuestes Werk, einen Vortrag zur ersten Sitzung einer von ihm gegründeten „Socie-satiety“ (!), mitbrachte, eine literarisch-musikalische Collage, die als Hommage an den musikalischen Ahnherrn der Aleatorik gedacht war. Die Bezüge zu Satie sind mehr als nur vielfältiger sprachlicher Natur, sie kommen auch in der Verwendung von Saties „Musique d'ameublement“ als Hintergrundmusik zum Ausdruck. Als Interpret steht Cage selbst im Mittelpunkt, er hat vor sich eine Anzahl literarischer „Geschenke“ an Satie liegen, die er zufällig „öffnet“, d.h. vorliest, während ein anderer Sprecher Satie-Aussagen zitiert. Sicherlich beeindruckte die Idee und auch die Länge der

Schöpfung – die Bonner Aufführung dauerte „zufällig“ ein dreiviertel Stunden – doch wollte sich die wortverknüpfende Dichte des Werkes dem Publikum nicht recht mitteilen, zumal die englische Sprache für zusätzliche Hermetik sorgte. So ging Wirkung wohl vor allem von Cages leise säuseln-

dem, monotonem Vortrag aus, der einzelne Zuhörer in höhere Bewußtseinszustände zu versetzen schien. Entsprechend auch der eher verehrende als begeisterte Beifall für den musikalischen Guru. Ob das Werk einen Einfluß auf die zukünftige Satie-Rezeption leisten wird, muß bezweifelt werden.

Nikolaus Deckenbrock

Opernfestspiele Salzburg

Bizets „Carmen“ von Herbert von Karajan

Die Carmen in Herbert von Karajans bewegtem Lichtbildervortrag bei den Salzburger Osterfestspielen heißt Agnes Baltsa und besteht aus zwei Teilen. Von den Sohlen bis etwa zum Kehlkopf markiert die Griechin eine gewandte, glutvoll singende, nach Kräften animalische, tanzversessene, aber ohne Kastagnetten auskommende Spanierin. Alles, was ihr oberhalb dieses zum Singen recht wichtigen Organs in mimischer, ausdrucks-mäßiger Hinsicht aufgetragen

ist, bleibt Andeutung. Frau Baltsa führt eine Carmen vor, aber es fällt dem Opernkenner, der Kapazitäten der ganzheitlichen Ausstrahlung wie die Berganza, die Migenes, die Bumbry oder die Price erlebt hat, überaus schwer, sie mit dem eigensinnigen Mädchen am Wall von Sevilla zu identifizieren. Da hilft es auch wenig, wenn die Regie sie eine Weile mit dem Rücken an einer der aufwendig-kunstgewerblichen Mauern des Dekorateurs Günther Schneider-Siemssen dösen



Foto: Kirchbach

Erik Satie (Foto links) stand im Mittelpunkt eines Workshops in Bonn, auf dem u. a. auch Musik-Guru John Cage einen Beitrag zur Satie-Rezeption von heute beisteuerte

Rechts: Die Griechin Agnes Baltsa in der Titelrolle von Bizets „Carmen“, die während der Salzburger Osterfestspiele Premiere hatte. Regie und musikalische Leitung: Herbert von Karajan



Foto: Lauterwasser

und dann wieder aus den Startblöcken eines iberischen Folkloresprints loswetzen läßt. Dies und eine Menge athletischer Ersatzhandlungen mögen manchem im Publikum über die ideengeschichtliche Öde der Breitwandvorführung hinwegtäuschen. Zu viele aber, die sich die Osterfestspiele leisten oder Zutritt zur öffentlichen Generalprobe finden, haben mittlerweile einen „Carmen“-Informationsstand erreicht, der durch diverse Verfilmungen höher ist, als es Karajan und seine Helfer in Salzburg wohl wahrhaben wollen.

Das Elend läßt nicht lange auf sich warten. Über die Bühne flattern Kinder hin und her, als gelte es, den Pulsschlag öffentlichen Lebens noch im Vorfeld des Dramas zu ertrüppeln. Von ihnen ist – das Jugendschutzgesetz scheint hier zu greifen – am Ende, wenn sich die Pforten der Arena öffnen und der unsäglich blasse José van Dam sich in der Verkleidung des Escamillo zum Schlachtfest begibt, nichts mehr zu sehen. Und das im Süden! Die Realistik, Karajans erprobtes Hausmittel, zieht an dieser Stelle ebenso wenig wie an den anderen. Nehmen wir die Soldaten im ersten Akt. Viel Interesse für die weiter oben züngelnde Carmen bringen sie nicht auf. Man hätte es ihnen sagen sollen, wer die Titelrolle übernommen hat. Und etwas später, nach der Pause: José Carreras, ein Don José mit hauchigem, substanzarmem Piano, aber guten Rücklagen für den Finalausbruch, hebt im Schmugglerakt die Flinte gegen den Horizont – und unter ihm kriecht van Dam unbeschadet aus dem Geröll. Es ist so vieles in der Schwebe bei dieser Carmen-Naivität, daß die beiden Auftritte des schmissig-professionellen Spanischen Balletts erst recht sehr deplaziert anmuten. Die machen in der Riesenschenke eine irrsinnige Flamenco-Sache, unverhohlen eingekauft und eingebaut, ebenso wenig integriert in eine Gesamtkonzeption wie die stillen Zeher links vorne, deren Ungerührtheit man fast als stilbildend für die ganze Produktion in französischer Sprache werten könnte.

Es klappte indes noch nicht einmal im Orchester alles klaglos. Von den Berliner Philhar-

monikern gehen dynamischfarbliche Impulse aus, die unzählige Unstimmigkeiten zwischen Bühne (ewig schleppen der Chor!) und Orchester, aber auch zwischen Karajan und seinen akustischen Vollzugsbeauftragten bestenfalls überdecken. „Carmen“ unter Karajan – das war einmal. Und selbst personelle Umstellungen zeitigen keine Erfolge, denn verständlicherweise hat sich Karajan von seiner Platten-Micaela, Katia Ricciarelli, inzwischen

distanziert. Aber die immer wieder in Salzburg auftretende Janet Perry geizte mit resonanzreicher Lyrik. Es war, zieht man Bilanz, die schwächste aller Opernrealisationen in fast 20 Jahren Osterfestspielgeschichte. Und wie bekannt ist, wird diese Unterdurchschnitts-„Carmen“ bei den Salzburger Sommerspielen wieder aufgewärmt. Mehr bedarf es zur Situationsschilderung des Hochkulturgeschehens am heiligen Kunstort nicht... Peter Cossé

Kurt Redels Festspiele in Lourdes

Noch ein „anderes“ Festival

Nach Lourdes, der Stadt am Rande der französischen Pyrenäen, kommt man nicht allein aus religiösen Motiven, denn seit 17 Jahren sind dort auch Festspiele beheimatet: das „Festival de Pâques – Musique et Art Sacré“. Es ist der Musik und der geistlichen

Kunst gewidmet, beginnt meist am Karfreitag und dauert 8–10 Tage. Mitbegründer und künstlerischer Leiter ist der deutsche Flötist und Dirigent Kurt Redel. Die Kirche, zunächst zurückhaltend, zählt inzwischen zu den eifrigsten Befürwortern und stellt die Konzertplätze

gratis zur Verfügung: die Abtei St. Savin, die alte Bischofskathedrale von Tarbes und die geräumige, neobyzantinische Rosenkranzbasilika im Wallfahrtsort Lourdes.

In diesem Jahr gab es viel Bach: das Magnifikat, Konzerte und Kantaten; Händels „Judas Maccabaeus“, Haydns „Schöpfung“, Beethovens 9. und Mahlers 4. Sinfonie, das „Schicksalslied“ von Brahms, französische Kammermusik des 20. Jahrhunderts und Pendereckis „Te Deum“, Werke also, die insgesamt einen beträchtlichen Aufwand an Solisten, Chor und Orchester erfordern. Redel praktiziert hier das Orchestra-in-Residence-Prinzip. Nach Radio Hilversum, Philharmonia Hungarica, Mozarteum Salzburg, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Kapitol-Orchester Toulouse und anderen war es heuer die Staatsphilharmonie „Arthur Rubinstein“ aus Lodz mit Solisten, Chor und Orchester, die 6 der 8 Konzerte bestritt. Dazu waren für „Schöpfung“ und „Neunte“ die Schwarzkopf-Schülerin Gilah Yaron, der Ex-Kruzianer Frieder Lang und der aus der Klasse Haefliger hervorgegangene Yaron Windmüller ver-

pflichtet, denen sich im Beethoven-Finale die Polin Jadwiga Rappé hinzugesellte.

Lourdes hat den kleinsten unter vergleichbaren Festspiel-etats. Der Staat steuert ganze 15000,- DM bei, das übrige muß die Region, also Kirche, Kommunen und Geschäftswelt, aufbringen. Es liegt auf der Hand, daß die Verpflichtung teurer Topstars unter diesen Umständen kaum möglich ist. Dennoch war – auch hier und wieder einmal – zu beobachten, daß fehlender Glanz des Namens häufig durch Leistung wettgemacht wird. Der Chor erwies sich seinen vielfältigen Aufgaben als voll gewachsen und zeigte in Pendereckis „Te Deum“, dieser düster-häretischen Manifestation des polnischen „Risorgimento“, Kompetenz und Größe. Das Orchester hat seine Grenzen, lief aber vor allem in den von Kurt Redel dirigierten Aufführungen der „Schöpfung“ wie der „Neunten“ zu guter Form auf: Der „Maitre“, wie man den gebürtigen Breslauer liebe- und respektvoll in Lourdes nennt, hat seine Partituren in Kopf und Fingerspitzen. Bemerkenswert ist die befruchtende Wirkung der Festspiele

auf das Umland. So konnte in diesem Jahr erstmals die Musikschule von Tarbes mit einem Bach-Konzert aufwarten, das zu Hoffnungen auf eine eigenständige Musikkpflege berechtigt.

Lourdes ist nicht Salzburg, trotz äußerer Ähnlichkeiten wie Gebirgslage, Dauerregen, mittelalterlicher Festung über engen Gassen, durchrauschen dem Fluß, Emsigkeit der Geschäfte und Scheußlichkeiten mancher Auslage. In Lourdes dominiert die Wallfahrt das Straßenbild, es zählt nicht der Rolls-Royce, sondern der Rollstuhl, die Madonna ersetzt Primadonnen, Pilger die Publicity. Keine Modenschau der Eitelkeiten, kein Party- und Empfangsrummel, keine Pausenschlemmerei lenkt von der Musik ab. Kurt Redels Festspielkonzept scheint aufgegangen zu sein, ist nicht an der Region und ihren Besonderheiten vorbei- oder über sie hinweggegangen. Das mag auch die wachsende Zahl derer spüren, die alljährlich aus Deutschland, Italien, Spanien und der Schweiz zu den Konzerten anreisen. Sie finden in Lourdes das „andere“ Festival.

Hans Richard Stracke

Wiener Staatsoper: Gounods „Faust“ in Ken Russels Inszenierung

Wuchernde Phantasie ohne Logik

Mephisto verrichtet seine Notdurft im Weihwasserkessel. Margarethe ist eine Ordensfrau, eine Nonne im schwarzen habit. Valentin ist Witwer und hat zwei Kinder, die taubstumm sind. Doktor Faust läßt sich von bezahlten Grabräubern Leichen ins Haus liefern, mit denen er Wiederbelebungsversuche unternimmt. Diese und andere wüste Geschichten hat sich Ken Russell für seine Inszenierung von Gounods „Faust“ an der Wiener Staatsoper einfallen lassen. Der bekannte englische Regisseur, der mit seinen Mahler- und Tschaikowsky-Filmen Aufregung und Bewunderung ausgelöst hat, und der im Ruf steht, ein Schock-Künstler zu sein, hat mit seiner ersten Wiener Opernproduktion bei Publikum und Kritik nur wenig Anklang gefunden. Zumindest gilt dies für die Premiere. Bei der dritten Aufführung – die auch im Fernsehen übertragen wurde – gab es kaum Widerspruch, sogar Anteilnahme und starken Beifall.

Russells wuchernde Phantasie, die sich keinen Deut um Logik schert, kommt dann am stimmigsten zum Vorschein, wenn Mystisches, Gespenstisches über die Bühne flutet. Die Walpurgisnacht mit ihrem langen Ballett ist in dieser Version gestrichen, dafür aber wird der Blocksberg samt seiner Hexenwelt von Anfang an in das Geschehen einverwoben. Es gelingen Russell und seinem Ausstatter Carl Toms immer wie-

der packende, überwältigende Effekte – das riesige, phantomhafte Goldene Kalb etwa, oder der Soldatenchor als schauerliche Orgie der Kriegsversehrten.

Die Überbetonung der Bildwirkung bringt allerdings auch Nachteile. Die Personenführung kommt bei Russell zu kurz, und dadurch zerfällt die Sache in zweierlei: in eine pompöse, wild ausufernde Bild-Inszenierung und in ein Sängerkonzert von respektablem Niveau. Das eine hat mit dem anderen nur wenig zu tun.

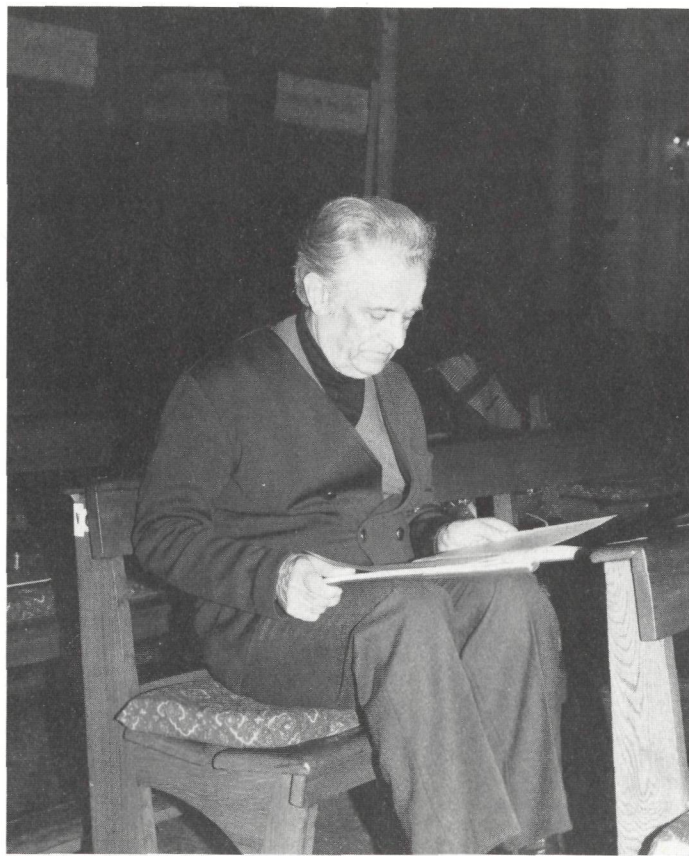
Gabriela Beňáková-Čáp, Besitzerin einer der wohlklingendsten Sopranstimmen der Gegenwart, war als Margarethe eingesetzt, und durfte auch die sonst fast immer gestrichene Spinnrad-Szene singen. (Bei Russell selbstverständlich etwas anderes: Margarethe wird aus dem Kloster verstoßen, sie entflieht mit ihrem Kind im Schneesturm.) Francisco Araiza war ein nobler Faust und Ruggero Raimondi konnte als elegant gekleideter Mephisto einen enormen Publikumserfolg ernten.

Alles in allem ein durchaus möglicher Versuch, Gounods süßliche Oper (die nun wieder gemäß ihrem Originaltitel „Faust“ heißt) aus unkonventioneller Schau zu erfassen. Die Frage bleibt nur, wie ein Opernhaus, bei dem die Sängerbesetzungen ständig wechseln, mit diesem Extremfall einer Inszenierung weiterleben will.

Clemens Höslinger

Der Flötist und Dirigent Kurt Redel (links) hat die Festspiele von Lourdes vor nunmehr bereits 17 Jahren initiiert

Blühende Phantasie waltete in Ken Russells Wiener „Faust“-Produktion vor. Unser Foto: Gabriela Beňáková-Čáp als Margarethe und Walton Grönroos als Valentin



Götz Friedrichs „Siegfried“-Version an der Deutschen Oper Berlin

René Kollo, der Held

Beifall und Widerspruch regten sich nach der Premiere der dritten Station in Götz Friedrichs „Ring“-Inszenierung an der Deutschen Oper Berlin heftig: Geteilter Meinung war man zuvorderst offensichtlich über das symbolträchtige, teils erheiternde, teils mit psychologisierenden Mitteln die Sicht auf Wagners ambivalentes Siegfried-Märchen aber auch vertiefende Regiekonzept. Unmut hatte aber auch GMD Jesus Lopez Cobos einzustecken – alles andere als ein Wagner-Dirigent von Graden –, der für wiederholt deut-

lich werdende Divergenzen zwischen Orchestergraben und Bühne und für die insgesamt musikalisch laue Leitung der Aufführung verantwortlich gemacht werden mußte. Applaus-treibend wirkten an diesem Abend einzig die Sänger, ein gediegenes Ensemble, das durch René Kollo in jeder Hinsicht begeisternden, ja derzeit wohl kaum von einem anderen Sänger erreichbaren Siegfried und Horst Hiester-manns ebenso meisterlicher Mime-Charakterisierung Glanzlichter aufgesteckt bekam. Wie sich Kollo als burschiko-

ser, humorvoller und ganz und gar nicht bössartiger Naturbursche in Mimes (Friedrichs) bunter Schein-Kinderwelt zwischen Indianerzelt, Luftmatratze, Schaukelpferd und bunten Blumen zurecht fand, wie er den jungen Siegfried als sensiblen und zugleich erfrischend naiven Freigeist fernab aller Schlagetod-Tradition stimmlich vital und schauspielerisch faszinierend durchzuhalten verstand, das ist schon einen ernstgemeinten Superlativ wert und sicher nicht allein auf die neckische Latzhose zurückzuführen, die man ihm schonungslos verpaßt hatte. Das Aufregendste an dieser Inszenierung waren zweifellos alle Szenen, an denen Mime, „ein gichtiger Akrobat des Intellektualismus“ (Friedrich), mit im Spiel war. Horst Hiester-manns Fähigkeit, Mime nicht als bloß heimtückischen Zwerg zu zeigen, sondern als modernen Psychopathen glaubhaft zu machen, der für sein Tun kaum

verantwortlich gemacht werden kann, weil er unbewußt und zwanghaft handelt, führte zu wunderbar dichten Szenen zwischen Mime/Siegfried und Mime/Wanderer. Zu vermerken bleibt allerdings, daß Roger Roloff, der in der Partie des Wanderers debütierte, eine blasse, den gestalterischen Anforderungen kaum genügende Leistung bot, die wohl auch an mangelnder Führung seitens der Regie krankte.

Wer sich im ersten Aufzug mit Friedrichs frohgemuter, aber gewollt synthetischer Natur und Mimes Schmiede als undurchschaubarem Erfinderräderwerk (Bühnenbild und Kostüme: Peter Sykora) nicht recht anfreunden konnte, der wurde im zweiten Akt mit imponierenden szenischen Einfällen konfrontiert, die leider im konzeptionell unausgegorenen dritten Akt keine Fortsetzung mehr fanden. Modernes Musiktheater als theatralisches Ereignis: das war beispielsweise Alberichs (Gottfried Hornik) Totaltarnung im Waldboden vor Fafners (Bengt Rundgren) Neidhöhle, aus dem er sich nach und nach herauschält und zu erkennen gibt, oder etwa auch die gefährliche Monstermaschine als Drachenersatz, Sinnbild für Bedrohung und Vernichtung, die Erinnerungen an Friedrichs szenische Lösung des Klingsor-Reiches in seinem Bayreuther „Parsifal“ wachrief. Hier fand die Berliner „Siegfried“-Version auch stilistisch zu sich selbst, hatte sie ihre überzeugendsten Momente. Im letzten Aufzug verflachten die Bühnenbilder zu modernistischen Versatzstücken, vergilbten nach spärlichem Feuerzauber zu plakativem, wenngleich kaum schlüssiger Eindeutigkeit, kehrte der ominöse Zeitkanal wieder optisch dominierend ins Geschehen zurück. Daß die stimmlich unausgewogene und mit wenig Glanz singende Catarina Ligendza eine schwarzlederne Brünnhilde sein mußte, konnte bei Friedrichs bekannter Vorliebe für Lederutensilien kaum verwundern, blieb aber dennoch ein fataler Mißgriff. (Eine umfassende Würdigung von Friedrichs „Ring“-Regie bringen wir nach der abschließenden „Götterdämmerung“, die in der kommenden Spielzeit Premiere hat.) S. M.



Foto: Kranich

Im Vergleich etwa zu Peter Halls kraftloser Bayreuther „Ring“-Inszenierung, die in diesem Jahr noch einmal gezeigt wird, machte Götz Friedrich in seiner Berliner Neuproduktion des „Siegfried“ deutlich, was eine gezielte, durchdachte Personenregie hinsichtlich szenischer Spannung und Brisanz bewirken kann. Freilich nur deshalb, weil Friedrich zwei singuläre Sängerdarsteller zur Verfügung hatte: René Kollo in der Titelpartie und Horst Hiester-mann als Mime



Der neue CD-Plattenspieler B225. Ein weiterer Schritt in die Zukunft.

Revox digital Der europäische Vorsprung.

Der CD-Plattenspieler B225 stellt Revox auch in der Digitaltechnik an die Spitze der Weltklasse. Denkbare ist bei Revox verwirklicht: umfangreiche Programmiermöglichkeiten, extrem kurze Zugriffszeiten, digitale Filterung, Kalibrier-ton, regulierbarer Kopfhöreranschluss und eine die gesamte Revox-Anlage umfassende IR-Fernsteuerung. Der B225 im Revox-Styling ist dynamisch und zeitlos. Hi-Fi-Kenner werden sich der Faszination dieses Gerätes nicht entziehen können.

Gutschein

Bitte senden Sie mir kostenlos den neuen Revox-Prospekt mit allen Angaben und technischen Daten.

Name: _____

Vorname: _____

Straße: _____

PLZ/Ort: _____

Studer Revox
D-7827 Löffingen, Talstraße 7
A-1180 Wien, Ludwiggasse 4
CH-8105 Regensdorf-Zürich
Althardstraße 146
16-605-06



STUDER **REVOX**