

Harry Kupfer inszenierte „Die lustige Witwe“ an der Komischen Oper Berlin/DDR

Das Studium des Seichten ist schwer

Regietheater – hier war es möglich, hier mußte es sein. Franz Lehárs „Die lustige Witwe“ ist weniger ein Kunstwerk als ein Kunststück, mit dem der Komponist es fertigbrachte, daß selbst kritische Zeitgenossen anno 1906, im Jahr nach der Uraufführung, sagen konnten: Er – Lehár – „gibt den Takt an zu unseren Schritten“ (so der Feuilletonist Felix Salten), ein Kunststück auch, das Herrn Hitler begeisterte, obwohl ein jüdischer Textautor, Victor Léon, beteiligt war, eines, dem Primadonnen wie Elisabeth Schwarzkopf und Anja Silja sich nicht versagten, und das einen Tanzästheten wie John Cranko inspirierte, nachdem bereits sein Kollege Maurice Béjart dem erfolgsträchtigen Edelkitsch auf den politischen Grund gegangen war. Das war in den aufklärerisch-kritischen sechziger Jahren, und man nennt diese Brüsseler Fassung heute „legendär“. Keine Legende aber ist die Wirklichkeit des Stückes, die sich nicht so sehr in seiner musikalischen Dramaturgie zeigt – der kein Geringerer als Carl Dahlhaus jüngst mit einem anrührend-hochgestochenen wissenschaftlichen Ernst nachspürte – als vielmehr in der Rezeption, in der Wirkungsgeschichte. Und da spielt besagter Hitler eine wesentliche Rolle. Auf diese Spur begab sich Harry Kupfer an der Komischen Oper in Berlin/DDR.

Hier wird, freilich mit mangelnder Konsequenz, das gesellschaftlich Obszöne ausgestellt

als Vorläufer und Auslöser politischer Obszönität. Was die Figuren singen und sagen, wird bewußt kraß, oft slapstickhaft Lügen gestraft – doch in der Zuspitzung nicht kraß genug. Der exhibitionistischen Selbstentäußerung eines hochkarätigen Ensembles waren offenbar Grenzen gesetzt. Hier ist nicht nur Valencienne, die Gattin des vertrottelten Baron Zeta, das pure Gegenteil einer „anständigen Frau“, es ist überhaupt keiner/keine zu niemandem „anständig“, die Mädchen werden „erlegt“, der vermeintlich uneigennützig liebende Graf Danilo Danilowitsch wird mit den Millionen gekauft, die er ohnehin rafften wollte, jeder tritt jeden, es wird an die Hose

und an die Brieftasche gegangen, im Grisetten-Bild entlarvt sich die feine Gesellschaft als sadomasochistische Horde, Domina und Sklavia tanzen Cancan. Die Gesellschaftsdiva Hanna Glawari, von Harry Kupfer in die Nähe einer rächenden Claire Zachanassian Dürrenmattscher Herkunft gerückt, inszeniert das Vilja-Lied als Folklore-Schau mit Wasserfee und schmachttendem Prinz: Unehnte Gefühle, geklauter Volkston enthüllen sich als Kehrseite der Gewalt. Einer Gewalt, die dem Publikum frontal präsentiert wird, in der abgrundtief bösen Macho-Nummer des sogenannten „Weiber“-Marsches – von der Regie in den Waschraum eines Herrenkloos verlegt und vom Parkett im Rhythmus mitgekloppt, ein Stück Wahrheit des Unbewußten.

Das Ganze spielt in einem Filmtheater: Verfremdung als Brücke in die Realität. Der „Charme“, dieses Klischee der wienerischen und halbwienerischen Operette, wird demonstriert; von ihm bleibt nichts, aber auch gar nichts übrig –

nicht ein Quentchen Leichtigkeit. Es agieren, so der Schein dieser „Rahmenhandlung“, Filmleute der AFU – gemeint ist natürlich die UFA unseligen Angedenkens mit ihrer fatalromanhaften Kleister-Ästhetik. Die Kameraleute, Assistenten und das übrige Filmvolk in den Proszenien und auf der Bühne sind Puppen. Die Kameras bekommen Rotlicht, fahren vor und zurück; es wird getan als ob. Die Puppen sind, denke ich, auch Zeichen für das Tödliche, Todbringende der verderbten Gesellschaft; in der Operettenhandlung mimen die Spieler wie Puppen, die tun, als ob sie Menschen wären, dabei sind sie Abziehbilder des Menschen, seine Triebgestalten. Angesagt ist Krieg: Auf den Rückseiten der Stellwände erscheinen zunehmend Nazi-Plakate im „Stürmer“-Stil – darunter ist eines mit dem Text: „Stoppt die jüdische Unterwanderung der AFU!“ In der Tat fanden anfangs in der UFA auch einige Juden und Halbjuden Unterschlupf; in der Traumfabrik zur Herstellung von politisch motiviertem

Blendwerk wurde Verstecken gespielt. Am Ende fiel die Maske. Das Umfeld wird in Harry Kupfers Inszenierung durch Film-Montagen dokumentiert: erst Bücherverbrennung – das Libretto zur „Lustigen Witwe“ hätte potentiell darunter sein können, doch man begnügte sich mit dem Verschweigen der Autorennamen –, dann Anlaufen der Rüstung, finanziert mit Millionen, die von einem Bankier Glawari stammen könnten, Krieg und Sieg von Gewalt und Kapital; die Nazizeit im Geschwindsschritt. Zur knappen Reminiszenz des „Weiber“-Marsches bilden die drei Leinwände eine Art Collage: mit dem Geplänkel von Camille und Valencienne im konventionellen Operettenstil, Bildern von zerbombten Städten, zerlumpten Soldaten, Trümmerfrauen, Hunger und Tod. Njegos schlägt die Film-Klappe: „Aus!“ Dieses „Aus!“ – mehrdeutig genug – irritierte das Publikum. „Was soll das?“ rief einer erobert. Dem Regisseur schallte ein geballtes „Buh“ entgegen, wohl zum ersten Mal an seinem

eigenen Haus. Er schüttelte ungläubig den Kopf, damit hatte er nicht gerechnet. War Harry Kupfers inszenatorische Rechnung nicht aufgegangen? Kaum einen Makel gab es in der musikalischen Leitung – musicalerfahren: Rober Hanell –, im rhythmisch präzisen Kammer-ton des Orchesters, in der Besetzung; Eva-Maria Bundschuh – Judith in der Oper von Siegfried Matthäus, unbestätigtem Vernehmen nach demnächst Elektra in Dresden mit der Regie von Ruth Berghaus – sang und spielte die Titelpartie, demontierte mit genau gesetzten Spitzentönen ein Märchenbild. Gleichwohl: Der Theaterpraktiker Kupfer war in eine theatersinnlich schwer befahrbare Sackgasse geraten, gemessen an der Vorlage in ein Abseits, in dem allenfalls das Konzept noch bestürzend stimmte. Was bleibt, ist: Bewunderung für die Arbeitsleistung – wie immer an diesem Haus in der Hauptstadt jenseits des kulturell durchlässigen Mauerzauns, durch den man auf Deutsches blickt, hier wie dort.

Claus-Henning Bachmann

Ballett-Abende in Stuttgart und Bern

Organisch ineinanderfließende Bewegungen

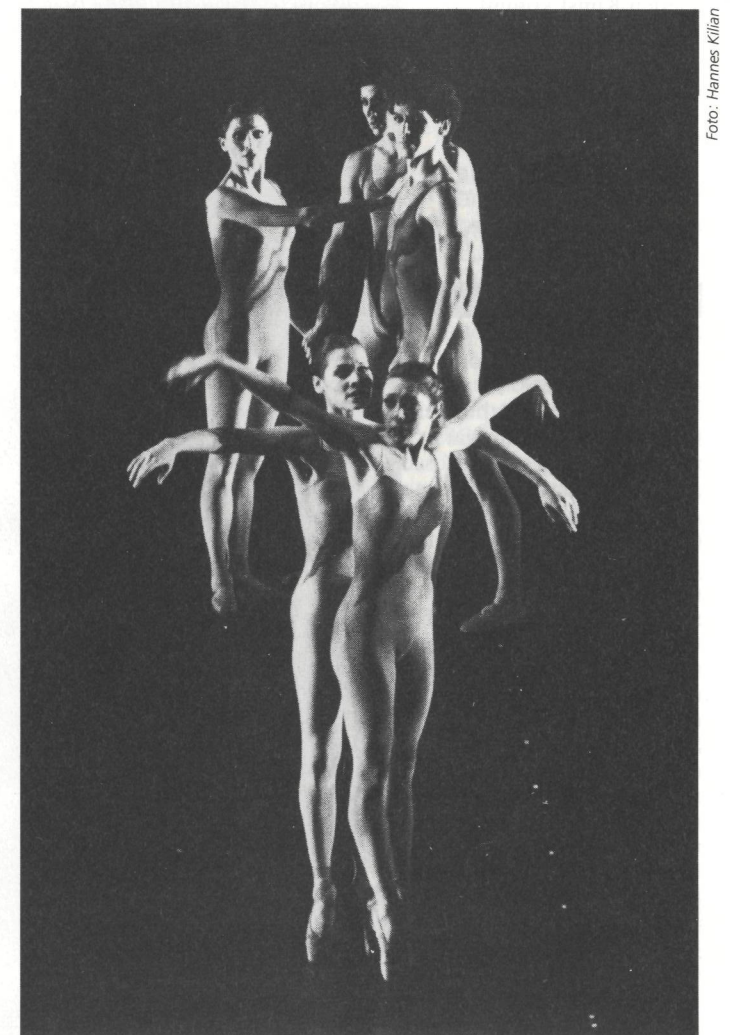
Stuttgarts neuer Generalintendant Wolfgang Gönnenwein wünschte sich zum zweifachen Jubiläum einen Berg-Abend. Drei Choreographen wurden verpflichtet: Hans van Manen, der junge John Alleyne, ehemals Tänzer in Stuttgart, und Basels Ballettchef Heinz Spoerli. Alleyne wick dabei allerdings auf Mendelssohns zweites Streichquartett aus und schuf dazu eine Choreographie für sechs Paare, die in ihrer musikalischen Bewegtheit gefiel. Heinz Spoerli nannte „Abschied“, was ihm an Bedeutungsschwangerem zu Bergs Altenberg-Liedern und dem Präludium aus den Orchester-Stücken op. 6 einfiel. Beindruckt von der Gedichtzeile: „Hier ist Friede. Hier weine

ich mich aus über alles!“ verlegte er in Stefan Mayers symbolträchtig gekippten Bildrahmen ein menschliches Melodram von Verzweiflung, Tröstung und Abschied, das zwei Männer und drei Frauen in erbarungswürdigen Körperwindungen zu mimen hatten. Sie bilden Ketten, meinen Schmerz mit jeder Geste, fassen Hände. Hans van Manen hingegen wird sich niemals in den Fallstricken verführerischer Expressivität von Modern dance als Bindemittel zwischen Musik und Bedeutung verfangen. Er beläßt der Musik ihre Eigenständigkeit, setzt den Tanz ganz bewußt gegen sie ab. Spärlich platiert, scharf akzentuiert sind die einzelnen Bewegungen des zwölf Mann starken Männeren-

sembles in „Corps“ zu Bergs Violinkonzert; eine choreographische Reflexion über die Anonymität des einzelnen Tänzers in einem Ballettcorps, aber auch Hans van Manens Erzählung von der Flüchtigkeit von Beziehungen. Drei Frauen-Figuren, jede mit einem anderen Schrittvokabular bedacht, lösen ihre Partner kurzweilig aus deren Gruppenanonymität. Die dritte der Frauen, Marcia Haydée, vereint in ihren Bewegungen die ihrer beiden Vorgängerinnen, versinkt schließlich aber auch in der Masse. Hans van Manen fängt mit den Trennungen, dem Versinken in

einer Menschenmasse die verzweifelte Trauer von Bergs letzter Komposition ein. Eine der drei Frauen könnte der „Engel“ Manon Gropius sein, die jung gestorben, Menschen nur kurze Zeit glücklich machte.

„Corps“ ist der intelligent durchdachte Beweis, daß Kunst durch bewußte Selbstbeschränkung und wissende Auswahl entsteht. Diese Merkmale kennzeichnen auch das Werk des 1972 gestorbenen mexikanisch-amerikanischen Tänzers und Choreographen José Limón, dessen Werk von der José Limón Dance Foundation ge-



Verzweiflung, Tröstung und Abschied kommen in der neuen Choreographie von Heinz Spoerli, dem Baseler Ballettchef, zum Ausdruck, die in Stuttgart uraufgeführt wurde

pfligt wird, – einer sehr lebendigen Erbwalterin. Erneuerung erhofft man sich außerdem von Lutz Förster, einem deutschen Tänzer, der sich beim Wuppertaler Tanztheater zum herausragenden Darsteller profiliert hat. Förster ist mit Carla Maxwell Co-Direktor bei Limón in New York. Selbst Absolvent



Harry Kupfers Demontage eines Märchenbildes: Eva-Maria Bundschuh als Gesellschaftsdiva Hanna Glawari und Maarten Flipse in der Rolle des Grafen Danilo

der Essener Folkwangschule, bereichert er nun das Repertoire mit Choreographien des dort lehrenden Pädagogen Jean Cebren, Arbeiten von vor mehr als zwanzig Jahren, deren Zeit wohl erst jetzt gekommen ist. Bei einem Abend in Bern sah ich Cebrens „Poème Danse“, einen zweiteiligen Pas de deux zu Musik von Edgar Varèse. Beeindruckend die plastische Harmonie jenes getanzten Gedichts, das getragen ist von der Spannung gegensätzlicher, aber organisch ineinanderfließender Bewegungen. Also ganz die Schöpfung eines Choreographen, der von der bildenden Kunst kommt.

Neben Carlos Ortas folkloristisch gefärbtem „El Ultimo Canto“, ein Lamento auf seine lateinamerikanische Heimat, einem „Icarus“-Ballett von Lucas Hoving und dem hinreißend komischen ersten Tanz-Solo von Meredith Monk, „Break“, schließlich als Höhepunkt Limóns Meisterwerk „The Moor's Pavane“, die zum schlichten Viererregen verdichtete Othello-Geschichte: Sparsame Bewegung, beherrschtes Mienenspiel und ein Taschentuch. Wenig ist hier alles – und darin treffen sich van Manen, Cebren, Limón, jeder auf seine individuelle Art und Weise. Eva-Elisabeth Fischer

Rossinis „Moses“ in der English National Opera

Ein Opernskandal – und das in London!

Die English National Opera machte es möglich: London erlebte einen Opernskandal – nur, war es ihn wert? Es ging um Rossinis „Moses“, genauer: um die nach „Mosè in Egitto“ (1818) angefertigte zweite Version in vier Akten „Moïse et Pharaon“ (1827) zu einem neuen französischen Libretto für das Theatre Lyrique in Paris. Es kommt sicherlich nicht von ungefähr, daß dieses Werk 1850 in London zum letzten Mal auf dem Spielplan stand und auch auf dem europäischen Kontinent mit Ausnahme einzelner Nummern, so das Gebet der Israeliten, nahezu unbekannt geblieben ist. Die Mischung aus Oratorium, Opera seria und Ansätzen zu einer noch im Entwicklungsstadium befindlichen Grand Opéra französischen Zuschnitts hat zum Zeitpunkt ihrer Uraufführung die Gemüter erregt. Heute fällt es schwer, einem solchen Konglomerat aus Stilen mehr als nur musikhistorisches Interesse abzugewinnen. Wagt man dennoch den Versuch, so verdient das Werk größere Aufmerksamkeit im musikalischen Detail, als ihm in der einmaligen Aufführungsserie unbekannter Opern an der ENO zuteil wurde.

Rossinis „Moses“ wurde in der Neuinszenierung der English National Opera in Londons Coliseum als eine Parabel um Klassenkampf und Rassenkonflikt interpretiert. Ein Buhkonzert war die Folge

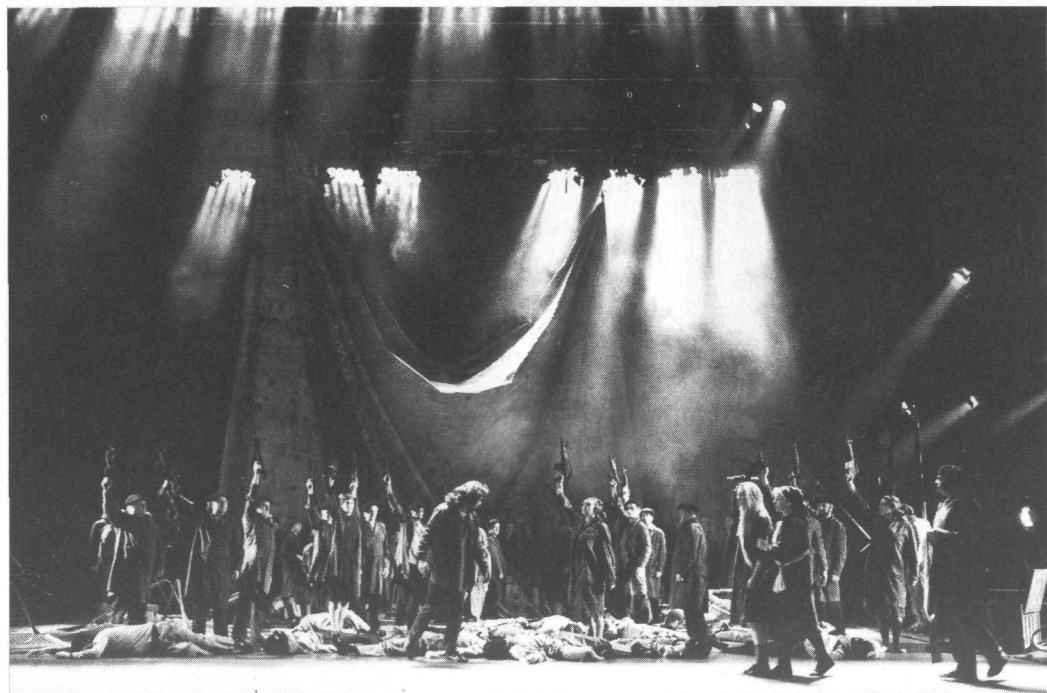


Foto: London Coliseum/ENO

de. Ein geringes Budget, vor allem aber eine wesentlich verkürzte Probenzeit mit der Folge, daß der Chor gelegentlich vom Blatt singt, hatten schon in der Vergangenheit mit „Rienzi“ (1983) und „Mazeppa“ (1984) die Hinwendung zu szenischen Fragwürdigkeiten angezeigt. Solchen Voraussetzungen stand selbst Alberto Erede bei seinem Hausdebüt machtlos gegenüber. Die Umfunktionierung der ohnedies dürrigen Handlung zu einer Parabel um Klassenkampf und Rassenkonflikt nach dem Motto „Wir spielen Krieg“ (Regie Keith Warner, Ausstattung Marie-Jeanne Lecca) opferte die Musik gewaltsamer, aber wenig durchdachter politischer Agitation und forderte damit ein einhelliges Buhkonzert heraus. Faßt man dementsprechend die Aktion gedrängt zusammen, so hatte Mama Sinaita, in kluger Voraussicht und um das Wohl der herrschenden Klasse bedacht, ihrem Gatten Pharaon abgerungen, die rebellischen Israeliten ziehen zu lassen. Doch Söhnchen Amenophis kann und will sich nicht von seiner Sexgespielin Anna, der Nichte des Moses, trennen und ruft die MG-bewährte Armee zu Hilfe. Erneut von den Häschern in Schach gehalten, erbittet Moses vom lieben Gott die große Finsternis und zwingt so dem Pharaon einen offiziellen Friedensvertrag ab. Nach wei-

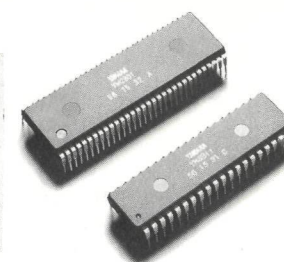
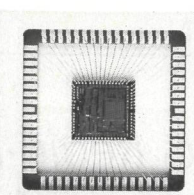
teren folgenreichen Erpressungsversuchen durch den Oberpriester Osiridis dürfen die in kommunistische Arbeitertracht gehüllten Israeliten, die Hände mit einem roten Tuch gefesselt, auswandern, während der um sein Liebchen gebrachte Amenophis, zuvor von seinen Eltern vergeblich auf den rechten Weg gewiesen, gemeinsam mit Armee und Familie den Flüchtlingen nachjagt. Sie wiederum entledigen sich ihrer roten Fesseln, halten sie schützend vor sich und verkörpern – denn rot bleibt rot – so das Rote Meer, welches in ihrer Gestalt die kapitalistischen Despoten aller Welt vernichtet, ihnen die MGs entreißt, den Pharaon-Clan einzeln an Pfähle bindet und der Reihe nach erschießt. Mit blau-weiß-roten Schärpen geschmückt intonieren schließlich Moses-Che Guevara (John Tomlinson) und die Protagonisten der Weltrevolution vor einer herabgelassenen Mammutcollage aus internationalen Zeitungsausschnitten (in der standesüblichen Siegerpose und von einer Orgel begleitet) ihren Abgesang. Den unterdrückten Völkern rund um den Globus wird das alles kaum helfen, es sei denn, daß der solchermaßen zur Schau gestellte abendländische Degenerationsprozeß Anlaß zu Hoffnung in weiter Zukunft bietet.

Hans-Theodor Wohlfahrt

CD-Eintrittskarte für die Oberklasse.

Technologie State-of-the-Art: Von Yamaha entwickelter Schallkreis der Superlative.

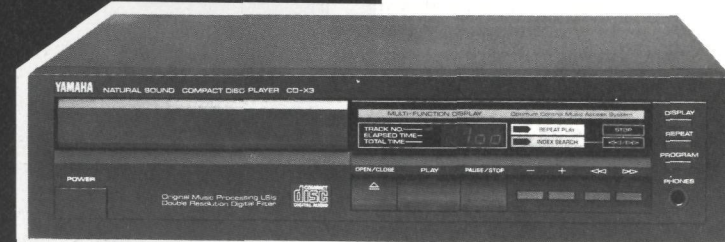
Eingebaut in zwei LSI-Chips für unübertroffene Präzision und Verarbeitung des Musiksignals.



Willkommen im Reich der Spitzentechnik. Warum sollten Sie mit weniger zufrieden sein? Ihr Ticket für Vollgas im digitalen Klangtausch: der Yamaha CD-400. Inklusive elektronischem Vorsprung: Hunderte konventioneller ICs werden durch zwei Yamaha-eigene Super-LSI-Schaltkreise ersetzt. Ergebnis: in Wiedergabequalität präziser, zuverlässiger und reiner als je zuvor – gleich dem Original. Kein Wunder, wir bauen Musikinstrumente für die Besten. Yamaha HiFi heißt High Fidelity mit eingebauter Seele.

Yamaha CD-400: Oversampler mit Digitalfiltern doppelter Auflösung von 88,2 kHz, Dreistrahl-Laser, 9fach Titelspeicher, Index-Suchlauf, 3facher Musiksuchlauf, 2fache Wiederholungsfunktion, Kopfhöreranschluß und vieles Exzellente mehr. Abmessungen (B x H x T): 435 x 94 x 290 mm.
Yamaha CD-X3: Identisch mit vorstehendem Modell, jedoch im Midi-Format von 340 x 92 x 290 mm (B x H x T).

Mehr sagen Ihnen unsere Fachhändler oder wir direkt per Post: Yamaha Elektronik Europa GmbH, 2084 Rellingen bei Hamburg



YAMAHA
HI-FI
2 Jahre Garantie

Loriots Regie-Debüt mit Flotows „Martha“

Humor als Lebenselixier

Keinen Augenblick kann diese neuentdeckte „Martha“ die Handschrift ihres Regisseurs verleugnen, der ihr mit seinem ganz spezifischen Humor, einer Fülle von Ideen sowie ansprechenden Bühnenbildern und Kostümen zu neuem Leben verhilft. Dennoch ist es keine Oper von Liorot, der es sich versagt, allzu eigenmächtig in die Handlung einzugreifen oder sie gar umzugestalten. Dieses Regie-Kunststück besteht vielmehr darin, die für unsere Begriffe weniger „romantische“ als reichlich „phantastische“ Handlung nachvollziehbar und beinahe alltäglich werden zu lassen.

Schon im ersten Bild werden Lady Harriet (Krisztina Laki) und ihre Vertraute Nancy (Waltraud Meier) sowie der fadde, aber treue Verehrer von Harriet, Lord Tristan Mickleford (Jörn W. Wilsing), treffend charakterisiert, wobei sich zeigt, daß nicht so sehr die gelangweilte Lady, sondern die energische Nancy (zumindest am Anfang der Geschichte) die Fäden des Geschehens in der Hand hat. Musikalisch und darstellerisch aus einem Guß gelingt die Szene des Marktes in Richmond, wo die als Mägdle verkleideten Mädchen engagiert werden. Herrlich deren Ankunft in der „genialen“ Unordnung des Junggesellenhaushaltes von Lyonel (Rüdiger Wohlers) und Plumkett (Helmut Berger-Tuna), die sich in die arbeitsunkundigen Mägdle verliebt haben, aber als erprobte Hausmänner selbstverständlich spinnen und striken können.

Zum Lacherfolg wird schließlich die Szene im Waldgasthof durch die ungewöhnliche Art, die Jagdgesellschaft der Hofda-

men zu Pferde darzustellen, und durch allerlei skurrile Figuren, die – rein zufällig – an diesem schönen Tag dort vorbeikommen... Natürlich spielt auch ein Ledersofa eine gewichtige Rolle, auf dem im Schlußbild die beiden Paare Martha/Lyonel und Nancy/Plumkett Platz nehmen, umrahmt vom vorzüglich agierenden Chor der Besucher des Marktes von Richmond. Über allen schwebt das überdimensionale Bild der Queen Victoria – ein untrügliches Zeichen für das nahende Happy-End. Aber auch dieses Bild entpuppt sich (wie so manches andere) als nicht ganz ernst zu nehmendes Requisit.

Der stürmische Beifall des Premierenpublikums galt aber nicht allein den Kapriolen des Regiedebütanten Vicco von Bülow, sondern auch den stimmlich hervorragend disponierten Protagonisten. Auch der Chor der Staatsoper und das Staatsorchester Stuttgart boten unter der Leitung von Wolf-Dieter Hauschild eine rundum ansprechende Leistung. Ein schöner Erfolg also für diese piffige Darbietung einer bestenfalls für Salonkitsch geltenden Oper.

Marie-Luise v. Schuckmann



Loriots erfolgreicher Regie-Erstling war Flotows Oper „Martha“, die an der Stuttgarter Staatsoper Premiere hatte

Dennis Russel Davies GMD in Bonn

Der nächste Skandal ist schon vorprogrammiert

Es kam, wie es kommen mußte, denn es hätte dem krisengewohnten Musikleben der Bundeshauptstadt kaum entsprochen, wäre die Wahl des neuen Bonner Generalmusikdirektors einmütig und zur Zufriedenheit aller Beteiligten über die Bühne gegangen. Dabei war man sich zunächst durchaus einig darüber gewesen, nach dem spektakulären Abgang des ungeliebten Gustav Kuhn sich mit Besonnenheit auf die Suche nach einem geeigneten Nachfolger zu begeben. Über 70 Kandidaten hatte man schließlich auf einer vorläufigen Liste stehen, die gewünschten ganz großen Namen allerdings nicht.

So begab sich Kulturdezernent Hans-Jochem von Uslar-Gleichen persönlich auf die Reise, sprach in Frage kommende Orchesterleiter an und wurde fündig. Dennis Russel Davies, zum Ende der nächsten Saison auscheidender Chef in Stuttgart, erklärte sich bereit, den schwierigen Bonner Posten zu übernehmen. Zunächst hatte er allerdings noch gegen Hans Walat anzutreten, der mittlerweile zum erklärten Wunschkandidaten des Orchesters avanciert war. Demgegenüber bekundeten die Musiker aus der Beet-

hovenhalle ihre Vorbehalte gegenüber Davies, dessen angebliche Repertoireschwerpunkte vor allem im Bereich moderner amerikanischer Musik liegen sollen.

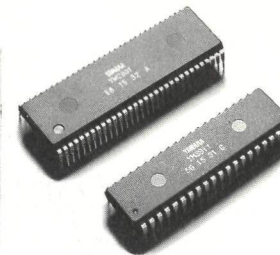
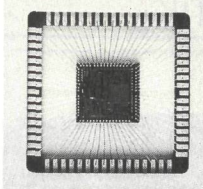
Doch als die Zeit der Entscheidung zu drängen schien, setzte von Uslar zum Husarenritt an. In einer eilig angesetzten Pressekonzferenz präsentierte er Davies als den eindeutigen Kandidaten der Verwaltung, gegen dessen endgültige Wahl aufgrund der Mehrheitsverhältnisse im Stadtrat kaum noch Widerstände zu erwarten waren. Das Orchester der Beethovenhalle erfuhr von der Entscheidung aus der Presse, fühlte sich einmal mehr übergangen und sah außerdem die Zusicherung der Stadt gebrochen, keinen Kandidaten gegen seinen Willen zu küren. Doch es half nichts, auch nicht Solidaritätsnoten der Berliner und Münchener Philharmoniker, der neue Generalmusikdirektor der Stadt Bonn wird, wenn nicht noch ein Wunder geschieht. Dennis Russel Davies heißen. Der nächste Bonner Skandal scheint damit vorprogrammiert, die hauptstädtische Planung bleibt wenigstens in dieser Hinsicht konsequent.

Nikolaus Deckenbrock

CD-Meisterklasse für Lebensart in HiFi.

Technologie
State-of-the-Art:
Von Yamaha ent-
wickelter Schaltkreis
der Superlative.

Eingebaut in zwei
LSI-Chips für unüber-
troffene Präzision
und Verarbeitung
des Musiksignals.



Wenn durch Können bessere Werte entstehen und Unterschiede deutlich werden, dann hat die schöne Seite des Lebens viel zu bieten. Beispielsweise krönende Musikalität, wenn elektronischer Vorsprung audiophiler Genießen und emotionelles Empfinden miteinander verbinden.

In Yamahas CD-Playern ersetzen zwei Super-LSI-Schaltkreise Hunderte konventioneller ICs. Das Ergebnis: in Wiedergabequalität präziser, reiner und zuverlässiger als je zuvor – gleich dem Original. Kein Wunder, wir bauen Musikinstrumente für die Besten. Yamaha HiFi heißt High Fidelity mit eingebauter Seele.

Yamaha CD-500: Dreistrahl-Laser höchster Präzision, Oversampler mit Digitalfiltern doppelter Auflösung, 9fach Titelspeicher, Index-Suchlauf, 3facher Musiksichlauf, 3fache Wiederholfunktion, regelbarer Kopfhörerausgang, Zehner-Tastatur, LED-Anzeige mit 4 Ziffern, Timer-gesteuerte Wiedergabe, Fernsteuerung und allen guten Dingen, die man sich wünscht. Abmessungen (B x H x T): 435 x 94 x 290 mm.

Yamaha CD-700: Technische Merkmale wie beim CD-500, jedoch zusätzlich mit 6-Ziffern-Fluoreszenzanzeige und Zehner-Tastatur über Fernsteuerung.

Mehr sagen Ihnen unsere Fachhändler oder wir direkt per Post:
Yamaha Elektronik
Europa GmbH,
2084 Rellingen bei Hamburg

Auch in Silber lieferbar.

YAMAHA
HI-FI
2 Jahre Garantie