

Wolf-Eberhard von Lewinski

Bei Siegfried im Smoking stimmte es nicht mehr

Boulez entschied die Bedeutung des neuen „Ring“ in Bayreuth

„Sehen Sie nicht zu viel hin, hören Sie zu!“, sagte Richard Wagner bei der Aufführung des „Ring“ zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele zu Malwida von Meysenbug. Er war unglücklich über die Unzulänglichkeiten der Szene. Hundert Jahre danach wurde dieser Satz Wagners von vielen Besuchern der Neuinszenierung des „Ring“ wiederholt. Mit der Anmerkung, man würde von der Musik zu sehr abgelenkt, ärgerte sich über witzlose oder gewollte Merkwürdigkeiten auf der Bühne zu sehr. Am Ende der „Götterdämmerung“ entlud sich die Wut über die neue Optik, bei einigen Szenen schon bis an den Rand des Abbruchs der Aufführung hochgekocht, in einem einzigen Buh-Aufschrei fast des ganzen Auditoriums, vermischt mit gellenden Pfiffen. Nur Wieland Wagner noch hat so heftige Ablehnung erfahren wie hier der junge Franzose Patrice Chéreau mit seinem Bühnenbildner Richard Peduzzi und seinem Kostümlieferanten Jacques Schmidt.

Natürlich wirkte alles ärgerlich, was man vorgesetzt bekam. Denn schließlich war der gute Bayreuther, der sich in London, Leipzig oder Kassel neue

„Ring“-Inszenierungen nicht angesehen hatte und also kaum ahnte, wie weit man von Wieland Wagners Revolution schon wieder entfernt ist, nicht nur an die Abstraktionen Wielands, sondern schon wieder an die brave Rückführung des Bayreuther Bildes auf landläufiges Normalmaß bei Wolfgang Wagner gewöhnt.

Nun sollte man wieder total umdenken, mußte gar – und damit gerieten die Franzosen des Leitungsteams in den ärgsten Konflikt mit den Wagnerianern, stärker noch als der mytheneliche Wieland – das Bruchstück der Szenerie als Zeichen des Werkes erfahren, das man doch in seiner Genialität und Größe so geschlossen einverleibt wußte. Und – Höhepunkt der Peinlichkeiten – der direkte Gegenwartsbezug. Es ging noch an, daß die Walküren auf einem Friedhof ihrem Beruf nachgingen – Leichen sammelten –, in der „Götterdämmerung“ trat aber tatsächlich Herr Hagen im ausgeleierten, grauen Anzug von heute wie ein Betriebsratsvorsitzender vor seine Mannen, die gerade die früh russische Revolution vorzubereiten schienen, oder von einer Pariser Straße,

von einem Protestmarsch kamen.

Da erwartete Gunther den hehren Helden im Smoking, Schwester Gutrun im weißen Abendkleid. Und kaum, daß Siegfried an Land war, legte er Panzer und Wanderhose ab, um ebenfalls im Smoking Brünnhilde entgegenzutreten, die sogleich in Ohnmacht fiel. Daß Siegfried dann vor der Rheingold-Staumauer erschien, die Rheintöchter wie Pariser Grisetten ihn hochhackig umgirteten, durch das trockengelegte, einst den Goldschatz bergende Klärbecken Hagen mit der Jagdgesellschaft – und drei erlegten kapitalen Hirschen – schritt, um zu rasten und Siegfried zu morden, daß am Ende das ganze Volk dem Abschied Brünnhildens und dem legeren Auftritt der Rheintöchter zusah, als seien sie, diese Angehörigen des biedereren Volkes, die neuen Menschen von morgen, das alles behagte dem Premierenpublikum nun überhaupt nicht, von einigen Ausnahmen abgesehen.

Dabei: alles war recht logisch zugegangen, von der Idee des Regisseurs her, die Collage des Werkes optisch zu übersetzen und die latente Gegenwärtigkeit des Themas – Zerfall einer Gesellschafts- oder Herrschaftsform – zu unterstreichen. Der Irrtum hieß nur, daß Sprache und Musik Wagners nicht zu direkter Zeitnähe des Bildes passen. Wenn ein Herr, den man Held nennt, in Wagners geschwollenen Worten eine Playboy-Ansprache hält, dazu die schönste Romantik singt, dann glaubt man ihm entweder den Smoking oder

den Text und die Musik nicht mehr. An diesem Grundirrtum war der Regisseur am Ende praktisch gescheitert, was um so bedauerlicher erschien, als er mit vielen klärenden Details eine Deutlichkeit der Handlung erreichte, wie man sie bisher kaum je erlebt hatte. Zudem ließ er seine Sänger so agieren wie Schauspieler, was zu einem ungewohnt lebendigen Spiel führte, das einen selten aus der Spannung entließ.

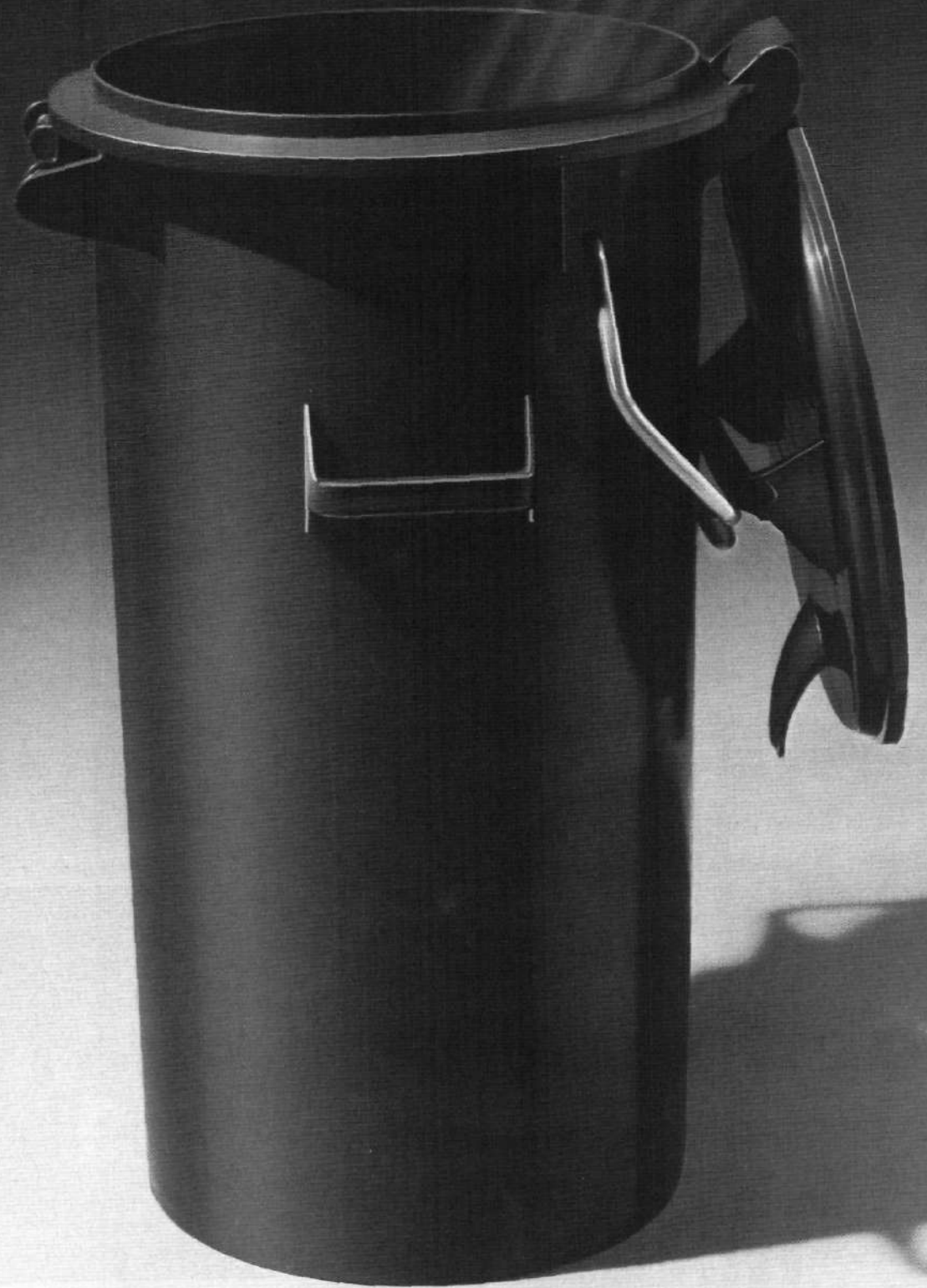
Freilich – wenn Brünnhilde mit Waltraute langwierig verhandelte, dann fiel auch diesem Regisseur nicht mehr als Statik ein und Langeweile machte sich doppelt breit. Wie überhaupt im Laufe des letzten Abends Spannung nachließ, weil man die szenischen Effekte nun kannte und kaum noch überrascht, sondern nur noch in seinem Ärger bestätigt wurde. Vielleicht hatte Chéreau auch nicht ausreichend Zeit mehr für eine eingehendere Inszenierung – vieles wirkte hilflos und unbewältigt.

Doch alles spricht dafür, daß im nächsten Jahre diese revolutionäre Inszenierung beibehalten, nur entschieden korrigiert und verbessert wird. Sie komplett zu verdammen, wie es die Wagnerianer wünschen, geht eigentlich nicht an, da sie auf der Haben-Seite eine Fülle an Initiativen, Aktionen und Perspektiven bot, die man nun nicht mehr missen möchte. Es ist überhaupt schwer vorstellbar, nun zum konventionellen Wagner-Bild der Bühne zurückzukehren. Auch wenn es sich hier nur um einen Ansatz handelte, um noch nicht ausgelegene Inszenierungsideen. Vieles wirkte überzogen, albern und unverständlich. Aber wenn Mime den Jung-Siegfried zu betören trachtet, sich selbst dabei in eine Siegerrolle derart steigert, daß er wie ein Kind auf eine Leiter steigt, sich einen seiner vielen Kochtöpfe, mit denen er gerade den Giffrank gebraut hatte, auf den Kopf stülpt, dann fesselt das trotz der ungewohnten Art in der Konsequenz des Psychologischen. Daß Siegfried den Waldvogel in einem kleinen Vogelbauer entdeckt, stört zuerst – aber vermutlich hatte doch Wotan selbst dafür gesorgt, daß im rechten Moment dieser Vogel da war, wie er auch eine vollautomatische Schmiede für Siegfried hereinfahren ließ, damit dieser seine Schmiedelieder ohne schwere Schmiede-Handarbeit singen konnte. Mimes Apparaturen wären unzureichend für Siegfrieds Schwert gewesen. Daß der Drache wie eine japanische Walt-Disney-Variante aussah, daß die Bäume vor ihm

Bayreuth 1976: Gwyneth Jones als Brünnhilde („Götterdämmerung“)



Sie werfen Ihre alte auf den Müll...



Angst hatten und zu wandern begannen wie bei Macbeth, obwohl es perfekt naturalistische und sehr schöne Waldbäume waren, konnte man noch hinnehmen. Auch die Begegnung Siegfrieds mit Brünnhilde hatte – analog zu der hinreißenden Liebeszene von Siegmund und Sieglinde in der „Walküre“ (mit dem neuen Star Peter Hofmann und Hannelore Bode) den Zauber einer Zärtlichkeit, wie man sie den Germanen und den Göttern bisher nicht zutrauen konnte. Das jugendliche und Scheue, dann um so heftiger in der Liebe Losbrechende des Endes von „Siegfried“ faszinierte jedenfalls von der Gestaltung her.

René Kollo war dieser erst jungenhaft verspielte, nette Siegfried, der sich in jener Liebes-Schlusszene phantastisch steigerte, Gwyneth Jones die hauptsächlich mit Stentortönen aufwartende, auf Zwischenwerte und Lyrik allzu sehr verzichtende Brünnhilde. Die Protagonisten der „Götterdämmerung“ wirkten recht unterschiedlich. In Erinnerung bleibt – neben dem grandios virulenten Heinz Zednik im „Siegfried“ – der Hagen des stimmungsgewaltigen Karl Ridderbusch. Auch Yvonne Minton's Waltraute ließ mit Größe und Schönheit der Stimme aufmerken, eine Glanzbesetzung für sich. Jess Thomas war als Siegfried der „Götterdämmerung“ überfordert. Die beiden Erda-Sängerinnen gefielen dagegen – Ortrun Wenkel und Hanna Schwarz – ebenso gut wie der fulminante Alberich des Zoltan Kelemen. Donald McIntyre als Wanderer war arg müde geworden.



Bayreuth 1976: René Kollo als Siegfried („Siegfried“), japanische Walt-Disney-Variante

Bleibt über die musikalische Seite zu sprechen. Und hier ist das neue Hören Ereignis geworden, das Pierre Boulez von seinem Publikum zwingend verlangte und das sich weit überzeugender zeigte als die Aufforderung zum neuen Sehen. Boulez betonte ebenfalls das Vielschichtige, das Uneinheitliche des Werkes, ließ den bürgerlichen Roman klangreich und genau erzählen, wie es die Partitur tut. Er machte es den Orchestermusikern und den Solisten nicht leicht, da er nicht wie ein alterfahrener Kapellmeister schlug, sondern großartig. Daß es an Präzision da manchmal mangelte, war fast natürlich, da die ungewohnte Art zu Mißverständnissen führen kann. Aber das Klangresultat war außerordentlich – man entdeckte bislang verborgene Harmonien und bisher verwaschene Rhythmen, achtete auf solistische Holzbläserdetails von ungeahnter Schönheit, erfuhr eine lyrische Traurigkeit aus der Musik, die auch durch aufschwingend Festliches des Endes nicht aufgehoben schien. Das Waldweben hat man so Debussy-nah in der filigranen Ausgestaltung der Farben wohl nie wie jetzt in Bayreuth gehört.

Boulez ließ selbst dort, wo er bewußt auf äußerliche, dynamische Steigerungen verzichtete, große Pausen und lange Überleitungen verwendete. Zäsuren von einschneidenden Graden setzte und die Klänge nie zum Schwellen, sondern eigenartig zum schnellen Abbruch durch radikale Zurücknahme des Nachklanges brachte, wo er extrem langsame Tempi wählte, die Intensität und Klarheit der musikalischen Textur herrschen. Wo man nun einen „Ring“ hört, wird man ihn an dieser Leistung von Boulez, an seinem geschliffenen Kammermusikklang, an seiner Klanghärte und Deutlichkeit messen. Und für diejenigen, der die Musik des „Ring“ zur eigentlichen Hauptsache der Tetralogie erklärt, war Bayreuth 1976 durch junge Sänger und Boulez bestimmt und gerettet, der Jahrhundertfeier würdig durch Anti-Feierlichkeit, unkonventionelle, aber folgerichtige und zumindest den Nicht-Wagnerianer voll überzeugende, ja für Wagner gewinnende Transparenz anstelle von Klangbrei oder Penetrant der Leitmotive. Wie auch immer man denken mag: Über Bayreuth kann wieder diskutiert werden. So wie vor hundert Jahren und wie in diesen hundert Jahren offenkundig viel zu selten.

Pianisten in der Scheune

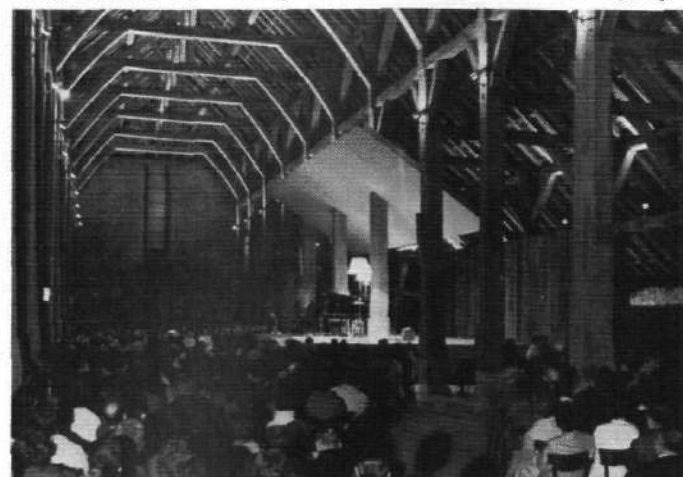
Von Peter Cossé

Es ist ein alter Wunsch der reisenden Interpreten, abseits der genormten Konzertsäle ein Residuum zu finden, wo sich der musikalische Akt gleichsam aus der Umgebung ableiten läßt. Solche Plätze sind rar, einen davon hat der sowjetische Pianist Sviatoslaw Richter für künstlerische Zwecke adaptiert. Seit dreizehn Jahren finden in der „Grange de Meslay“, einer weiträumigen, kirchenartigen Scheune aus dem 13. Jahrhundert, die Fêtes Musicales en Touraine statt. Richter fungiert als Schirmherr und vielseitig Aktiver, er musizierte in den vergangenen Jahren beispielsweise mit Fischer-Dieskau, David Oistrach, Pierre Fournier, mit dem Borodin-Quartett und unter Leitung von Boulez, Paillard oder Barschai. Die Scheune von Meslay liegt gut erreichbar in der Nähe von Tour (etwa 230 km westlich von Paris), aber beruhigend weit doch vom lauten Geschäft des Tourismus entfernt, so daß sich das Publikum im gutshofartig umfriedeten, parkähnlich gehaltenen Gelände am späten Abend frei bewegen kann. Man „geht“ nicht ins Konzert: man nimmt sich eine Nacht, um zu atmen, um zu essen, zu schauen und zu hören. Die drückende Hitze der letzten Wochen machte nicht nur den Bauern zu schaffen, auch das abendliche Klavierspiel – und die täglichen Probetermine – litten unter der krassen Schönwetterperiode. Trotz einer Stunde Gewinn durch die französische Sommerzeit lastete noch gegen 21 Uhr die

Wärme der Touraine über der Grange, was zum Anlaß genommen wurde, den Konzertbeginn von Fall zu Fall bis 22 Uhr hinauszuzögern. Christoph Eschenbachs Abend dauerte fast bis ein Uhr morgens, dem Publikum beileibe nicht zum Ärgernis. Auch Richters Absage am ersten Abend, als er noch bis 16 Uhr geübt hatte, um dann eine Indisposition an die Holztüre nageln zu lassen, nahm man friedfertig zur Kenntnis.

Das Innere der Scheune ist von gewaltigen Ausmaßen, uralte Holzstützen tragen das weite Dach, das Podium nimmt sich zierlich und provisorisch aus. Die akustischen Bedingungen sind, gemessen an modernen Konzertsaalverhältnissen, nicht optimal, alles kommt gelinde gedämpft. Da zeigte sich, wer von den Pianisten trotz dieser Umstände seinen Ton zu formen wußte und in die abgelegenen Bezirke des Raumes zu senden verstand. Die drei Flügel, die zur Auswahl standen – Yamaha, Steinway und Bösendorfer –, erwiesen sich als unterschiedlich in Volumen, Durchschlagskraft und Feinnuancierung. Nun, es bewahrheitete sich, daß der Raum und seine klanglichen Bedingungen letztlich die Kapazität einer Wiedergabe nur am Rande berühren. Etwa Alfred Brendel zeigte, daß die Spannweite der Dynamik vom weitherzigen Forte bis zum traumverlorenen Pianissimo nicht eine Frage des Instruments für sich ist, sondern eine des Willens und der musikalischen Vorstellungsdichte. Dies besagt

Die „Scheune“ von Meslay: Kein Konzertsaal üblicher Prägung



Sie werfen Ihre alte auf den Müll...



...wenn Sie die neuen von Dokorder kennengelernt haben.



Technische Daten:

- 3-Motoren-Laufwerk
- MBD-Tonköpfe mit superlanger Lebensdauer
- auswechselbare Kopfträgerplatten
- regelbare elektronische Echo-Einrichtung
- sound-on-sound
- sound-with-sound
- cue- und review-Einrichtung
- peak-level-Anzeige
- Pausentaste
- Automatic-shut-off
- wahlweise 2- oder 4-Spur-Ausführung
- regelbare Vor-Magnetisierung für verschiedene Bandarten
- Bandgeschwindigkeiten: bei 4-Spur-Ausführung 9,5 und 19 cm/sec (auch 38 cm/sec bei Modell 1140) bei 2-Spur-Ausführung 19 und 38 cm/sec
- Frequenzbereich: 25–26.000 Hz bei 19 cm/sec – 30–16.000 Hz bei 9,5 cm/sec
- Signal-Rauschabstand: besser als 60 dB

Tonband-Amateure und Professionals, deren Ansprüche den Durchschnitts-Standard der Tonbandmaschinen verlassen haben, müssen die neuen von DOKORDER einfach kennenlernen. Damit sie wissen, „was Sache ist“. (Und sich nicht verkaufen!)

Die neuen von DOKORDER sind nämlich hinsichtlich Preis und technischer Leistung auf dem internationalen Markt unschlagbar.

Klares, modernes Styling, verbunden mit außerordentlich hohem technischen Komfort, macht die Gerätebedienung zum Kinderspiel und erlaubt Ihnen, Ihren Kopf für creative Dinge bei der Arbeit an der Tonbandmaschine freizuhalten.

Testen Sie die neuen Tonbandmaschinen von DOKORDER. Sie müssen allerdings in Kauf nehmen, daß Sie sich danach von Ihrer alten trennen werden.



Halle 3,
Stand 3040.
Bitte
beachten Sie auch
unser
B & W-Hifi-Boxen-
Programm.

DOKORDER-Tonbandmaschinen finden Sie in allen guten Hifi-Fachgeschäften. Nähere Informationen erhalten Sie auf Anforderung von de Vivanco & Co., Postfach 1320, 2070 Ahrensburg (Abteilung F8).





schon, daß Richter und die sieben geladenen Kollegen kein geschlossenes Votum pianistischen Denkens abgaben, sondern energisch auf Vielfalt beharrten.

Die Namen: Sviatoslav Richter, Byron Janis, Christoph Eschenbach, Alfred Brendel, Andrej Gawrilow, Radu Lupu, Stanislaw Neuhaus und Claudio Arrau. — Wann je sind acht Pianisten dieses Ranges von solcher Unterschiedlichkeit im Handwerklichen wie Intellektuellen en suite zu hören, als ständen sie einer Phänomenologie des Klavierspiels Modell? Nach Richters vorläufiger Absage begann der Zyklus mit einem der raren Konzerte des

einigen Horowitz-Schülers Byron Janis, dessen Rachmaninoff-Interpretationen nicht nur in der Sowjetunion vor vielen Jahren Furore gemacht haben. Doch Janis verfügt nicht mehr über die ehemals fantastischen technischen Mittel, allenfalls blüht seine Virtuosität hindurch, wenn er bei künstlich dezimierter Tongebung Haydn-Equilibristik treibt. Ihm fällt es heute schwer, ein Chopin-Scherzo zu binden, und auch der Ventilator neben dem Flügel kühlt verwirrende Undurchsichtigkeiten in Beethovens d-moll-Sonate op. 31 nicht ab.

Von großer Ambition das Programm des in Frankreich

Man „geht“ nicht ins Konzert: Sviatoslav Richter (rechts), Publikum

sehr geschätzten Christoph Eschenbach: Mozarts Variationen KV 265, die Schubert-Impromptus op. 90, vier Préludes von Debussy und Beethovens „Hammerklaversonate“ op. 106, dazu ein ganzer Schwarm Zugaben von Beethoven, Debussy und Chopin. Leider alles mit jener verfänglichen Leichtigkeit inszeniert, die mehr als einmal den Boden der musikalischen Substanz aufgibt.

Eine andere Welt dann Alfred Brendels Schubert-Liszt-Abend, der mit den Variationen über „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, den „Benedictions“ und der Fantasie und Fuge über BACH den seltenen Liszt brachte, diesen aber in bravours-verinnernder Manier wie Wohlbekanntes verständlich machte. Brendel befindet sich offenbar im Zenit seiner Laufbahn, seinem Klavierspiel teilt sich das in den Kompositionen Versiegelte mit; in Noten verborgene Nerven und deren Verästelungen nehmen Gestalt an. Schubert D-dur-Sonate op. 53 begreift er als tönend bewegtes Gewebe, dessen sanft fallende Kurve im Rondo etwas von der Wehmut des einschlafenden Klangs erzählt. Der langersehnte Wolkenbruch traf vor Richters Konzert ein,

die Touraine stand bedrohlich unter Wasser — und auch das Klavierspiel des merklich irritierten Meisters (Schumann, Chopin, Beethoven). Zwei weitere Pianisten aus der Sowjetunion folgten: Stanislaw Neuhaus, der Sohn des berühmten Klavierpädagogen Heinrich Neuhaus, und das junge Temperamentswunder Andrej Gawrilow. Neuhaus spielte Prokofieff, Skrjabin und Chopin, Gawrilow Ravel's „Gaspard de la nuit“, Scarlatti, Tschaikowsky, Balakirew und dann Liszts „La Campanella“, die ihm heute wohl keiner in dieser Ballung von erfählter Artistik nachmacht. Im Kontrast zu diesem noch tätigen Vulkan Radu Lupus Schubert (Sonate op. 78) oder Claudio Arraus Beethoven-Liszt-Gegenüberstellung (jeweils Sonaten), in jener Verbindung von Reife und stetig glimmendem Trutz, die der Chilene Jahr um Jahr weiterveredelt.

Erhitzte Tage insgesamt, Tage, die, weit über den Anlaß achtfachen Klavierspiels hinaus, musikalischen Vollzug schlechthin in den Blickpunkt rückten. Und: Wer einmal in der „Grange von Meslay“ Musik gehört, zuvor gut gegessen und Abendluft geschlürft hat, der wird den Konzertsaal üblicher Prägung nur noch vorsichtigen Fußes betreten.

Prominenz der Interpreten — ein lohnendes und anregendes Novum darstellte. So begegnete man zu Anfang dem „Orchestre de Chambre Jean-François Paillard“, das, als erster Gast aus Paris, einen Bogen von Lully bis Bartók spannte. — Einen bemerkenswerten Klavierabend gab tags darauf Michel Béroff. Der junge Franzose spielte mit äußerst modernem, aber keineswegs motorischem Ansatz Haydns letzte Klaviersonate, Schuberts riesige a-moll-Sonate op. 42, Debussys „Children's Corner“ und einen Teil aus den „Vingt regards sur l'enfant Jésus“ von Messiaen. Das Erstaunliche war, daß sich Messiaen zu Schubert und Debussy zu Haydn in Béroffs Deutung keinesfalls inkongruent zueinander verhielten. Am nächsten Abend absolvierte Reicherts „ensemble 13 baden-baden“ (das sich, nach den Resultaten beurteilt, zu Unrecht klein schreibt) ein Konzert, in dem sich Mendelssohn (Streichersinfonie h-moll) und Strawinsky (Concerto in ré), Bach (Cembalokonzert f-moll), de Falla (Cembalokonzert) und Mozart (Sinfonie KV 201) völlig

harmonisch begegneten. Huguette Dreyfus agierte als prominente Solistin. Selten wurde Strawinskys sperrig-ironisches Stück so intelligent und überlegen zu Gehör gebracht, und mit der federnden Wiedergabe der wenig bekannten Mendelssohn-Sinfonie stellte sich das junge Ensemble ein exzellentes Zeugnis aus. Man kann daher mit einer gewissen Spannung das Resultat der Schallplatteneinspielung von Mendelssohns Streichersinfonien durch Reichert und sein Ensemble erwarten, die im Herbst bei harmonia mundi geplant ist. Es bestach, wie Reichert, der sich übrigens in ungewöhnlicher Konkordanz mit seinen Musikern befindet, die Übergänge des sonst leicht retrovertierten Werkes ausarbeitete — und wo sonst in einem Konzert sieht man die Interpreten gelegentlich im schönsten artistischen Einvernehmen lächeln? Das war eine aus Spielräume heraus inspirierte kollegiale Musterleistung, deren integrierendes Moment die gemeinsame Freude am Material und seiner Vielgestaltigkeit bildete. — Freunde kostbarer Kammermu-

Baden-Baden einmal anders

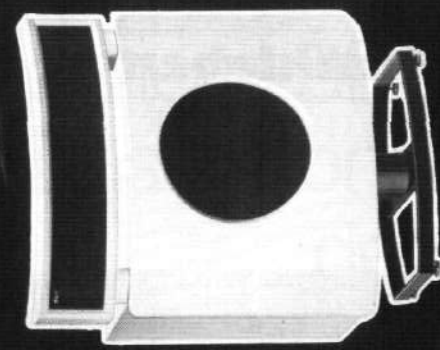
„Musikalischer Sommer Baden-Baden“ — ein Festival im Stillen

Von Knut Franke

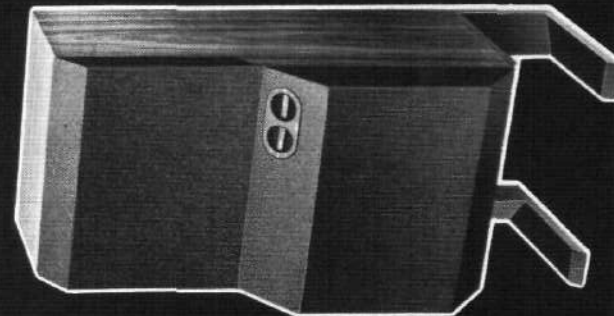
Wo ansonsten eine wohl dosierte Mischung aus Kassenpatienten und Genesung und Spiel suchen der High Snobiet sich trifft und die Kurkapelle gar artig Großmutters Lieblingsmelodien intoniert, hat sich seit langer Zeit musikalisch wenig Bemerkenswertes mehr getan. Mit dem heuer nun zum ersten Male gestarteten „Musikalischen Sommer“, der unter dem ansprechenden Titel „Paris zu Gast“ stand, unternahm die Bäder- und Kurverwaltung der Stadt einen Vorstoß, der Kette reiner kurbegleitender Veranstaltungen endlich einen seriösen Kontrapunkt hinzuzufügen. Eine Woche lang, vom 27. 6. bis zum 4. 7., konnte man im

wohltemperierten Weinbrennersaal ein Festival im Stillen erleben, das sich durch die unkonventionelle Programmgestaltung bemerkenswert von größeren Veranstaltungen abhob. Die künstlerische Leitung lag in den Händen von Manfred Reichert, der selbst mit seinem hervorragend disponierten „ensemble 13 baden-baden“ zwei Konzerte gab. — Die dem „Musikalischen Sommer“ zugrunde liegende Idee lautete: Weg von allem, was auch nur im entferntesten nach Starkult riechen könnte. Dabei bot sich dieses Konzept in einer Mischung dar, die in ihrer Mannigfaltigkeit — hinsichtlich der Kompositionen, aber auch der

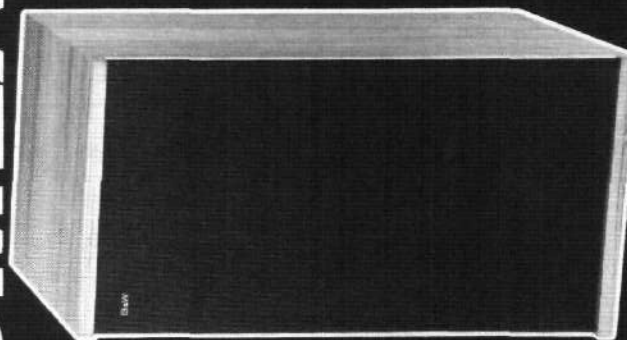
B&W HiFi-Society DM70 DM2A DM6 DM5 DM4



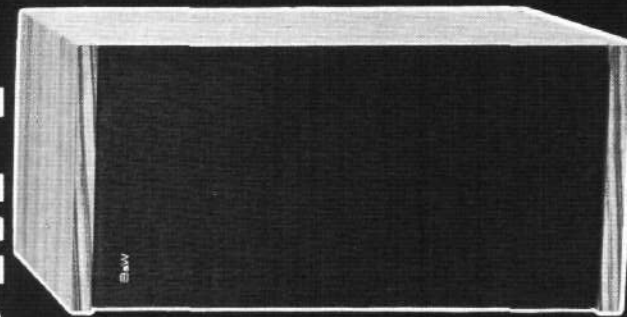
Technische Daten: DM70
2-Weg-Box mit dynamischem Tieftöner (Durchmesser 305 mm), Hochtöner: 11 Elektrostaten. Übergangsfrequenz: 500 Hz. Die Pegel der beiden Systeme werden mittels eines Audiointerferometers aufeinander abgestimmt. Baßresonanz: 40 Hz. Impedanz: 8 Ohm. Abmessung: 820 x 682 x 380 mm. Gewicht: 45,5 kg. Volumen: 79 Liter. „Große Standbox der absoluten Spitzenklasse...“ (HIFI Stereophonie, Heft 9/75)



Technische Daten: DM6
3-Weg-Box, akustisch bedämpft, mit versetzt angeordnetem Chassis. Tieftöner: 224 mm, Mitteltöner: 131 mm, Spezialmembran. 3 Regler: Baß-, Kontur- und Hochtonpegel. Übergangsfrequenzen 500 Hz, 2 und 5 kHz. Impedanz: 8 Ohm. Abmessungen: 410 x 380 x 931 mm. Gewicht: 36,1 kg. „Große Standbox der Spitzenklasse. Britisches Qualitätsprodukt...“ (HIFI Stereophonie, Heft 3/76)



Technische Daten: DM2A
3-Weg-Monitor-Lautsprecher. Baß-Mitteltöner: DW 200/2. Durchmesser: 167 mm. Schwingspule: 20 mm. Hochtonspule: 19 mm. Hochtoner: 4001 G. Impedanz: 8 Ohm. Frequenzweichen: Butterworth-Filter 3. Ordnung. Abmessung: 644 x 353 x 345 mm. Gewicht: 22,2 kg. „Eine hervorragende Standbox. Die DM2A darf zur Spitzenklasse gerechnet werden.“ (Radio TV Electronic, Schweiz Nr. 4/76)



Technische Daten: DM4
3-Weg-Monitor-Lautsprecher. Baß-Mitteltöner: B&W DW 200/4. Durchmesser d. Lautsprechers: 164 mm. Durchmesser d. Schwingspule: 26 mm. Mittel-Hochtöner: HF 1300 MK. Durchmesser: 34 mm. Schwingspule: 20 mm. Hochtoner: 19 mm. Impedanz: 8 Ohm. Eigenresonanz: 60 Hz. Übergangsfrequenzen: 2,5 kHz und 14 kHz. Abmessungen: 530 x 255 x 256 mm. Gewicht: 11,1 kg. „Ein Lautsprecher von ausgezeichneter Qualität, sehr bafuchtig, guter Wirkungsgrad...“ (HIFI Stereophonie, Heft 9/75)



Technische Daten: DM5
Ein 2-Weg-Monitor-Lautsprecher, kombinierter Baß/Mitteltöner B&W 150/M5. Eine Eigenentwicklung der Fa. B&W, England, mit einem Durchmesser von 140 mm. Durchmesser der Schwingspule 26 mm. Hochtönlautsprecher B&W TW 20, Durchmesser der Schwingspule 19 mm. Impedanz: 8 Ohm. Eigenresonanz: 53 Hz. Frequenzweiche: Butterworth, 3. Ordnung. Abmessung: 455 x 227 x 241 mm. Gewicht: 9,5 kg.

hifi vivanco

de Vivanco & Co.
Ewig-Weide 15, 2070 Ahrensburg.
Telefon 041 02/51356.
Telex 02189856

Bitte beachten
Sie auch unser
neues Dokorder-
Tonbandmaschinen-
Programm.

hifi 76

Halle 3, Stand 3040



sik wurden dann mit dem „Trio a cordes français“ bekannt, das auf unvergleichlich schönen Instrumenten Haydn (Streichtrio op. 53 Nr. 2), Hespous (Zeltschnitt 1970), Roussel (Streichtrio op. 58) und Mozarts Trio KV 563 darboten. Schon allein die Begegnung mit Roussels nahezu

völlig unbekanntem Trio machte den Abend zum Ereignis. — Schließlich trat dann mit dem „Octuor de Paris“ ein Klangkörper auf, der mit Francaix' 1972 entstandenem Oktett ein Meisterwerk musikalischen, duftigen Humors vorstellte. Das Publikum reagierte spontan. — Zum Ab-

schluß musizierte nochmals das „ensemble 13 baden-baden“ unter Reichert.

Auf der Basis desselben Konzeptes wird in der Zeit vom 26. Juni bis 6. Juli 1977 das nächste Festival stattfinden. — diesmal unter dem Motto „Berlin zu Gast“. Da

„ensemble 13 baden-baden“, Ensemble- und Festival-Chef Manfred Reichert (Mitte): Wo sonst in einem Konzert sieht man die Interpreten im schönsten artistischen Einvernehmen lächeln?

werden sich denn das Kreuzberger Streichquartett, das Berliner Bläseroktett, das Amati-Ensemble, die Philharmonischen Solisten (in Triobesetzung), Barry McDaniel von der Deutschen Oper, Klesie Kelly, Wolfgang Böttcher und der Pianist Hans-Dieter Bauer ein Stelldichein geben. Doch schon heuer zeigte die Baden-Badener Veranstaltungsreihe sich als ebenso gelungener wie anregender Beginn, der auf die Fortsetzung neugierig macht. So jedenfalls kann die Stadt, der sonst nur allzu deutlich eine gewisse Pensionärsaura anhaftet, durchaus Ehre einlegen. Man fragt sich nur, warum nicht schon früher vergleichbare Marksteine gesetzt wurden.

Dreimal Monteverdi auf der Opernbühne

„Orfeo“ in Zürich mit Harnoncourt, „Odysseus“ in Wiesbaden, „Poppea“ in Mannheim

Von Wolf-Eberhard von Lewinski

Wer sich mit Claudio Monteverdi und seiner Wirkung auf den Opernhörer befaßt, kommt ein wenig in das Philosophieren hinein. Da gab es die erste große Monteverdi-Welle, von Erich Kraack in Wuppertal zuerst in Bewegung gesetzt, mit Bearbeitungen, die sogar Karajans Interesse fanden — oder eben bezeichnenderweise ihn ansprachen, obwohl oder weil die Entfernung vom Original recht weit — und hin zum Puccini-Orchester — wirkte. Immerhin, an vielen Theatern begann das große Staunen über einen Musikdramatiker, den man bislang nicht gekannt hatte und den nun einige Beobachter sogar höher einzuschätzen begannen als Verdi.

Daß es sich nicht um eine Monteverdi-Mode nur handelte, beweist eine neue, kleine Monteverdi-Welle, die jetzt über unsere Bühnen geht, die nur langsam begriffen hatten, daß in der Tat Monteverdis Opern, obschon die

ersten der Operngeschichte überhaupt, absolute Höhepunkte darstellen in der Einheit von musikalischer Geste und gedanklichem Gehalt, von Rhythmus und Deklamation, von Gestalt und Ausdruck. Auf der Schallplatte gab es ein regelrechtes Monteverdi-Festival, besonders dank Nikolaus Harnoncourt. Die Begeisterung, die hier für Monteverdi geweckt wurde, auch deshalb, weil der originale Klang so vital und vielseitig wirkte, wie man das nicht erwartet hatte und wie man es bei vielen Repertoire-Opern nicht antrifft, dieser ausgesprochene Monteverdi-Boom der Platte ließ die Theater aber nicht in erwartete Euphorie geraten — immer wieder zögerte man, Monteverdi systematisch zu pflegen: nur wenige Versuche, ihn zyklisch zu bringen, waren zu beobachten. Dabei waren die Monteverdi-Vorstellungen immer gut besucht, gab es Überraschungen für

Intendanten, die noch immer glaubten, Monteverdi sei etwas für Spezialisten. So wunderte sich Claus Helmut Drese, der neue Intendant der Oper von Zürich, als die erste Monteverdi-Oper, die man dort endlich auf die Bretter brachte, der „Orfeo“, ein Sensationserfolg wurde, wie er bei Verdi-Opern der beliebtesten Sorte nicht besser zu denken ist. Auch staunte der neue Wiesbadener Intendant Peter Ebert, als er die geradezu enthusiastische Resonanz des nicht gerade als speziell aufgeweckt und südländisch temperiert geltenden Publikums bei „Heimkehr des Odysseus“ konstatierte. Aber er zog keine Konsequenz außer der, mehr Vorstellungen als geplant anzusetzen: im nächsten Jahr gibt es keinen Monteverdi. Dafür erfreulicherweise in Zürich, wo Drese alle Monteverdi-Opern herausbringen will — und das noch mit demselben Team. Zürichs Monteverdi war ein Glücks- und ein Modellfall in vieler Hinsicht. Nicht nur, daß Nikolaus Harnoncourt erneut bewies, daß er auch in einem normalen Opernhaus und nicht nur im Platten-Studio zurecht kommt, die Hörer zu faszinieren versteht, sondern auch, daß er — und das war erstmalig der Fall — mit normalen Orchestermusikern arbeiten kann, die alte Instrumente spielen. Schon heute freut man sich auf die nächste Monteverdi-Premiere



Nikolaus Harnoncourt

in Zürich — Mitte des nächsten Januar (siehe auch Heft 4/76, S. 318).

In Wiesbaden wählte man eine DDR-Fassung, die der junge Komponist Siegfried Matthys zusammen mit dem Regisseur Götz Friedrich hergestellt hatte. Wohl wünscht er mehrere Orchester für die „Heimkehr des Odysseus“, ein „Fernorchester“ aus der Empore, hinter dem Publikum, für Herrn Zeus, aber nur das übliche Instrumentarium unserer heutigen Opernorchester. Dramaturgisch wurde die Handlung sinnreich gestrafft. Da der Dirigent in Wiesbaden, Bernhard Konz, mehr flüchtig als rhythmisch geschärft voring, klang alles zu wenig nach wirklichem Monteverdi. Immerhin verstand er es, expressiv und wortgebunden

singen zu lassen, was in den Hauptrollen Glenys Linos und Gerd Nienstedt eindrucksvoll und ausstrahlungsmächtig taten. Peter Ebert inszenierte exakt zwischen Stilisierung und realistischer Aktion, wobei er als Behelfsbühne während des Umbaus des Wiesbadener Theaters den Kurhaussaal verwendete, den der Bühnenbildner Wolf Wanning raffiniert in eine offene, auch formal nicht zum Publikum streng abgegrenzte Szenerie verwandelte.

Mannheim entschied sich für die Fassung Raymond Leppards, auch von der Schallplatte her bekannt, bei der „Krönung der Poppea“. Im Orchester hören wir also u. a. Chitarone, Regal, Orgel, Gitarre. Man sieht, daß das in einem normalen Opernhaus möglich ist. Leider dirigierte Tilo Fuchs viel zu weich und breilig, so daß die eigentlichen Konturen und Farben dieses Orchesterklanges zu kurz kamen. Auch saß man viel zu tief im Graben, den man hätte hochfahren müssen.

Die Regie von Friedrich Meyer-Oertel machte viel wett. In einem Bild, das wiederum zwischen Renaissance und Barock angesiedelt wurde (Paul Walter) — mit grau-vergammelten Bauten und Mosaikboden — verdeutlichte die Inszenierung das Geschehen entschieden. Vor allem Poppea erhielt einen Akzent zum Kritischen hin — die machtgierige Kurtisane wird von dem Schwächling Nero auf den Thron gehievt. Auf diesem endet die Oper mit dem Liebesduett, das eingedunkelt konzentrierend den Gesang dominieren läßt. Da man die Götter nicht eliminiert hatte, kam ein unfreiwillig komischer Zug in die Geschichte, wenn z. B. Fräulein Amor puttennah auftauchte. Schade, daß man nicht italienisch sang, was bei der Einheit von Wort und Vokallinie bedeutsam bleibt.

Auch hier ging das Publikum gut mit — freute sich nicht zuletzt über gute solistische Leistungen, von Ildiko Laczó als Poppea und Franz Mazura als Seneca vor allem. Die Initiativen, die die Schallplatten-Industrie mit den Monteverdi-Ausgaben bot, scheint sich also auf die Bühne langsam auszuwirken, auch wenn man sich wundert, wie ungläubig viele Regisseure und Intendanten trotz der Schallplatten- und nun auch der Bühnenerfolge der Monteverdi-Titel noch immer sind. Monteverdi gehörte in das Repertoire wie Verdi.

Der neue BEOMASTER 1900. Das schönste Steuergerät der Welt.

Das neue Steuergerät BEOMASTER 1900 ist da. 2 x 30 Watt Sinus. Sensorengesteuert. Sekundär-Bedienungselemente unter eleganter Metallhaube. Superelegant und superflach. Maße: 62 x 6 x 25 cm. Nur bei autorisierten B&O HiFi-Fachhändlern.



Bezugsquellen und weitere Informationen schickt Ihnen kostenlos und unverbindlich: B&O HiFi-Geäte Vertriebsges. mbH & Co. Wandalenweg 20, 2000 Hamburg 1 Bitte ausschneiden, ausfüllen und abschicken. Wir antworten sofort.

FF 9

Name:

Anschrift:

Telefon:



Bang & Olufsen

Aussteller auf der HiFi-Ausstellung Düsseldorf. Stand Nr. 3026, Halle 3. 24. - 29. 9. 76

Lateinamerika in Bonn

Bei der Eröffnung der lateinamerikanischen Kulturwoche am 9. Juli in der Bonner Beethovenhalle sprach der Botschafter von Costa Rica von Freude und Freundschaft. Mit Folklore, Sinfonie- und Kammerkonzerten, mit Ausstellungen und Filmen präsentierten sich 16 lateinamerikanische Länder – darunter auch Cuba – mit der Unterstützung des Ministeriums für wirtschaftliche Zusammenarbeit des Auswärtigen Amtes und des rührigen Bonner Kulturamts eine Woche lang betont unpolitisch. Für den „ersten“ Teil der musikalischen Darbietungen war eine Mischung aus europäischer Tradition und Besinnung auf das lateinamerikanische Erbe charakteristisch. Ganz deutlich etwa bei dem 1959 verstorbenen brasilianischen Komponisten Heitor Villa-Lobos. Im ersten Orchesterkonzert der Woche erklang sein Liederzyklus „Serestas“ mit der brasilianischen Sopranistin Maura Moreira, und die junge brasilianische Pianistin Geneviève Bergold spielte während ihres Solos abends den Klavierzyklus „A prole de bebê“.

Claudio Santoro scheint zumindest mit seinem Orchesterstück „Asymptotische Interaktionen“

stärker als sein Landsmann Villa-Lobos in der Tradition der europäischen Avantgarde zu stehen. Er arbeitet mit klanglichen Mikrostrukturen gleichsam postseriell. Durch folkloristisches Material stärker geprägt ist dagegen sein Klaviertrio 1972, vom vielversprechenden Trio de Janeiro in einem Kammerkonzert aufgeführt. Programmatisch thematisiert der Argentinier Alberto Ginastera dieses Aufeinandertreffen des europäischen und lateinamerikanischen Kulturkreises in seiner spritzigen Ouvertüre „El Fausto Criollo“; ihr liegt ein Gedicht über einen Bauern zugrunde, der zum erstenmal in die Stadt kommt und dort im Opernhaus Gounods „Faust“ sieht.

Villa-Lobos, Santoro und Ginastera waren in Bonn sicherlich die eigenständigsten Vertreter der zeitgenössischen lateinamerikanischen Komponistengeneration. Das wurde vor allem bei dem Orchesterkonzert deutlich, in dem neben anderen Werken das 1943 entstandene Violinkonzert des Mexikaners Manuel M. Ponce von dem mexikanischen Geiger Hermilo Novelo aufgeführt wurde.

Fast alle Interpreten haben einen Teil ihrer Ausbildung in der Bundesrepublik erhalten. So etwa die Mitglieder des Klaviertrios Rio de Janeiro: Die Pianistin Eliane Kardozos besuchte



Beliebter als Villa-Lobos: Folklore zum Mitsingen

die Freiburger Musikhochschule, der Geiger Paolo Bosisio die Kölner und der Cellist Antonio Meneses die Stuttgarter Musikhochschule. Ihr Abend war wohl der musikalische Höhepunkt des kammermusikalischen Teils der Woche. Vor allem das H-dur-Trio von Brahms spielten die drei Interpreten mit großer Spontaneität.

Bezogen auf den Bereich E-Musik zeichnete sich diese Woche durch Desorganisation aus: Selten Programmhefte, so gut wie gar keine Informationen über die Interpreten, geschweige über die Komponisten, obwohl

alle weitgehend unbekannt waren. Dazu kam die totale Interesselosigkeit des Publikums: erschienen waren jeweils nur die Vertreter der jeweiligen Botschaft. Bonner Publikum war kaum anwesend. Da trafen die allabendlichen Folkloreveranstaltungen auf dem Marktplatz auf größere Neugier. Echte Folklore allerdings (wie die Lieder des ermordeten chilenischen Sängers Victor Jara) durfte nicht erklingen – aus politischen Gründen. So hinterließ diese lateinamerikanische Kulturpräsentation, streckenweise zumindest, einen schalen Geschmack.

Beatrix Borchard



Denn: der Plattenboom ist Boom ohne Profit. Die Plattenpreise mußten in Deutschland zurückgenommen werden (die beiden Beatlesalben kosten nicht einmal die Hälfte dessen, was die Originale einst auf LP gekostet haben), bei Neuveröffentlichungen von 22 Mark auf unter 20 Mark, ein beabsichtigtes Nebenergebnis der aus USA und England immigrierten Plattenverkäufer von K-tel und Arcade, die den guten alten Weg über den Handel verlassen haben und ihre Platten billig und proper programmiert über das größte aller Werbeschauenster direkt ins Käuferherz flimmern lassen: übers Fernsehen (und den Funk). Die Preise knickten daher auf 20 Mark zurück. Die Kosten der Plattenproduktion (womit auch immer die MusiCassette und ihre Produktion gemeint ist) aber stiegen. Die Kosten für PVC, für das Papier der Hüllen, für die Cover-Grafiken, für Studios und für eben die alten ausgefahrenen Handelswege. Bei einer solchen tragikomischen Situation, Boom und Kostendruck zugleich, kann sich das Fehlen einer alles anmierenden und Preisbedenken über Bord spülenden Musikmode à la Rock and Roll oder Beat und Soul verheerend auswirken. Die Mode fehlte, und die Rechnung der Beatles-Verkaufsgenies erwies sich als richtig. Auch Deutschlands EMI-Chef Wilfried Jung war sich seiner Sache von Anfang an sicher: „Was gut war, geht immer, vor allem, wenn nichts mehr geht.“

Natürlich hat der Boom background. Soziologischen. Psychologischen. Philosophischen, ohne dabei Tiefsinn strapazieren zu müssen, den die Vulgarsoziologen der westlichen Hemisphäre nur zu gern an den Haaren herbeizogen, wenn es um das

Phänomen von Beatles und Poprebellion ging. In der Rückschau erweisen sich die Beatles eben nicht als die Revoluzzer einer akustischen Apo, die aus den Slums von Liverpool solidarisch ins spätkapitalistische Musikgeschäft einmarschierten, die Höhen der Soundstrategie besetzten und das große Ausflippen aus dem Streß repressiver Zwänge proklamierten. So etwa gaben sich ja die Pseudo-Thesen der mit Marx amalgamierten Popjünger, die von Tuten und Blasen keine Ahnung hatten. In der Bundesrepublik blühte eine besondere Spezies des modischen Soziologismus heran, der den Fans und sonstigen Soundverrauchern einzureden bemüht war, daß der Konsum bestimmter, von der akustischen Apo ausgesuchter und als Underground etikettierter Klänge den Aufstand einzuleiten befähigt wäre.

Spätestens seit zwei, drei Jahren haben auch die letzten professionellen Beatniks und Underground-Propagandisten musikalisch wie soziologisch eingesehen, daß an allen diesen Thesen-Fabrikationen nichts stimmte. Zweifellos stammen die Beatles ebenso wie viele andere junge Musiker aller möglicher Moden aus einfachen, wenn man so will plebejischen oder proletarischen Verhältnissen. Die Tarantella kam auch aus der armen Ecke italienischer Großstädte. Der Walzer gedieh zunächst ebenso im eher elenden Wien. Der Jazz kam aus den Slums von New Orleans, dem French Quarter. Daraus mit den Methoden der Hauruck-Soziologie geschichtsbedeutende Umstände aufzublasen, kommt auf die Prostituiierung der Musik zu politischen Agitprop-Zwecken heraus. Ohne soziologischen Bezügen ihre Bedeutung abzuspüren, schon gar nicht dem wider-

Good Day Sunshine Heimweh nach den Beatles

Von Reginald Rudolf

Am 29. August 1966 gaben die Beatles, in San Francisco, ihr letztes Konzert. Seither rühren die Herren Beatles alle Jahre wieder die verheißungsvolle Hoffnungssuppe ihrer angeblichen Wiedergeburt an. Hollywood-Produzent Bil Sargent spielte schon mit fixen Terminen im New Yorker Shea-Stadion Ende Juni '76. George Harrisons Papa Harold plauderte dem Londoner Daily Mirror die Schlagzeile aus: „Die vier haben sich geeinigt.“ Wenige Tage später Ringo Starr in Westberlin: „Wir haben darüber gesprochen.“ John Lennon winkte ab: „Ach, alles Gerüchte.“ Paul McCartney: „Möglich ist alles.“ Die Blätter zwischen Frisco und Frankfurt sekundieren diese lapidaren Sentenzen wie Obrig-

keitsformeln. Es rauscht und raunt im Zeitungsforst: „Sie kommen wieder.“ „Die Beatles eing.“ „Die Beatles singen.“ „Die Beatles kehren wieder.“ „Die Beatles lassen sich bitten.“ „Die Aktien der Beatles steigen rapide.“ Letzteres stimmt. Denn gleich ob es dem amerikanischen Supermanager Sargent gelingt, die mittlerweile in die Jahre gelangten John, 35; Paul, 32; George, 33; und Ringo, 36 (zusammen: 136 Jahre), je noch einmal auf die Popbretter zu kriegen, die Geschäfte mit den alten Platten gehen bestens.

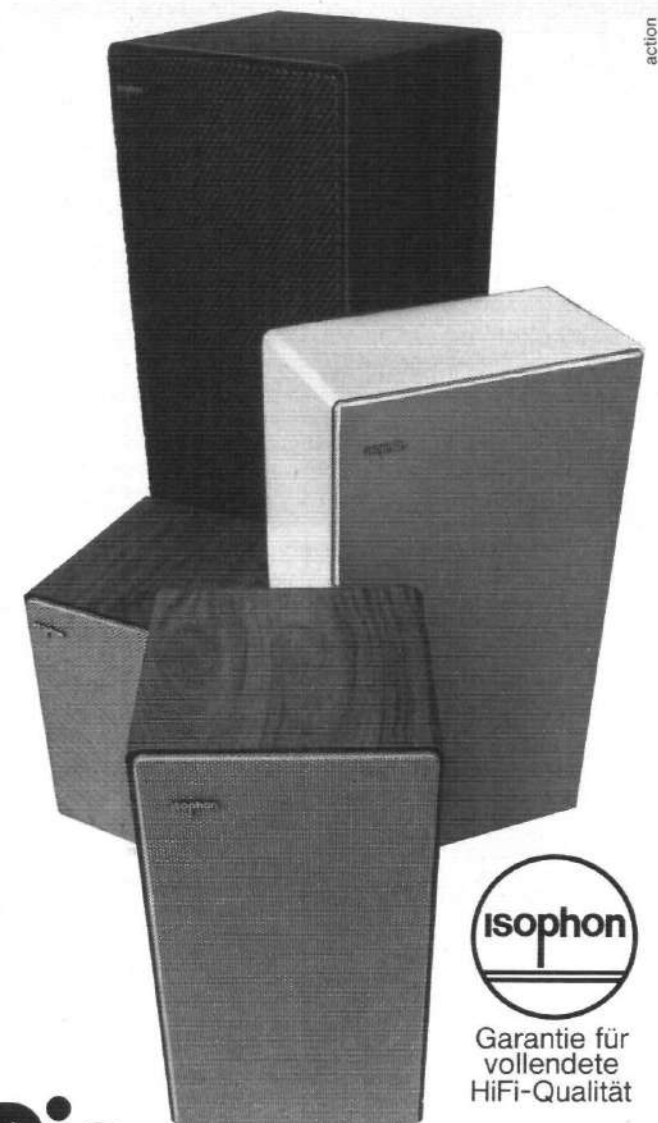
Bis heute sind von den 13 Original-Longplays und den zahllosen Singles fast 300 Millionen Exemplare weltweit verkauft worden; nämlich fast

120 Millionen Longplays und weit über 150 Millionen Singles.

Der Clou dieser Bilanz aber steckt in den Ziffern nach dem Exitus der Beatles am 11. April 1970: zwei Jahre später veröffentlicht die EMI, weltgrößter Plattenkonzern mit Sitz in London, zwei Doppel-Longplays des einstigen Erfolgs-Quartetts gegen alle Ratschläge. Vor vier Jahren, man erinnert sich, ging nichts mehr im Schaugeschäft. Die Beatles waren tot, die Stones passé, der akustische Underground längst Oberfläche, Lustverlust bei Hasch und Hall auf der ganzen lieben Geschäftslinie. Soul war noch nicht da. Raeggae ein Geheimtip ausgebuffter Horchposten. Aber alle Welt sagte den streng kalkulierenden Electrola-Bossen: „Macht kein Experiment. Die Beatles gehen nicht mehr, schon gar nicht in einer zwiefachen Doppel-LP-Packung.“

Das Doppel-Paket ging dennoch wie geschmiert. In Deutschland haben sich innerhalb der letzten drei Jahre die Zweier-Alben über eine Million Male verkauft. Das sind

exakt vier Millionen Platten, Langspielplatten – mehr als in den zehn Jahren ihres akustischen live-Lebens im Lande abgesetzt werden konnten. Der Griff des Käufers nach den Beatlesplatten bestätigt den Drang der Manager, die Popgötter der 60iger wieder an einen Tisch zu kriegen, zumal die Konzertszene und Dauertourneen, die Galas der Entertainer und das Showgeschlebe in den Plattenstudios seit geraumer Weile nicht viel mehr als ein Jahrmarkt abgetakelter Eitelkeiten ist. Die Veranstalter veranstalten, was gängig ist und kein Risiko aufkommen läßt. Die Plattenmacher lassen auf PVC rillen, was schon immer ging. Der Mut zum Risiko ist durch die dünne Profitance eher gemindert worden. Zwar ist der späte Beatles-Boom in jenen Trend eingebettet, der die Tonträger-Industrie zu den Wachstumsbranchen inmitten aller Rezessionen hat gedeihen lassen, der Trend nämlich, sich das allgemeine Teuerwerden sozusagen musikalisch schmackhaft zu machen. Eine alte Geschichte: in Notzeiten geht die leichte Muse besser. Aber der Schein trügt etwas.



Garantie für vollendete HiFi-Qualität

Die Klang-Giganten von ISOPHON!

Überdurchschnittliches Klangvolumen. In den zartesten Höhen. Und in den dunkelsten Tiefen. Bei jeder Lautstärke. Das macht die STUDIO-TS-Lautsprecher von Isophon zu Klang-Giganten. Durch die neuartige Membranen-Technologie. Als Ergebnis jahrzehntelanger Forschung. Mit extrem hoher Belastbarkeit. Machen Sie einen Hör-Test: Die STUDIO-TS-Lautsprecherboxen von Isophon sind klang-gigantisch!!

COUPON

Die Klang-Giganten interessieren mich.

Bitte senden Sie mir Informations-Material über Ihre Lautsprecher und deren Vorzüge.

Name

Anschrift

Bitte senden an:
ISOPHON-WERKE GMBH,
1 Berlin 42, Eresburgstr. 22-23
Abt. TS 3376

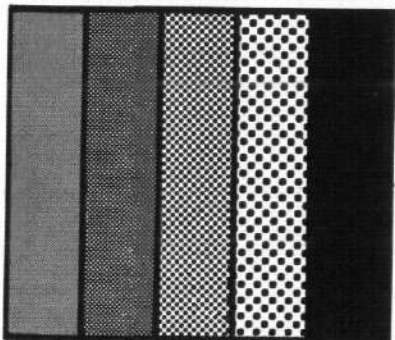
5 Jahre
Garantie
für vollendete
HiFi-Qualität
ISOPHON

Warum zum ersten Mal natürliche Klangdynamik von Magnat erreicht werden konnte

Es gelang mit der Überlegung, daß ähnlich dem Klavierpedal in jede Box eine Art Resonanz-Bremse eingebaut werden müßte. Nur müßte sie andauernd angezogen sein. Sie würde dann sämtliche auftretenden Resonanzen — auch bei geradezu extremen Wattwerten — vollständig absorbieren, und das unabhängig von der Gehäusegröße.

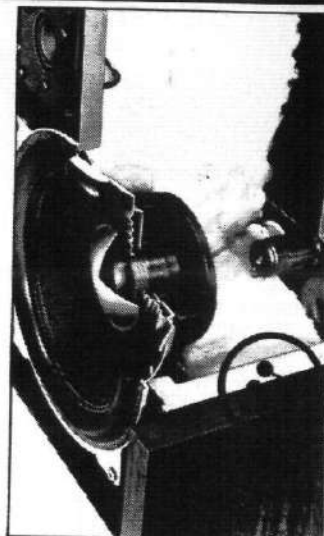
Das 5-Schichten-Material

Der extrem hohe Dämpfungsfaktor des Gehäuse-Materials beruht auf dieser Platte. Jede Schicht hat eine andere Materialdicke. Dadurch werden im Gehäuse auftretende Resonanzen schon weitgehend aufgefangen. Den Rest besorgt die LRC-Bauweise.



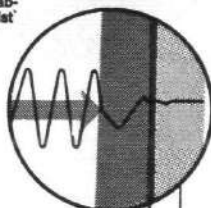
Wie gelang es den Magnat-Technikern, die kühlstrangkroßen Lautsprecherriesen auf Regalgröße zu reduzieren?

Die bei allen Magnat-HiFi-Lautsprechern eingesetzte 5-Schichten-Platte mit extrem hohem Dämpfungsfaktor bildet das Grundgehäuse. Auf die Seitenwände wurde dann „die Bremse“ in Form einer Kunststoffolie mit exakt berechneter Stärke aufgebracht, darüber der Stabilisator, gefertigt aus einem starken, wieder extrem dämpfenden Material (s. Abbildungen).



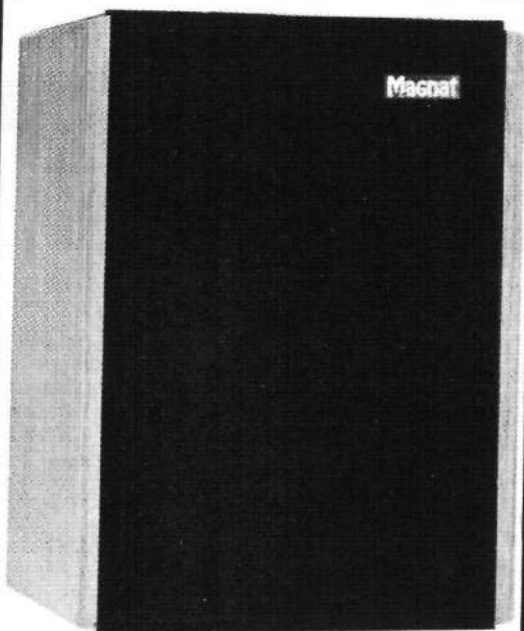
Das LRC-Prinzip

Die Schallwellen treffen auf die Gehäusewand. Die Eigenschwingung beginnt und stößt damit auf die Kunststoffolie. Die fängt sie elastisch auf, und läßt die Wellen mit einer Art Gummieffekt sich totlaufen. Restvibrationen der Folie werden dann vom Stabilisator wirksam gebremst. Die absolute Vernichtung ist eingetreten. Diese „Bremse“ steigert sich mit dem Schalldruck. Es gibt keine Grenze mehr nach oben.



Gehäusewand
Kunststoffolie
Stabilisator

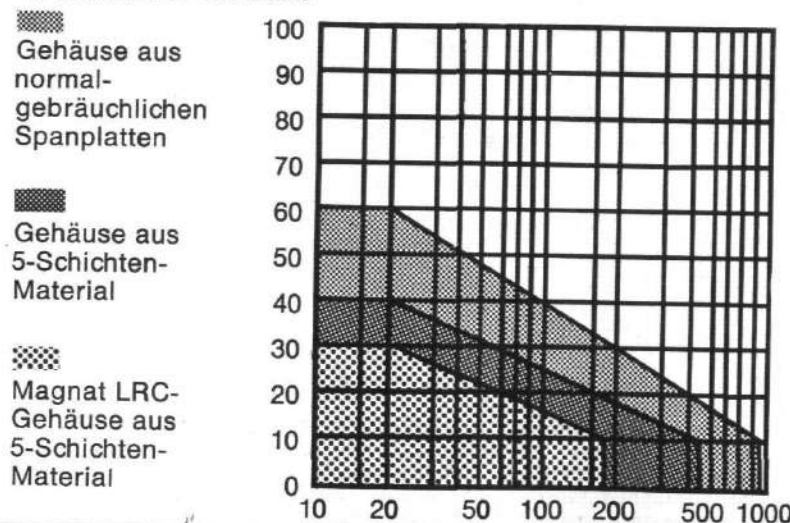
Neu! Bull-Twin-LRC



**45 Watt Sinus
36 — 22.000 Hz
kompakt —
dynamisch — unübertroffen**

Das LRC-Prinzip (Low Resonant Cabinet). — Dieser entscheidende Durchbruch reduziert Resonanzen und störende Eigenschwingungen des Gehäuses.

Graphische Darstellung von Eigenschwingungen verschiedener Gehäuse



Berichte aus dem Musikleben

borstigen Yeah, Yeah, Yeah der Beatles contra konventionalisierte Unterhaltungsmusik, bleibt aber doch festzustellen, daß Musik ein Eigenleben führt, gestützt von Harmonie, Rhythmus, Melodie und Stil. Diese politisch erklären zu wollen, ist Nonsense. Daß neue musikalische Ausdrucksweisen in einer gärenden Gesellschaft eher gedeihen, ist zwar wahr, aber keine Erklärung für die Beatles, die keinen rebellischen Gestus zelebrierten, sondern als Teddy-Boys, wie zu allen Zeiten halbstarke Bewegungen, einfach etwas anderes machen wollten als das, was ihnen musikalisch an alten Zöpfen in den Tanzdielen von Liverpool oder später Hamburg vorgeführt wurde. Die Beatles protestierten, wenn sie überhaupt irgendwo protestierten, gegen das überkommene, glänzende und glitzernde Show-Instrumentarium der Bigband mit ihren ewig verglennmillerten Swingarrangements, sie protestierten ebenso gegen die pomadisierten Rock'n Roll-Schöpfe, gegen Barmusik-Heinis und Nachtclubpianisten. Sie zogen den dunklen Musikanzug aus, ließen das Haar sprießen, banden die Schlipse gar nicht erst um und hielten die Gitarren wie die Maschinengewehre. Sie sangen nicht schön, sondern laut und schrill — alles das war in Amerika längst durch Jazz, Swing und Rock and Roll geschehen, mußte aber irgendwann als Verschnittverfahren auch in Europa absolviert werden.

Die Beatles wechselten das Instrumentarium, die Methode — aber keineswegs die Musik. Sie gaben alten Melodien neue Wendungen und sangen sie in ihrer drängenden Art. Allein: wer „Yesterday“ und „Michelle“, wer „Good Day Sunshine“ oder „Let It Be“ auf den Klänge-Grill legt und so lange behält bis er auf die Grundharmonien gelangt, der wird ein Einsehen mit der Harmlosigkeit der Beatles haben. Sie sind, so gehört, ein aufmüpfiger Ray Conniff, ein Glenn Miller mit Schlagstock. Sie sind aber keine Revolution. Sie sind Meister hervorragender Melodien, die aber vor ihnen Gershwin oder Jerome Kern hätte machen können. Sie sind Genies beiläufiger Texte, die ebenso gut vor dreißig Jahren am Broadway gemacht wurden. Sie etablierten im Grunde nur das Niveau der Tin Pan Alley zwischen Liverpool und Hamburg. Und sie verdienten viel Geld. Beim Geld, und das spricht für sie,

bewiesen sie überhaupt kein Bankiers-Geschick. Ihr Apple-Konzern kam in die roten Zahlen. Es blieb nicht viel. Auch die Tochterfirmen wie Apple Films oder Electro-Apple für Stereo-Artikel oder das Bureau Grape-Fruit für Nachwuchskräfte gingen pleite. Ende Dezember 1974 hat ein Londoner Gericht alle Beziehungen zwischen dem Pop-Quartett als „aufgehoben erklärt“. Die Firma Apple-Records wird noch bis zum Jänner 1977 mit der EMI kooperieren — zu nicht gerade günstigen Konditionen für die Beatles. Dann wird auch dieses Kapitel geschlossen.



Allerdings: die ehemaligen Beatles, kommen sie nun selbst für eine halbe Milliarde zusammen oder nicht, sind längst saniert. Der Rhythmus-Gitarrist und Texter John Lennon machte mit seiner Solo-Platte „Walls and Bridges“ Furore. Er wird 12 Millionen auf der Bank haben. Bassist und Sänger Paul McCartney hat mit der Gruppe „Wings“ den modischen Anschluß nie verloren. Vermögen etwa 20 Millionen. George Harrison, eben mit einem millionenschweren Vertrag aus Cannes zurückgekehrt, hat seit seinem Titel „Sweet Lord“ ebenfalls 20 Millionen auf die hohe Kante legen können. Und Ringo Starr, der Trommler der Beatles, brachte mit eigener Plattenfirma und vielen Platten auch seine zehn Millionen in Sicherheit.

Das Heimweh nach den Beatles ist die Sehnsucht der jungen Generation nach einer Mitte zwischen dem Lärm der Phonsänge auf den Bühnen in Schweigen ersticken. Freaks einer sogenannten Rock-Generation und Schnulzenschürzen hierzulande. Die Beatles haben hier mehr als alle anderen Melodien geboten, die sich heute so brav wie das Gebet einer Jungfrau oder das Erwaschen eines Löwen anhören.



Gehören Sie zu denen, die denken, zwischen Bändern gibt es keine Unterschiede? Und deshalb irgendeine Cassette kaufen.

Stereo-Anlage oder Mini-Recorder:

Ampex 20/20+ bringt Maxi-Klang. Durch die Ampex Ferroxyd-Kobalt-Beschichtung.

Im Gegensatz zur Chromdioxid-Beschichtung und der üblichen Ferroxyd-Beschichtung garantiert die Ampex Ferroxyd-Kobalt-Beschichtung extreme Dichte der Bandoberfläche und damit eine erheblich höhere Kapazität des Tonträgers. Der Unterschied zu herkömmlichen Cassetten ist unüberhörbar: klangvolle Dynamik über alle Frequenzbereiche.

Nur Ampex 20/20+ Bänder und Cassetten werden nach dem patentierten Ferrosheen®-Verfahren hergestellt. Ein Beschichtungsverfahren, das

zur Dichte extreme Glätte bringt. Ergebnis: kaum Abrieb zwischen Bandmaterial und Tonkopf. Außergewöhnliche Klangwiedergabe. Keine Nebengeräusche mehr. Und kaum Drop-outs.

Ampex 20/20+. Qualität muß nicht teuer sein. Vergleichen Sie Preis und Leistung der am Markt befindlichen Bänder und Cassetten: Die Entscheidung für Ampex 20/20+ wird Ihnen leichtfallen.

Ampex 20/20+. Die Profi-Cassetten. Die meisten Radio- und TV-Stationen rund um die Welt benutzen ausschließlich Ampex Anlagen und Bänder. Machen Sie sich Profi-Erfahrung zunutze. Denn auch das beste Gerät kann nicht mehr leisten, als das Band hergibt.



Ampex 20/20+ macht Ihnen ein Angebot, das sich hören lassen kann.

Gegen Vorlage dieses Abschnitts gibt Ihnen Ihr Fachhändler für nur 2 Mark eine Original Ampex 20/20+ Proficassette C 42 zur Probe. Nutzen Sie dieses einmalige Angebot. Ist kein Fachhändler in der Nähe, wenden Sie sich direkt an uns. Wir schicken Ihnen die Ampex 20/20+ gegen Einsendung von 2 Mark in Briefmarken.

Ampex Europa GmbH, Walter-Kolb-Straße 9-11, 6000 Frankfurt 70.

AMPEX

Ampex 20/20+. Der Unterschied macht die Musik.

Hohe Belastbarkeit, extrem saubere Klangdynamik, kompakte Gehäuse ... von allen angestrebt - von MAGNAT erreicht!

MAGNAT ELECTRONIK GMBH & CO. KG · Unterbuschweg · 5 Köln 50 (Sürth) · Telefon 02236/64051-53 · Telex 888699 fono forum 9/1976

Franz Endler, Wien

Revolution in St. Marx

Wien hat im Sommer eine brandneue Sache, die nebstbei auch mit Kultur, wenn man will sogar mit Musik zu tun hat, doch keineswegs ausschließlich mit dieser, sondern auch mit einer unreinen Vermengung von Politik und Wiener Eigenart. Ich versuche, es einem deutschen Leserkreis zu erklären.

Zweimal während der Wiener Festwochen veranstaltete der Intendant eine „Arena“ in einem abgegrenzten Teil eines nicht mehr benutzten und bereits zum Abbruch bestimmten einstigen Großschlachthofes in einem Wiener Randbezirk. Die „Arena im Schweineschlachthof Sankt Marx“ war zweimal auch ein voller Erfolg – es trafen dort in funktionell mit Lautsprecher- und Scheinwerferanlagen adaptierten Räumen gastierende Ensembles, heimische Kleingruppen und ein Publikum aus Schickleria und wirklich jungen Menschen aufeinander; und der Zusammenprall ergab nichts weiter als Amüsament auf allen Seiten. Die gastierenden Künstler waren von der Umgebung begelstert, die heimischen Künstler erkannten, wie lustig es in einem einstigen Schlachthof sein kann, die noblen Festwochenbesucher lockerten die Krawatte oder verzichteten auf den Nerz und die einfache Jungen waren großzügig und ließen niemanden fühlen, daß er nicht mehr ganz so jung war.

Das Areal am Rande der Stadt gehört der Gemeinde Wien und war mittels Vorvertrag an eine private Gesellschaft so gut wie verkauft und von dieser zum Abbruch bestimmt. Ein Textilzentrum und andere sollten sich dort ansiedeln und hatten dafür bereits einige Millionen in Planung und Vorbereitung investiert, gaben aber im Frühjahr 1976 ihre Einwilligung, daß mit dem Abbruch noch gewartet werden könne, um die „Arena“ auch für die Festwochen 1976 zu retten.

Weil in Wien Termine nie so ganz ernst genommen werden, nahm auch der Festwochenintendant es leicht und ließ eine Wiener Gruppe auch noch einige Tage nach dem offiziellen Abschluß der Festwochen in Sankt Marx auftreten. Und als dies geschah, geschah es: Die Gruppe und ihr Publikum zogen Transparente auf und erklärten die „Arena“ für besetzt und von der Jugend in Besitz genommen. Sie improvisierten ein Festival en permanence, holten in der Nähe wei-

lende Größen wie Leonard Cohen und Sympathisanten von überall, vor allem vom Österreichischen Rundfunk, der sich mit Wonne auf das hier wirklich neue Thema stürzte. Besetzung, Aufbruch der Gegenkultur, Kunst aus dem Volk – so lauteten die ersten Slogans und kaum jemand bemerkte, daß im Hinter- oder Untergrund Experten aus Deutschland sich einfanden, daß extrem politische Gruppierungen ihre Fachleute entsandten und ganz rasch sich so etwas wie ein Komitee bildete, das fortan für Statements und die offizielle Vertretung der Jugend in der Schweineschlachthalle zuständig schien. Und nicht einmal die Pointe, daß der weiterhin intensiv progressive Festwochenintendant sofort aus diesem Komitee entfernt wurde, gab zu denken. Und niemand wies wenigstens scherzhaft darauf hin, daß zum Beispiel ein zwar bärtiger, sonst aber nicht wirklich fortschrittlicher Kulturreferent der Zentral-sparkasse der Gemeinde Wien das Wort an sich riß und nebenbei ein Konto bei seinem Institut einrichtete, auf das Spenden für die permanente „Arena“ erbeten wurden – um hier nur zwei Kleinigkeiten zu erwähnen.

Ich weiß nicht, wie man in deutschen Landen auf Besetzungen reagiert, in Wien jedenfalls kam die Vizebürgermeisterin auf das Gelände und schlug sich an die Brust, sie hätte zwar bisher für die Betreuung der Jugend viel getan, aber Fehler begangen; sie werde sich bessern. Relativ aufgeschlossene Behördenvertreter traten auf den Plan und suchten nach attraktiven anderen Plätzen, an die man die „Arena“-Leute bitten wollte. Das Fernsehen organisierte Diskussionen und die Zeitungen füllten sich mit Meinung. Und irgendwo am Rande sah man den Vertreter der Gesellschaft, die das Gelände gekauft und für ihre Zwecke bestimmt hatte – er verstand die Welt nicht mehr, sprach davon, daß Verträge eben eingehalten werden müßten und meinte, er habe nicht Millionen investiert, um nun als böser Kapitalist von der auch ihm sympathischen Jugend um diese gebracht zu werden.

Genug damit, es ist unmöglich, den Ausgang der Geschichte zu schildern, denn zwischen der Niederschrift und dem Erscheinen dieses Beitrags liegt mehr Intervall als zwischen dem Entstehen von Wiens Gegenkultur



Schweineschlachthof St. Marx: Von der Jugend in Besitz genommen

und dem Zeitpunkt, da sie bereits vielen Denkenden wieder an den Nerven zerrt. Wenn dies hier zu lesen ist, wird entweder ein Komitee und eine Gruppe von fünfhundert Jugendlichen über die Gemeinde Wien und geschlossene Verträge gesiegt haben oder der heiße Sommer wird gegangen sein und Sankt Marx wird in Wien ein Synonym für eine alberne Sache sein. Ich eigne mich nicht zum Propheten, aber ich meine, man sollte registriert haben, daß, viele Jahre nach entsprechenden Aktionen in China und der Bundesrepublik, nun auch Wien einmal revolutionär war – oder vielleicht ist?

Ansonsten ist der Sommer in Wien ruhig und uninteressant. Musikfreunde, Künstler und Kritiker sind zwischen Verona und Bayreuth unterwegs, und auch die Angehörigen der Bundes-theater haben sich in Urlaub, also zur Festspielarbeit begeben. Wenn sie wiederkommen, hebt sowohl im Burgtheater wie auch in der Staatsoper eine neue „Ära“ an; Achim Benning und Egon Seefehlner heißen die neuen Direktoren, aber das weiß man ja schon. Und daß der

nunmehr geschiedene Staatsoperndirektor im allerletzten Moment noch Ehrenmitglied seines Hauses wurde, obgleich der Betriebsrat, sogar die schon zu Ehrenmitgliedern ernannten langjährigen Treuen der Oper protestierten – das ist nur eine wienerische Pointe und Beobachtern von draußen kaum zu erklären. Immerhin, ich will's versuchen: Der scheidende Direktor wollte oder sollte den Titel Hofrat erhalten. Das aber verlangt einen derartigen Aufwand an bürokratischer Arbeit, daß es nicht mehr zeitgerecht zu erledigen gewesen wäre. Und irgend etwas Spektakuläres mußte man ihm doch zum Abschied geben ...

Marcel Prawy, ganz zum Schluß, der telegene Plauderer über Oper und Musical, hat seine Karriere auch fortgesetzt. Er ist nun ordentlicher Hochschulprofessor für Operndramaturgie und mit dieser wiederholten Nachricht verabschiedete sich einer, der es noch nicht zum Professor oder Hofrat gebracht hat, aber ganz neidlos in die Zukunft sieht. Irgendein Titel befällt jeden Wiener einmal.

Nach entsprechenden Aktionen in China und in der Bundesrepublik nun auch Wien revolutionär



Alan Blyth, London

Paul Bunyans Wiederkehr

Seit dem Beginn vor fast 30 Jahren ist das Aldeburgh Festival Benjamin Britzens Bereich. Als Festival-Mitgründer Britten vor zwei Jahren ernstlich erkrankte, wurden Befürchtungen laut, daß damit auch Aldeburghs vornehmste Aufgabe – die Auf-führung neuer Werke des Komponisten Britten – in Frage gestellt sei. Wie auch immer, medizinische Kunst und pflegliche Fürsorge ermöglichten es Benjamin Britten, einmal mehr für Aldeburgh zu schreiben, respektive eine seiner frühen Partituren für dieses englische Sommerfestival zu revidieren.

Als umfangreiches Unternehmen erwies sich dabei die „Bergung“ seiner ersten Oper „Paul Bunyan“, ein Werk – von Britten während der Kriegsjahre in den Vereinigten Staaten geschrieben –, dessen erste und einzige Aufführung bisher im Mai 1941 in New York stattgefunden hatte. „Paul Bunyan“, nach einem Libretto des Dichters W. H. Auden, wanderte nach der Premiere wieder in Britzens Schreib-tisch. Nur zögernd stimmte Britten vor einem Jahr zu, das Frühwerk wieder auszugraben. Im Februar dieses Jahres über-trug die BBC Britzens Erstling, die English Music Theatre Company eröffnete damit das Aldeburgh Festival.

Als Britten „Paul Bunyan“ schrieb, hatte er seine kompositorischen Anfänge hinter sich gelassen; die Partitur offenbart bereits seine reichen lyrischen Erfindungen, seine individuelle Sprache (wenn auch bei diesem Stück über amerikanische Pionierzeiten mitunter Hilfestellung von Ravel, Weill und Gershwin hörbar wird).

Obwohl die Handlung nur episodisch – ohne durchgehendes Thema – abrollt, inspirierte Audens geistreicher Text Britten zur Entfaltung außergewöhnlicher Vielseitigkeit. Jede vom Wort gebotene Gelegenheit nutzt er begierig – so den Prolog im Wald (mit großem Chorensemble), die volksliedhaften Balladen, das Blues-Quartett und das anspruchlos-romantische Liebesduett, den Pseudo-Trauermarsch und das von einer exzellenten Litanei beherrschte Finale. In jedem Takt stellt bereits der „frühe“ Britten sein dramatisches Geschick, das ihn später nie verlassen hat, unter Beweis.

„Paul Bunyan“ basiert auf der amerikanischen Legende vom riesenhaften Holzfäller Paul Bunyan, der im Britten-Opus nur hörbar – nicht sichtbar ist (seine Stimme dröhnt lautsprecherverstärkt an die Decke). Bunyan besiegt seinen starken, aber dümmlichen Vorarbeiter, Hel Helson, vom Komponisten als Kontrast gezeichnet nach intellektuell-introvertierten Buchhalter Johnny Inkslinger, die eigentliche Hauptfigur und Prototyp von Britzens späteren Outsider-Figuren wie „Peter Grimes“. Für Liebe in „Paul Bunyan“ sind Tiny, Bunyans liebreizende Tochter, und der junge Lagerkoch Slim zuständig.

Colin Graham inszenierte das Stück mit Musical-Präzision, und war, unterstützt von Margaret Harris' simplen, funktionellen Szenenbildern, vor allem, Mittler zwischen den robusten und nachdenklichen Seiten des Werks. Ein autoritärer Paul Bunyan war Paul Maxwell, Russell Smythe ein akzeptabler Balladensänger, Neil Jenkins ein



Benjamin Britten

empfindsamer Inkslinger, Iris Saunders eine charmant-mitleid-heischende Tiny. Stuart Bedford dirigierte mit Elan.

Seit 35 Jahren komponiert Benjamin Britten mit gleicher Intensität, gleich wirkungsvoll für die menschliche Stimme. „Phaedra“, seine neue dramatische Kantate, gewidmet Janet Baker, aufgeführt ebenfalls beim Aldeburgh Festival, beweist es. Mehr noch: Seine musikalische Aussage ist noch bestimmter und kompakter geworden. Die Worte für seine neue Kantate wählte Britten aus einem Werk des amerikanischen Dichters Robert Lowell, musikalisch wechseln Rezitative, begleitet nur von Harfe und Violoncello, mit ausdrucksstarken Arien – von geteilten Streichern und Schlagzeug begleitet – ab.

Auf geniale Weise zeichnet Britten in dieser Kantate die Geschichte von Phaedras unstillbarer Sehnsucht nach ihres Mannes Sohn, von ihrer späteren Reue. Eine erste, schnelle Arie, unterlegt mit einer nervösen Begleitung, drückt die ganze Leidenschaft ihrer verblendeten Liebe aus. Ein darauf folgendes Rezitativ schildert ihre Unsicherheit, ihrem Gatten wieder gegenüberzutreten; in der letzten Arie, einem düsteren Adagio, bekennt

sie sich Theseus, nachdem sie Gift genommen hat.

Seit Britten bedauerlicherweise die Kraft fehlt, volle Opern zu schreiben, werden seine dramatischen Talente ohne Zweifel auf diese knappen und bereiten Kantaten gelenkt. So ist auch „Phaedra“ ein vollendetes Werk für Dame Janet, das einzigartige Talent dramatischer Deklamation. Die Zeile „Oenone, I want to die“ grub sich tief ins Gedächtnis des Zuhörers, und unvergeßlich scheint auch, wie Janet Baker in der letzten Arie No-blesse mit tiefster Tragödie verband. Stuart Bedford, der in den letzten Jahren so viel für Britzens Musik getan hat, zeigte sich als überzeugender Anwalt der Britten-Musik, sowohl als Dirigent wie auch als Harfenist – bestens unterstützt vom Englisch Chamber Orchestra. Mag sein, daß Britten in seiner Musik nichts absolut Neues sagt; sein Vermögen aber, auch in altge-wohntem Idiom aufs feinste zu differenzieren, ist mehr als bemerkenswert.

Janet Baker



die „musikalischen Boxen“

Hi-Fi-Lautsprechereinheiten von CLR: der neue Maßstab für verfarbungsreine Musikübertragung.

CLR electronic – Hermann Wilms + Co
2067 Reinfeld/Holst.
Hollander Koppel 6 · Tel. (0 45 33) 88 14

Bitte fordern Sie ausführliches Informationsmaterial an.