

Aufbruchsstimmung und Konjunktur des Neuartigen

Verbannt von den Salzburger Festspielen durfte sich bis zum Tode Herbert von Karajans auch der Dirigent, Musikologe und Cellist Nikolaus Harnoncourt fühlen. Er hatte in milden Worten, aber in starken Tönen, die laue Behandlung alter Partituren bemängelt.

Zur „Krönung der Poppea“ kam er gleichsam als begnadeter Begnadigter mit seinem hochspezialisierten „Concentus musicus“ ins Große Haus. Und natürlich sondierte man leicht besorgt die vergleichsweise kleine Mannschaft, die mit Lauten, langhalsigen Theorben, Cembali, Orgel und allerlei Blasinstrumenten versehen, unter der überbreiten, nach Karajans Angaben entworfenen Bühne Platz genommen hatte. Monteverdi läßt sich in dieser Umgebung tatsächlich in allen Farben und rhetorischen Facetten realisieren. Es verhält sich im Akustischen ähnlich wie im Optischen: Wer das Wesentliche zu (be)greifen vermag, der zwingt seine Objekte in jene räumliche Dimension, die der Essenz angemessen ist. Insofern hatten sich Jürgen Flimm als Regisseur und Rolf Glittenberg in seiner Eigenschaft als Raumgestalter für ein praktikables, flächennutzendes Nebeneinander der Spielorte entschieden. Vom schattigen, nach Drehbühnen-Prinzip rotierenden Schlafgemach im Hause Nero sind es nur ein paar Schritte an die Quelle von Senecas Weisheit. Einige schlanke Säulen und Stufen im Hintergrund reichen aus, um das kaiserlich-römische Element vor Augen zu führen. Hier liegt wohl auch ein Schlüssel zur Interpretation, im Musikalischen wie im Szenischen. Harnoncourt, Flimm und Glittenberg weichen vor den Aktualitäten ränkevoller Machtergreifung nicht zurück. Es liegt ihnen, wie es scheint, jedoch fern, unsere mißliche Gegenwart nun Zug um Zug auf die Bühne zu zerren.

Wenngleich dem unkundigeren Hörer aus dem Puccini- und Verdi-Milieu manches an diesem Abend ungewohnt und langatmig vorkommen mochte – er durfte

sich an einem wahrhaft überraschenden Sängersenble ergötzen. Hier in Salzburg wird exemplarisch deutlich, daß die Kunstfertigkeiten historisierender Gesangspraxis zugleich die große Chance vokaler und charakterlicher Individualisierung in sich bergen. Sylvia McNair als gerissene, städtische Unschuld und Philip Langridge an ihrer schönen Seite zum Beispiel: Die Liebe des Paares Poppea-Nerone erhält in dieser Besetzung filigrane, im nächsten Moment jedoch urwüchsige Resonanz. Man singt, indem man spricht. Daß diese kaiserliche Verbindung nicht in ehelichen Pantoffeln vermuffen wird, lehrt uns nicht nur die Geschichte, es ging an diesem Abend auch aus den Explosivkräften innigen und selbstverzehreren Gesanges hervor.

Im Zentrum des Geschehens eher schlicht, an der Peripherie jedoch verschwenderisch, bunt, ja phantastisch von Marianne Glittenberg kostümiert, bilden die Göttinnen (Elisabeth von Magnus, Petra Lang), die verfeindeten „Familien“, Soldaten, Konsuln und Tribunen tatsächlich ein aufeinander eingeschworenes Personal. Wolfgang Holzmair taucht da mit edler Baritonese als zweiter Famigliaro und als Tribun auf. So engagiert und wichtig im Vorüberwehen römischer Geschichte wie Jochen Kowalski im Vordergrund des Geschehens als idealistischer, entflammbar-unglücklicher Ottone. Kurt Moll dazwischen in sonorer Leiblichkeit: ein übereifriger, unangreifbarer Mann der altklugen Sentenz und des heiteren Abganges. Marjana Lipovšek hingegen als Ottavia die giftige Betroffenheit in Person – und dazwischen ein so fragiles Vokal-Blatt wie Andrea Rost, die als Drusilla buchstäblich vom Sturm des Schicksals hin und her gebeutelt wird.

Vom Schicksal gebeutelt wurde auch die „Orfeo“-Produktion im Residenzhof. Zur Premiere ging es unter Donner und Blitz ins Mozarteum. Drei Tage später war es dann soweit. Der Himmel lachte auch nach Son-

nenuntergang. Die Sternlampen an zarten Elektrokabeln über den Köpfen durften erglimmen. Und Herbert Wernickes Tischgesellschaften – zu ebener Erde der Pulk der Nymphen und Hirten, im imaginären Souterrain die unerlöst-hungrigen Seelen – brauchten sich nicht mehr mit kleinen Gesten und Körperdrehungen zu begnügen. Ihr Kostüm kannte man freilich aus der konzertanten Aufführung. René Jacobs ist im Saal wie im offenen Terrain ein unermüdlicher, in seinen Bewegungen beängstigend gleichförmiger Vorturner. Sängerdarstellern bekommt sol-



Zum ersten Mal haben die Salzburger Festspiele eine Opernproduktion unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt herausgebracht: Zum Monteverdi-Jahr stand „L'Incoronazione di Poppea“ auf dem Programm (Inszenierung: Jürgen Flimm).

cher Minimalismus erfahrungsgemäß nicht gut, es sei denn, sie rammten, wie Jules Bastin als fährmännischer Caronte, nur dumpf und breit das Ruder in den Boden. Und im übrigen hat dieser Hades-Schaffner ohne Rückfahrkarte ja zu schlafen, denn Orfeos Gesang (Laurence Dale) – man möchte es an diesem Abend durchaus glauben – hat ihn ins Reich der Müdigkeit versetzt. Es ist, nach Wernicke, ein Orfeo, der am Ende recht belämmert, sozusagen viertelgöttlich, auf einem Stuhl den Himmel unter den Füßen hat. Eine Apotheose also von betont flacher Symbolprofilierung. So blieb es bezeichnend für dieses Unternehmen, daß die schönste und am sorgfältigsten geführte Stimme aus jener Re-

gion kam, in die Orfeo nicht so recht hingelangen wollte: nämlich aus dem Himmel. Susan Graham war es als „Musica“, deren Partie allerdings von Monica Baccelli, der etwas blassen Euridice, in den letzten vier Aufführungen noch zusätzlich übernommen wurde.

Vom Residenzhof hinüber ins Kleine Festspielhaus – 200 Meter, aber mit dem künstlerischen Maßband gemessen eine kleine Ewigkeit! Ein launiges, choreographisch gezirkeltes, intelligentes Spiel auf einer imaginären Welten- und Seelenbühne war „Cosi“ zu Günther Rennerts Zeiten. Mit der neuen Bebilderung und Inszenierung durch Erwin Piplits, dem sagenumwobenen Leiter des Wiener Serapion-Theaters, wirken diese Zeiten schöngestiger Mozart-Pflege energisch angehalten und wie durch ein dunkles, schattiges, ja krankengeschichtliches Meß- und Darstellungssystem ersetzt. Piplits schuf für eine solche Hintergrund- und Abgrundstudie mit seinen provozierend schmucklosen, rätselreichen Räumen und Trennelementen die nötigen Voraussetzungen. Als Mozart-Regisseur – von einem hauptamtlich verpflichteten Kollegen durch späten Absprung zu einem solchen unversehens befördert – dürfte er sich ohne viel programmatisches Aufhebens nur sachgemäß in seinen unwirtlichen Anordnungen weiterbewegt haben.

Aus dem Orchester heraus wird die von Alfonso betriebene Entwurzelung der Seelen bestätigt. Die Wiener Philharmoniker wickeln unter Christoph von Dohnányi die Mozartschen Turtel- und Liebreizfiguren nach dem imaginären Muster einer matt kolorierten Schwarz/Weiß-Vorlage. Das hat nichts mit Gefühlsarmut und Perspektivenlosigkeit zu tun, sondern mit einer optisch-dramatischen Vorgabe, mit der sich der Dirigent entweder identifizieren mochte oder der er sich von Haus aus verwandt fühlte. Keine Sorge jedoch: Mozarts Musik hält auch solchem Beginnen und Verwalten stand.

Ferruccio Furlanetto – der Salzburger Don Giovanni in der Chéreau-Inszenierung 1994 – ist kein vokaler Schöngest um des

artigen Schmelzes willen. Er ist ein Singspieler von variabler Präsenz. Nach seinem zweifelhaften Programm tanzen und lieben die beiden herzensverkehrten Puppenpaare: Solveig Kringelborn als widerborstige, helle Fiordiligi, Jennifer Larmore mit den Attributen einer naiveren, anschniegameren Dorabella – und Bruce Ford (Ferrando) und Jeffrey Black (Guglielmo) als Gestaltergespann, das sich seiner sängerischen Tugenden nicht schämt, aber um der charakterlichen Glaubwürdigkeit willen den „Sänger“ keine Sekunde lang in den Vordergrund stellt. Die jungen, guten Mozart-Vokalistinnen bewahren sich als gute Geister zweifellos verbesserungswürdiger inszenatorischer Umtriebe. Zwischen dem „Quartett“ und Don Alfonso eine zickige, unbotmäßige Despina, die ihre hohen Töne unwirsch herausstößt. Elzbieta Szmytka war es, die als Bedienerin, Quacksalber und Gelegenheitsnotar den Part der erkrankten Cecilia Bartoli übernommen hatte.

Die zeitgenössische Musik (im weitesten Sinn) hatte bei diesen Festspielen auf ganz erstaunliche Weise Konjunktur – und auch Erfolg bei den durchaus nicht abweisenden Musikfreunden: Eine großangelegte Kurtág/Ligeti-Initiative mit vier Konzerten, stark ungarisch akzentuierte Orchesterkonzert-Programme sowie Luigi Nonos Hör-Tragödie „Prometeo“. André Richard hatte für die österreichische Erstaufführung dieser dramatisch-befriedeten Musik die Salzburger Kollegienkirche in einen Schau- und Hörplatz von barocker und zugleich zeitloser Funktionalität verwandelt. Zwei Dirigenten – Ingo Metzmacher und Peter Rundel – steuern, modulieren und maßigen die Gesangssolisten, koordinieren die Instrumental-Farben des Frankfurter „Ensemble modern“ und die mannigfaltigen Ausdrucks-Initiativen des „Solistenchores Freiburg“ – und sie setzen sich ins spannungsvolle Einvernehmen mit den Zuspelungen des Freiburger SWF-Experimentalstudios der „Heinrich Strobel Stiftung“.

Mit etwa zweieinviertel Stunden Spieldauer beansprucht Nonos „Prometeo“ nicht mehr und



Solveig Kringelborn (Fiordiligi) und Bruce Ford (Guglielmo) in der neuen Salzburger „Cosi“, deren Erscheinungsbild szenisch von Erwin Piplits und musikalisch von Christoph von Dohnányi geprägt wurde.

nicht weniger Zeit, als es eine ihrem Wesen nach unendliche Geschichte erfordert. Doch Schwager Chronos ist in Wahrheit suspendiert. Ein eigenes, wundersames Zeitempfinden lenkt den von dunkelsten, tibetisch urlautigen Klängen durchpulsten, in der nächsten Sequenz silberhell umflirrt Hörer. Unvergeßlich werden unter diesen Umständen die vieldeutig-unwiderlegbaren Passagen des „Finales“ bleiben: Schwingungen und Ballungen an den beiden Polen der Wahrnehmungsgrenze, von denen der eine Hörer vielleicht den Eindruck gewonnen haben mag, sie seien das Ende einer gegliückten Therapie, der andere jedoch, es handele sich um die leisen Signale des ersehnten Anfanges. Bezogen auf die Salzburger Festspiele freilich, mochte man an beide Möglichkeiten zugleich denken: Erneuerung als früher Teilerfolg und Erneuerung als wieder und wieder gestellte Aufgabe im Rahmen einer großkulturellen Festspiel-Therapie, deren Wollen und Wünschen in dieser Phase mehr als glaubwürdig von einer flankierenden Initiative – nämlich dem „Zeitfluß Festival“ – untermauert wird. Aus diesem Grund möchte man nur hoffen, daß diese Allianz in Zukunft nicht deshalb auseinanderbricht, weil der Erfolg am Rande Neid im Zentrum erweckt.

Peter Cossé

Notizen aus New York

Trotz der Tatsache, daß Leonard Bernstein in seinem Todesjahr 1990 eine körperliche Ruine war, hat sich die Aura jugendlicher Vitalität um seine Person bewahrt; es ist eigenartig sich vorzustellen, daß er Ende August 75 Jahre alt geworden wäre. Um dieses Datum zu begehen, präsentierte das New York Philharmonic Orchestra, Lennys Orchester von 1958 bis 1969, ein „Remembering Lenny“-Festival als Krönung seiner eigenen 150. Spielzeit. Bürgermeister David Dinkins läutete die Festivitäten ein, indem er einen „Feiert Lenny“-Tag in New York ausrief. Zusätzlich zu fünf Konzerten mit Bernsteins Orchester- und Kammermusik fanden zwei Symposien statt, in denen sich Kollegen und Musiker an den Menschen Bernstein mit allen seinen professionellen Facetten erinnerten; und es gab drei Filme, zu denen Bernstein die Musik geschrieben hatte: „On the Town“, „On the Waterfront“ und, natürlich, „West Side Story“. In der Avery Fisher Hall bot außerdem eine Sammlung von Bernsteiniana Einblicke in das Leben und Wirken Bernsteins. Er war ein maßgeblicher Architekt der Mahler-Renaissance, und eine Vitrine enthielt seine Partitur von Mahlers sechster Sinfonie, mit einem Autokleber „Mahler grooves“ auf dem Vorsatzblatt: Lenny, der Popularisierer von gewichtigen Geheimnissen. Aufschlußreicher sind seine zahllosen – und zitierten – Eintragungen, darunter: „Nr. 6 die opernhafteste von allen, vielleicht weil nur instrumental & Finale erinnert an Nr. 2 (Rezitative, Hosanna...)“; „Grundlegende Elemente (auch als Klischees) der deutschen Musik (auch der italienischen Oper), an ihre äußerste Grenze getrieben. Resultat: neurotische Intensität, Ironie, extreme Sentimentalität, Verzweiflung ...“ Diese und andere Bemerkungen, niemals gedacht als ausformulierte Gedanken, erinnern daran, wie Bernstein klassische Musik von ihrem akademischen Image befreite und einem größeren Publi-

kum den Zugang ermöglichte. Es war passend, daß Leonard Slatkin das „Remembering Lenny“-Konzert dirigierte, ist er doch der wohl einflußreichste amerikanische Dirigent seit Bernstein und in diesem Repertoire ganz zu Hause. Darüberhinaus veröffentlichte BMG zur gleichen Zeit die Aufnahme von Bernsteins „Songfest“ unter Slatkin, mit dem Saint Louis Symphony Orchestra, gekoppelt mit Bernsteins eigener Einspielung der „Jeremiah“-Sinfonie von 1945. Aber obwohl Slatkin und sein Orchester vier Abende spielten, handelte es sich immer um dasselbe Programm – eigenartig, daß bei all der Publicity der Komponist Bernstein repräsentative Werke für die Dauer nur eines Abends geschrieben haben soll...

Eine Anekdote über Bernstein, niedergelegt von Isaac Stern im Erinnerungsbuch der Philharmoniker, ist erhellend. Stern beschreibt ein Konzert mit Bernstein in der Carnegie Hall vor vielen Jahren: „Das Konzert war zu Ende, das Publikum applaudierte frenetisch, und wir gingen von der Bühne, kehrten für die Verbeugungen zurück, und Lenny sagte zu mir: ‚Ist es nicht wundervoll, jung und berühmt zu sein?‘“ Nach seinem Tod scheint

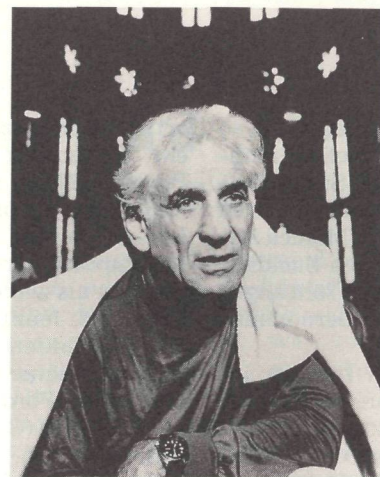


Foto: DG/Masotti

Leonard Bernstein wäre am 25. August 75 Jahre alt geworden. Anlaß für mehrere Aktivitäten zum Gedenken an einen universell begabten Musiker: den Dirigenten, Komponisten, Pianisten und „Exegeten“.

Bernstein noch berühmter zu werden, als er es vorher schon war. Sturzbäche von CDs ergießen sich: die Bernstein-Edition von Sony, die späteren Aufnahmen bei der DG, und nicht zu vergessen BMGs CD: Bernstein – The Early Years, remastered von 78-Platten, aufgenommen zwischen 1945 und 1949. Ist die Karriere irgendeines anderen Musikers so genau dokumentiert? Zusätzlich zu all dem kommen jetzt noch bei Sony Videos mit 25 von Bernsteins „Young Person's Concerts“. Diese Vorlesungs-Vorstellungen sind nicht erhältlich gewesen seit ihrer TV-Ausstrahlung. Damals leisteten diese Sendungen genau das, was heute viele nur zu tun vorgeben: Sie fesselten das Publikum von morgen. Barrymore L. Scherer

Stil und humanes Bekenntnis

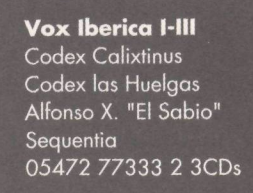
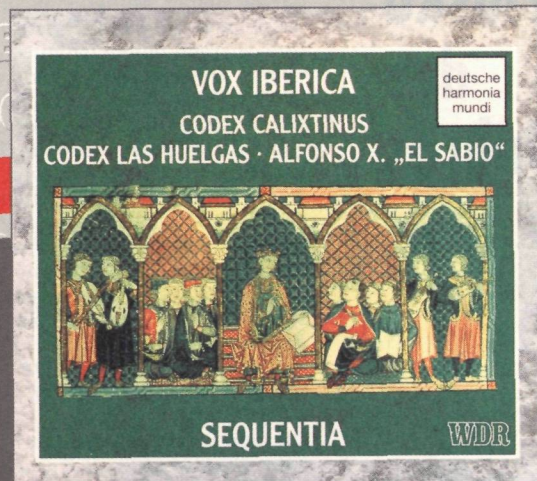
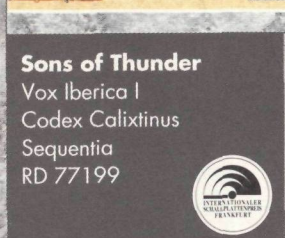
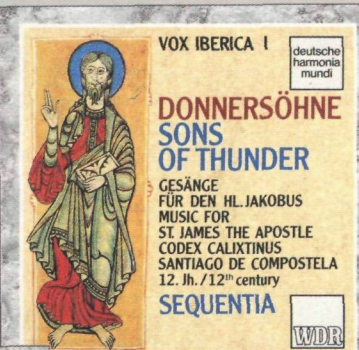
Die ganze Probenzeit war „Regenzeit“... und dann doch zweieinhalb Premierenstunden ohne einen Tropfen; dazu abermals ein Werk, dem der Opernfreund nördlich der Alpen kaum begegnet – die Bregenzer Festspiele haben sich unter Intendant Wopmann in der Festspieltrias Bayreuth – München – Salzburg einen eigenen und ganz speziellen Platz gesichert: drinnen im Festspielhaus „das besondere Werk“ (diesmal: Giordanos „Fedora“) und auf der Seebühne einen „Reißer“ (Verdis „Nabucco“) durch ein herausragendes Bühnenteam.

Umberto Giordanos 1898 mit

Enrico Caruso uraufgeführte „Fedora“ kann ein Verismo-Krimi oder eine Adelsschmonzette sein. Angesichts dieser Gefahren setzte das Bühnenteam um Regisseur Jonathan Miller auf ein Kammerstück, in dem dieser sein früheres Medizin- und Psychologie-Studium nutzen konnte. Die flachen und banalen Unterhaltungen der Adelsgesellschaft bildeten die Folie für Stationen einer aussichtslosen Liebe: Fedora und Loris waren durch das Exil Entwurzelte, die auch aneinander keinen Halt finden konnten; ihre Liebe wird durch die divergierenden Bindungen an die geliebte alte Heimat zerstört. Im Liebesduett wie

The Spirit of Early Music

Herzlichen Glückwunsch!



NEU
ALS SCHUBER

Erhältlich bei allen Händlern!



im tödlichen Finale sangen beide getrennt voneinander – insgesamt eine unspektakuläre Inszenierung, die jedoch durch ihren Sinn für Nuancen, für das heimliche Elend des Exils beeindruckte. Dirigent Fabio Luisi trug dieses Konzept mit, traf mit den Wiener Symphonikern durch klangliche Feinzeichnung den Konversationston wie den deklamatorischen Stil, aus dem sich dann die veristischen Ausbrüche heraushoben. Tenor Sergej Larin und Mara Zampieri gestalteten verhalten; so war kein „italienischer Fetzen“ zu erleben, doch unterschied sich der Abend auch von einer Windsor-Film-Story um Di oder Fergie durch etwas heute beinahe Ausgestorbenes: durch Stil.

David Pountney (Regie) und Stefanos Lazaridis (Ausstattung) auf der Seebühne – da waren nach ihrem phänomenalen „Fliegenden Holländer“ die Erwartungen hochgespannt. Schiffswracks ragten rund um einen monströsen Technik-Block aus

dem Wasser, auch das Heck der berühmten „Struma“ – zerstörte Zeugen eines wiederholten Exodus. Zur Ouvertüre schwenkten Suchscheinwerfer über das Publikum. Kinder in jüdischer Traditionskleidung wurden von Uniformierten auf ein Deportations-schiff gebracht, ihre zurückgelassenen Noten und Geigenkästen in Brand gesteckt – Heines „Wo man Bücher verbrennt, da verbrennt man am Ende auch Menschen“ war abgewandelt und weckte Assoziationen: Häftlingsorchester, „Trösterin Musica“, Verdis Musik als Freiheitsfanal. So vielschichtig blieb der Abend. Nabucco erschien spektakulär: auf einer Techno-Plattform hievte ihn ein riesiger Kran aus dem Nachthimmel über die Mauer, eigenes und fremdes Volk bedrohend; später, nach dem Ausbruch seines Größenwahns, wandelt sich die Plattform zum Käfig für Nabucco. Höhepunkt wurde der „Gefangenenchor“: ein dunkler Aufmarsch über Gitter im Wasser, Chöre und Stati-

sten hautnah aufgereiht vor der ersten Sitzreihe; zum ersten Orchestertutti fuhr ein moderner Stahlgitterzaun mit Stacheldraht hoch... Und dazu das befreiende, ja utopische Melos Verdis: bewegend.

Die musikalische Wirkung gewann durch die deutlich verbesserte Akustikanlage. So konnten Dirigent Ulf Schirmer und die Wiener Symphoniker erstaunlich differenzieren: So viel piano für alles heimliche Elend war noch nie hörbar. Zu den durchweg guten Männerstimmen um Gregory Yurisichs Nabucco kontrastierten das furiose „politische Weib“ Abigail von Jane Thorner und die selbstbewußte, aber lieblichere Fenena von Vesselina Kasarova; die geschlossene Ensembleleistung beeindruckte insgesamt. Durch die beständige dramaturgische Nutzung enormer Technik war „Nabucco“ zu einer Parabel über Macht und Mensch geworden. Festspielprädikat: Unbedingt sehenswert!

Wolf-Dieter Peter

Das Fiasko des Jahres

Unmut, Wut, Protestgebrüll – und von jedem viel mehr als sonst. Hat die Festspiellandschaft 1993 ihren Skandal gehabt? Nicht, daß Heiner Müller eine provozierende Deutung von Wagners „Tristan“ gelungen wäre. Als provozierend mußte lediglich der sorglose Dilettantismus empfunden werden, der die einzige diesjährige Neuinszenierung auf dem Bayreuther immer wieder grünen Hügel beherrschte. Dem auf Regiepfaden spürbar lustlosen Dramatiker, nur bei literarischen Adaptionen von „Klassikern“ wohlgeübt, unterliefen Halbheiten zuhauf, als wenn er dem Libretto ebensowenig Interesse entgegengebracht hätte wie der für ihn wohl ohnehin zu anspruchsvollen Musik. Bühnen- und Kostümbildner (Erich Wonder in Zusammenarbeit mit dem japanischen Modemacher Yohji Yamamoto) haben zu Lösungen von zweifelhafter Plausibilität gefunden. Wonders geometrieverliebte, mit mehrdimensionalen Lichteffekten arbeitende Abstraktion erscheint nicht durchgehend reizlos, doch die im zweiten Akt auf dem Boden gruppierten Ritterrüstungen (Brustpanzer) können nur als Kuriosum in den Annalen der Rezeptionsgeschichte Platz finden. Da wundert man sich, wie naiv Daniel Barenboim gute Miene zum bösen Spiel machte, zumal er seit 1981 die vorausgegangene Bayreuther „Tristan“-Produktion betreut hatte, die ästhetisch so ganz anders geartete, haushoch überlegene Version von Jean-Pierre Ponnelle.

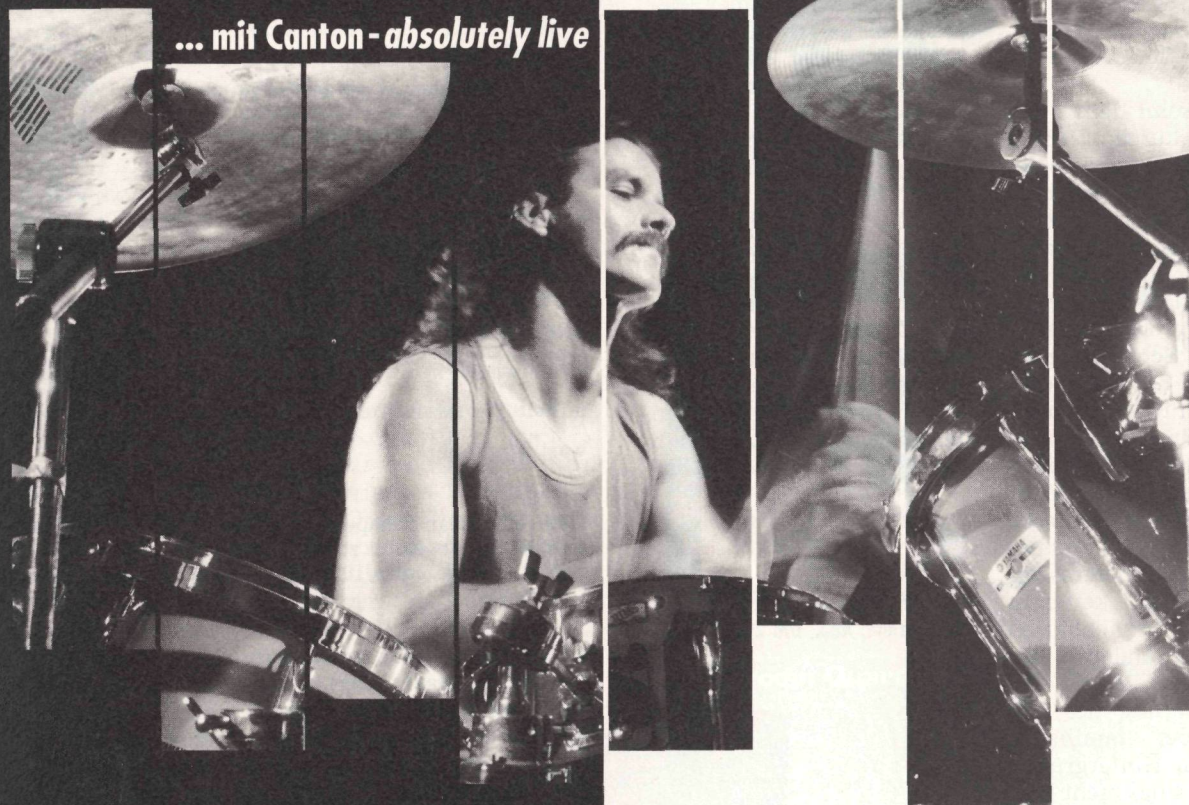
Das Dirigat besaß Farbe, bezog Positionen, wenngleich nicht über die gesamte Zeit mit dem erwünschten Nachdruck. Dem orchestralen Niveau konnte das Sängersenble nicht standhalten. Waltraud Meier hat sich aus stimmfachlichen Gründen (Tessitura!) keinen Gefallen mit der Einstudierung der Isolde getan, hier verliert sie viel von der sonst unzweifelhaften Ausstrahlung, die ihre Kundry zum Ereignis machte. Siegfried Jerusalem ging den Part des Tristan phasenweise mit gestalterischer Finesse an, konnte aber – auch er Rollendebütant – die konditionelle Souveränität, die er als Siegfried gezeigt hat, nicht erneut ins Spiel bringen. Aufhorchen ließ, mehr als die Brangäne von Uta Priew oder der Kurwenal von Falck Struckmann, der engagiert-expressiv und gesanglich erfrischend unkonventionell konturierte Marke des John Tomlinson.

Man möchte dafür votieren, daß gerade in Bayreuth grob fahrlässige Produktionen wie diese nach dem Premierenjahr abgesetzt werden. Diesmal liegt ein anderer Fall vor, als 1976 anlässlich Chéreaus „Jahrhundert-Ring“ – wenngleich damals die Publikumsreaktionen ähnlich waren. Chéreau hatte von Anfang an etwas Neues zum Thema zu sagen, seine An- und Einsichten trug er mit dem geborenen Instinkt für präzise psychologisierendes Musiktheater vor. Damit hat Bayreuths neuer „Tristan“ nicht das Geringste gemein.

Volkmar Fischer

Beat

... mit Canton - absolutely live



HiFi Boxen für die unverfälscht naturgetreue Wiedergabe zu bauen, ist unser Zweck und Ziel seit zwei Jahrzehnten. Hohe und höchste Bewertungen in objektiven Fachtests bestätigen den Erfolg. „Typisch Canton“ – das bedeutet: In handwerklicher Qualität gebaute Lautsprecherboxen mit vorbildlich neutraler Wiedergabe, natürlich, räumlich, frei von Verfärbungen, sauber und satt im Baß... Die reine Musik!

CANTON

Fordern Sie unseren Gesamtprospekt an.
Canton Elektronik GmbH + Co KG
Postfach 61, 61274 Weilrod
Tel. 06083-28756/Fax 06083-28113