

Hindemiths „Cardillac“ in München

Ein inszenatorischer Wurf Jean-Pierre Ponnelles

Der einhellige Erfolg, den die Bayerische Staatsoper mit der Neuinszenierung von Hindemiths „Cardillac“ zu verbuchen hatte, war nach den zahlreichen künstlerischen und organisatorischen Fehlleistungen der letzten Zeit bitter nötig. Diese positive Wendung hatte Operndirektor Wolfgang Sawallisch, der selbst am Pult stand, allerdings in erster Linie seinem Regisseur Jean-Pierre Ponnelle zu verdanken.

Ponnelle, der gegenüber verschämpter Opernkonvention allergisch reagiert, und sein mit

originären Einfällen aufwartender Kostümbildner Pet Halmen hatten es sich mit Hindemiths expressivem Reißer über den Pariser Goldschmied Cardillac und seine abartige Veranlagung nicht einfach gemacht. Wer aufgrund der E.T.A. Hoffmann-Novelle „Das Fräulein von Scuderi“, die dem knappen, aber wirkungsvollen Libretto von Ferdinand Lion zugrundeliegt, eine szenische Umsetzung in romantisch-hoffmannesker Manier erwartet hatte, wurde zunächst enttäuscht. Die zwanziger Jahre, die Entstehungszeit der Oper

tönen und einem phantastisch-bizarren Szenario, dessen Architektur an Filme wie „Metropolis“ oder „Caligari“ erinnert. Minutiös ausgefeilt wie das Bühnenbild und die nie als bloße Staffage eingesetzten, sondern der Charakterisierung der Personen dienenden Kostüme war auch die Personenregie. Chor- und Ensembleszene von derartiger Dichte und handlungsbezogener, lebendiger, ja bisweilen greller Aktivität waren im Nationaltheater schon länger nicht mehr zu sehen. Der einzige, qualitativ aus dem Rahmen fallende Fehltritt des Regisseurs blieb an diesem Abend zweifelsfrei die dümmliche Operetten-Komik, die die Verführungsszene (Dame/Kavalier) am Ende des ersten Akts ausstrahlt: der Kavalier ist so stürmisch, daß die Fetzen

schen Bogen der Aufführung unangemessen zerstückelten. Doch die „Repräsentationspflichten“ der Opernbesucher wiegen offensichtlich schwerer, so daß sich die reine Spielzeit und die Pausen leider die Waage hielten. Den „Cardillac“ sollte man aber seiner Wirkung zuliebe möglichst ohne Unterbrechung über die Bühne gehen lassen. Musikalisch war alles im Lot, wenn Wolfgang Sawallisch auch den Fortissimo-Pfeffer der blechgepanzten Partitur allzu unkontrolliert und mit sichtlicher Freude am lärmenden Tumultoso verstreute. Der Reiz des Lauten, Massiven und auch Ordinären der Hindemithschen Tonsprache nutzt sich so aber über Gebühr schnell ab, und das malträtierte Ohr sehnt sich nach den selte-

ben zeugende Sängerarbeit, die Doris Soffel (Dame), Maria de Francesca-Cavazza (Tochter), Robert Schunk (Offizier) und Hans Günter Nöcker (Goldhändler) einbrachten, war ständig bedroht, vom Bayerischen Staatsochester akustisch erdrückt zu werden. Man darf angesichts des vorherrschenden Desinteresses gegenüber dieser Neuproduktion

beim Publikum (hunderte von Premierenkarten wurden an die üblichen Freikarten-Empfänger in den staatlichen Stellen verschenkt) gespannt sein, wie lange sich dieser hochkarätige „Cardillac“ im Spielplan hält. Die letzte Inszenierung aus dem Jahr 1965 verschwand jedenfalls nach fünf Aufführungen in der Versenkung.

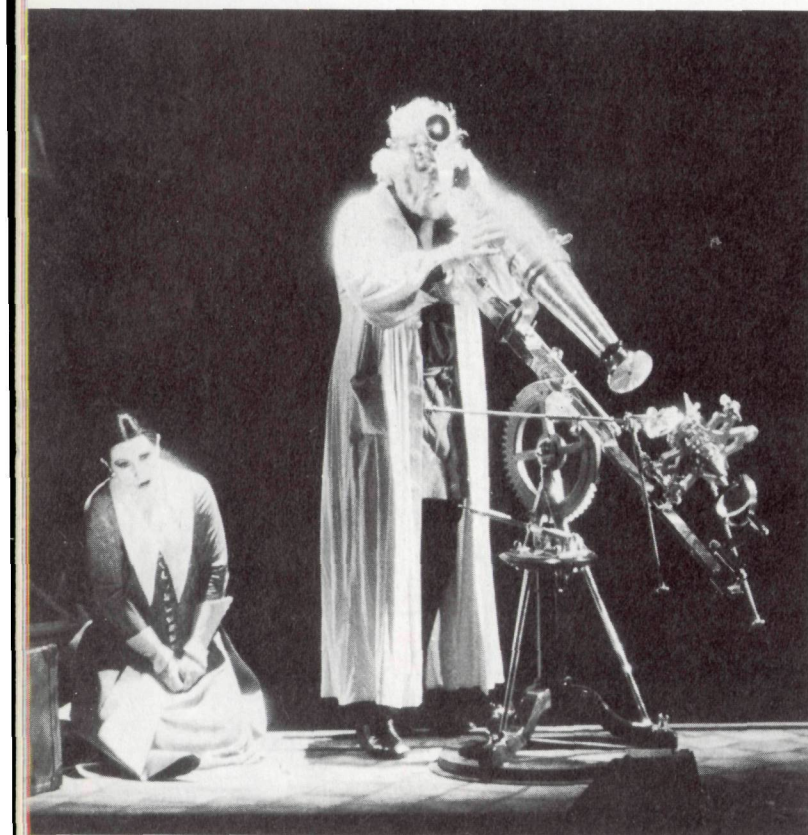
Stefan Mikorey

Szenischer „Messias“ in Berlin

Ein Händel-Oratorium für's Opernpublikum

transformiert wird: ein menschliches Puppentheater, bei dem Figuren wie aus Pappmaschee aufgeklappt werden. Der originell-schicken Ausstattung entspricht die musikalische Gestaltung, die in den Händen von Christopher Hogwood lag. Sein Händel, für den er das Orchester geschult hat – Vibrato-arm und mit vielen Luftpässchen zwischen den Noten zu spielen – ist so emotionslos, so stilisiert und statisch wie das phantastisch-kühle Bühnengeschehen. Auch die Sänger entsprachen diesem Konzept, ohne vokale Höchstleistungen zu bringen. Cheryl Studer verwirklichte am klarsten Hogwoods Ideal einer instrumental geführten Stimme. Freyers Inszenierung lehnt sich stärker an die musikalische Vorlage an, als es auf den er-

sprache in optische Effekte um. Viele Gags erwarten vom Zuschauer gedeutet zu werden, heterogene Elemente aus mehreren Ebenen der Imagination: die überdimensionale Hand mit ihren sieben Fingern – ist es die Hand Gottes, schützend über der Menschheit ausgebreitet? –, der stilisierte Cherub, trompetende Engel, die im Raume schweben, der Schnitter Tod auf Rädern, der Mensch mit Walkman-Kopfhörer. Diese Bilderwelt durchwandert der Narr, bis seine Affirmation in Einsicht umschlägt: „Falsch, falsch, nein!“ sind die einzigen, dem Originaltext in der tradierten, von Konrad Ameln redigierten Fassung hinzugefügten Worte. Sie erklären das „Hallelujah“ an den Gräbern der Ermordeten zur ideologischen Farce, be-



Ein schlüssiges Regiekonzept, lebendige Chor- und Ensembleszenen (Foto oben rechts) sowie die Leistungen der Sänger verhalfen der Neuinszenierung von „Cardillac“ zum Erfolg. Donald McIntyre sang die Titelpartie, Maria de Francesca seine Tochter (Foto oben)

also, standen stilistisch Pate für Ponnelles effektvolle und bührentechnisch brillant umgesetzte Version. Ähnlich wie Harry Kupfer in seiner Bayreuther „Holländer“-Adaption, arbeitet auch Ponnelle mit filmischen Mitteln: bei „Cardillac“ ganz im Stil der Stummfilmzeit mit Spots und Blenden, mit starken Hell-/Dunkel-Kontrasten, dominierenden Grau-



nur so hinter dem Paravent hervorflehen... Natürlich kam dieser Klamauk beim bisweilen Publikum besonders gut an – eine Lachsalve ging jedenfalls durch den Zuschauerraum, Konzentration und Spannung waren dahin. Eine Konzession anderer Art waren gewiß auch die beiden viel zu langen Pausen, die den szenisch-musikali-

nen orchestral weniger aufgesetzten Passagen. Abgesehen davon schadet eine so verstandene instrumentale Präsenz natürlich den Sängern, und zwar selbst dann, wenn es sich um den um größtmögliche Textverständlichkeit bemühten und stimmlich hervorragend präsenten Donald McIntyre in der Titelpartie handelt. Aber auch die übrige, von intensiven Pro-



Als Beitrag zum Händel-Jahr brachte die Deutsche Oper Berlin eine szenische Aufführung des „Messias“. Die musikalische Leitung hatte Christopher Hogwood, die Inszenierung besorgte Achim Freyer. Peter Seiffert sang im ersten Teil den Propheten

Eine szenische Aufführung des „Messias“! Darf man das? fragt rhetorisch das Magazin der deutschen Oper Berlin. Natürlich ist dies weniger eine Frage der Ethik denn der Sinnfälligkeit. Achim Freyer hat sich mit seinem kontroversen Beitrag zum Händeljahr daran gewagt, und bringt dennoch die Musik unangetastet auf die Bühne. Seine „Mes-

sias“-Visualisierung – und es handelt sich bei Freyers Inszenierung um Bilder, die in Szene gesetzt werden, nicht um dramatisierte Szenen – hat nichts Barockes; sie lebt von der mit christlichen Symbolen durchzogenen Renaissance-Bilderwelt eines Breughel und eines Grünewald, die in die stilisierte Welt mit den vereinsamten Menschen des George Segal

sten Blick erscheint. Seine Szenenwelt wird genauso abrupt in fluoreszierendes Licht gesetzt, ähnlich wie das Prinzip des Nummern-Oratoriums keine Übergänge zwischen den einzelnen Sätzen kennt. Seine Bewegungsregie setzt mit ihren gedämpften, langsamen Gesten die retardierte musikalische Zeit der Arien und Chöre, die Starre der barocken Ton-

stenfalls zur Utopie. Dennoch: Identifikation, Engagement wie Betroffenheit verlangt die Aufführung nicht; keine neue Oper für die kulinarische Operschickeria, aber auch kein aufrüttelndes, anklagendes Theater. Ein Händel für das ganz normale Opernpublikum. Es hätte mehr sein sollen.

Martin Elste

Internationaler Mozart-Wettbewerb in Salzburg

Mozart – die offene Frage

Die Juroren des dritten „Internationalen Mozart-Wettbewerbs“ hatten sich mit Preisen sehr zurückgehalten, eine Haltung, die – nebenbei bemerkt – den unangenehmen Sondereffekt hat, daß schöne Stimmen ungenutzt wieder an die Ministerien zurückfließen. Um so befremdender muß es dem kritischen Beobachter dieser Auseinandersetzung zwischen jungen Mozart-„Spezialisten“ vorkommen, wenn nach dem Preisträgerkonzert der Ein-

chin Nikoleta Pantazatou im Orchesterdurchgang schwerwiegend an musikalisch-pianistischem Rückgrat eingebüßt hatte. So blieb ein Zweiter Preis für die Amerikanerin Marioara Trifan übrig, die im Preisträgerkonzert um eine Spur sicherer und abwägender mit dem c-Moll-Konzert (KV 491) ihre allgemeinen Qualitäten zur Diskussion zu stellen vermochte. Und sie profitierte, wie alle Vortragenden des medial stark beachteten Abends (Radio/TV!), von der rüstigen,

die im Finale mit der „Marten“-Arie der Konstanze die stimmlich-technisch und „darstellerisch“ wohl abgerundete Leistung überhaupt geboten hatte, mußte sich leider kurz angebunden verabschieden. Zusammen mit dem deutschen Tenor Uwe Heilmann sicherte sie dem Schlußkonzert im Rahmen der Salzburger „Mozartwoche“ wenigstens Momente künstlerischer Erlesenheit. Heilmann – vom Timbre her an den großen Wunderlich erinnernd – sollte sich unbedingt um die „Öffnung“ seiner engen Höhe kümmern, so daß der sonore Fluß der Mittellage in Zukunft nicht mehr in Gefahr gerät, schon unterhalb des kritischen C-Bereiches gewissermaßen „eingeklemmt“ zu werden. Als Don Ottavio („Il mio tesoro intanto“) benahm er sich um Welten seriöser und intona-

tionssicherer als der ebenfalls mit einem Zweiten Preis bedachte Japaner Shigeru Tachibana, dessen Leporello-Szene in ihrer grellen mimischen Aufgedrehtheit recht abgeschmackt wirkte. Von Glück kann die Niederländerin Marieke Blankestijn reden. Ihre adrette, weitgehend unpersönliche Darbietung des A-Dur-Violinkonzerts (KV 219) ließ erahnen, mit welchen Schwierigkeiten die Geiger-Jury (u.a. Brandis, Krebbers, Pleeth) zu kämpfen hatte, um die Konkurrenz nicht vorzeitig abbrechen zu müssen. Daß man ihr einen Ersten Preis zuerkannte, läßt am eklatantesten auf einen gewissen Notstand schließen. Im vorangegangenen Mozart-Wettbewerb ging immerhin eine Kapazität wie Thomas Zehetmair als erster durchs Ziel. Peter Cossé

Bot insgesamt die abgerundete Leistung beim diesjährigen internationalen Mozart-Wettbewerb in Salzburg; die amerikanische Sopranistin Kathleen Cassello



Foto: Stefan Andriška

druck bestehen bleibt, man habe seitens der Punktrichter (u.a. Ingrid Haebler, Walter Klien, Rolf Liebermann) auch im kleinen Kreis der Überlebenden noch enthusiastisch den Willen für die Tat akzeptiert. Nach allem, was ich in den Tagen des Wettbewerbs gehört habe, bleibe ich bei meiner ursprünglichen Einschätzung, daß im Fach Klavier mancher frühzeitig auf der Strecke geblieben ist, der sich durchaus mit den Prämienbegünstigten der (mit drei Teilnehmern sehr schmal besetzten) Finalrunde hätte messen können, zumal die sicher sehr talentierte Grie-

in vielen Momenten verbesserten Mitarbeit des Hochschulorchesters, dem es an körperlicher Anregung durch den Dirigenten Dieter-Gerhardt Worm nicht mangelte. Während ein Instrumentalkonzert für den Solisten in bezug auf Spieldauer und „Gewicht“ eine Menge Profilierungsmöglichkeiten eröffnet, scheint eine Gesangsprästrägerin etwa vom Kaliber der Kathleen Cassello (USA) mit der zwar publikumswirksamen, aber gehaltlich eher einseitigen Arie der Königin der Nacht („Der Hölle Rache...“) doch etwas zur Flüchtigkeit verdammt zu sein. Sie,

Foto: Paul Leclaire

Harry Kupfer inszenierte Janáčeks „Katja Kabanova“

...unbewohnbar wie der Mond



Harry Kupfers Janáček-Zyklus in Köln rundet sich: zuletzt setzte er dort zusammen mit dem Bühnenbildner Reinhart Zimmermann „Katja Kabanova“ in Szene. Unser Bild: Nadine Secunde (Katja) und Günter Neumann als Boris Grigorjewitsch

Intendant Michael Hampe präsentiert seinem Abonnenten- und Repertoiretheaterpublikum gerne Werk-Zyklen. Der Strauss-Zyklus erreichte nicht die erstrebte Geschlossenheit, während der Mozart-Zyklus überregional Beachtung fand. Seit 1981 wächst nun ein Janáček-Zyklus, für den Regisseur Harry Kupfer und Dirigent Gerd Albrecht verantwortlich zeichnen. Interpretatorische Geschlossenheit ist dabei ein Ziel – doch leider wechselte von „Jenufa“ zur „Katja“ der Bühnenbildner und Kupfer arbeitet nicht mit seinem Dramaturgenteam. Haus- und Produktionsdramaturg Henneberg ist zwar literarisch gewandt und tut sich auch hier mit der Einrichtung der neuen Übersetzung Reinhold Schuberts hervor, doch insgesamt läßt er jene bildungsbürgerlich-intellektuelle Linie erkennen, gegen die Kupfer mit seinen messerscharfen Einsichten und unbequem klaren szenischen Aussagen angeht. Ergebnis all dessen: auf einem Niveau weit über dem, das beispielsweise derzeit in der Bayerischen Staatsoper anzutreffen ist, erreichte der Abend nicht die Geschlossenheit und niederschmetternde Wucht, die das Werk besitzt und die Kupfer und Albrecht „können“... Hauptsächlich lag das an Reinhart Zimmermanns Bühne. In

einem schwarzen Raumgeviert mit sichtbaren Beleuchtungsstegen zeigte sich rundum eine verkarstete Insel mit Erhebung und Senke, Rissen und Klüften, dazu ein Aussichtsmast. Das evozierte, daß dieses Dorf, diese Welt, in der Menschen durch starre Konvention zu Tode kommen, unbewohnbar ist wie ein erkalteter Stern. Und gleichgültig, welche Inselform die Drehbühne zeigt, ob Menschen auf Mast oder Hügel, in Spalte oder Kluft Weg oder Schutz suchen: das ist kein „Zuhause“. Doch da fehlte die klein- und besitzbürgerliche Enge, das Ersticken, das zu Katjas Ausbruchversuch führt. Katja und alle anderen standen in einer Leere – das könnte ihr Inneres sichtbar machen, aber trotz engagierten Einsatzes konnte Nadine Secunde in der Titelrolle dies nicht deutlich machen. Auch die perfekte Lichtregie, die Wärme und Kälte deutlich signalisierte, half da wenig. Fesselnd in der pausenlosen Aufführung: Kupfers Personenregie, die äußerlich würdevolle, innerlich eisige, aber nicht zum Dämon überzeichnete Kabanicha Helga Derneschs, der hilflos schwache Sohn und Ehemann Tichon Robert Ilosfalvys, der agile, als Liebhaber Katjas nicht ganz klare Günter Neumann. Temperamentvoll war das Paar Kudrjasch/Warwara, von Delores Ziegler und Josef Protschka mit viel Stimmlichkeit gezeichnet; eher hohl autoritär wirkte der Dikoj Matthias Hölles. In dieser Welt der lyrischen Melodiebögen und der harten Akzente von Blech und Schlagwerk sind normalerweise keine großen Gefühle möglich. Die großen, alles sprengenden Ausbrüche – Katjas Visionen, die ehebrecherische Liebesnacht, ihr Schuldbekenntnis im „strafenden“ Gewitter, ihr Leiden vor dem Selbstmord – das hat Gerd Albrecht mit dem Gürzenich-Orchester allerdings scharfkantig und dramatisch herausgearbeitet. Nadine Secunde folgte ihm mit süßem Piano und Kraft für die Ausbrüche beeindruckend. Wolf-Dieter Peter

Die Eröffnungswoche der Dresdner Semper-Oper

Unsere Ängste, das Gesellschaftliche und das Private

Der Name des Architekten von einst schiebt sich vor den des Hauses. Die Staatsoper Dresden ist jetzt die „Semper-Oper“. Vergangenheit wurde Gegenwart; das ist auch eine Last. Vier Eröffnungs-Inszenierungen: zuviel Stoff, um Punkt für Punkt wertend abzuhaken, zuwenig, um Auskunft zu geben über das künstlerische Potential. Kurzatmige „Bilanz“ könnte so lauten: Nur Ruth Berghaus' Vision einer „Opernvision“ – der „Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ nach Rainer Maria Rilke von Siegfried Matthus – forderte gedanklich heraus, riß Perspektiven auf; das Sängersenemble, mit „ständigen Gästen“ durch-

setzt, zum großen Teil von der Komischen Oper und Deutschen Staatsoper Berlin, erfüllte noch nicht die an die „Musikstadt Dresden“ gehefteten Erwartungen; die Staatskapelle Dresden blieb hinter dem von ihr selbst gesetzten Standard mitunter zurück – und so fort. Ich habe indes noch eine andere Eröffnung erlebt, nämlich den Versuch, Musiktheater aus der Tradition heraus neu zu begründen, schwierige Geburtsstunden. Ich spürte in den vier Tagen intensiven Operngeschehens Verbundenheit mit allen Beteiligten und schreibe aus dieser heraus meinen kritischen Text. Als die „Zweite Semper-Oper“ unter Leitung von Manfred



Die größte Schallplatten-Schau der Welt

- Jetzt mit Deutschlands größtem CD-Spezialhaus. Alle lieferbaren Titel vorrätig. Großes Import-Programm
- Fordern Sie unsere aktuelle Neuheitenliste an

Saturn · Hansaring 97 · 5000 Köln 1
CD-Spezialhaus: Hansaring 95 · 5000 Köln 1

Semper, dem Sohn Gottfrieds, der das Baugeschehen von Wien aus überwachte, gebaut wurde, war Romantik gleichbedeutend mit der Moderne. Die Opernszenen auf den Lünettenbildern der oberen Vestibülen beim „Tannhäuser“, „Fidelio“, „Die Zauberflöte“ und „Der Freischütz“ folgen aufeinander. Das heißt: Vorausgegangen ist die Aufklärung. Joachim Herz inszenierte den „Freischütz“, das „dornige Stück“, in umgekehrter Richtung. Romantik, die real glaubte, daher subjektiv wahre Geisterwelt, mündet wieder in Aufklärung: in einen „Fidelio“-Schluß mit Licht im Zuschauer- und offen bleibender Bühne. Auch für uns sind die Geister real: Kriegsreste, Tote, Trümmer, Traumata, notdürftig in die „Wolfsschlucht“ – auf der das Stück spielt – versenkt, daraus sich immer wieder mel-

dend. Gegenwärtig sind aber auch Mythenreste, konkret geworden durch das Erlebnis der Angst, mithin nicht geschichtslos (wie Adorno meinte), sondern geschichtlich vermittelt. Ein „Tanz über dem Abgrund“, wörtlich zu verstehen, findet statt. Webers „Freischütz“ bannt nicht die Katastrophe, sondern hält ihr mahnend die Treue. Das war von der Regie her ahnbar, in den Bildern von Bernhard Schröter kaum angedeutet, nicht ausgespielt und ausgesungen. Konventioneller Schein resultierte aus zu vielen Bedenkllichkeiten. Dem mochte oder wollte Wolf-Dieter Hauschild, Gast vom Leipziger Rundfunk, nicht gegensteuern. Seine sehr genaue, eher zurückhaltende Disposition hat Erfahrungen mit der Moderne in sich aufgenommen; seine Stärke, ebenso die der Staats-

kapelle, ist solistische Kammermusik. Klanglicher Balance, deutlicher motivischer Zeichnung, widmete er große kapellmeisterliche Sorgfalt. Eine Stimme ist hervorzuheben. Anders als bei der Fernsehaufzeichnung mit Reiner Goldberg sang Klaus König den Max: mit dem seltenen Timbre des deutschen Heldenentors, etwas frontal angesetzt, doch ausgeglichen und ausdrucksvoll geführt. Die Sorge um den Frieden, dem Musik- und Tanztheater schwergewichtig auferlegt, wurde am wenigsten transportiert, wenn das Konzept darauf abgestellt war: im „Freischütz“ oder im Ballett „Brennender Friede“ nach der „Sinfonia come un grande lamento“ und „Pax questuosa“ von Udo Zimmermann; die zweite Komposition, „Der klagende Friede“ für Soli, drei Kammerchöre und Orchester, entstanden im Auftrag des Berliner Philharmonischen Orchesters, wurde auch in Augsburg zur Ballett-Vorlage erkoren. Gleichwohl drängt die wortbezogene Gestik nicht zur eigenständigen Bewegung. In Dresden war, von Harald Wandtke choreographiert, mit Hauschild am Pult, technisch versierter Ausdruckstanz zu bewundern, von einem intelligent wirkenden Ensemble, aus anfänglicher Kühle ins Pathos mündend – gelenkt vom Kalkül der Musik? Ganz anders die sozusagen „neutralen“ Werke, Strauss' „Rosenkavalier“, eine mit Dresden eng verbundene Oper (1911 hier uraufgeführt) und der „Cornet“, bei dem der Krieg nur den – unbefragten – Rahmen bildet, den Ruth Berg-

haus denn auch getilgt oder besser: als symbolische Gewalt ins Innere der Figuren verlegt hat. Beides sind Traum-Geschichten. Beide reden in erster Linie von Gefühlen. Die eine wie die andere gehen uns, so scheint es, wenig an. Gegenwartsängste sind an der schwelgerischen Intimität und den ornamentalen Tableaus des „Rosenkavalier“ nicht festzumachen. Oder doch? Das Bühnenbild, exakt, zu penibel vielleicht einem Modell von 1971 des inzwischen verstorbenen Rudolf Heinrich nachgebaut, ließ Enge und Weite ineinandergleiten. Inszenierung (Joachim Herz) und musikalische Leitung (Hans Vonk, künftiger Chefdirigent der Staatsoper und Staatskapelle) führten vor: die Deformation von Gefühlen in psychisch und geistig verarmender Welt. Die letzte leidenschaftliche Umarmung ereignet sich, ehe der Vorhang aufhebt; der Schluß in Dresden – Octavian und Sophie auf fast leerer Bühne, zwei Verlorene in dämmernder Kontur hinter einem Store – deutet zurück auf den Beginn: als Illusion. Leider gelang Ana Pucar als Marschallin die Füllung der Monologe im ersten Akt nicht, und Theo Adam ist bei aller sängerischen Intelligenz, aller Kraft der Persönlichkeit kein rollendecken-der Ochs. Die Traum-Realität des „Cornet“ ist Gegenbild, greift tiefer. Siegfried Matthus schrieb eine gediegene Achtzig-Minuten-Partitur mit elf Instrumentalstimmen und einem Chor als Fundament; eigenwillig, gedankenvoll, raumbildend, von Hartmut Haenchen prägnant realisiert. Ruth Berghaus, Hans-Joachim Schlieker (Bühnenbild) und Marie-Luise Strand (Kostüme und Requisiten) formulierten beklemmende Szenen von Geburt und Traum des Jungseins in einer bedrohlich, als Verengung erlebten Welt. Erwachsenwerden bedeutet Krieg in vielfacher Beziehung. Spork, „der große General“, ist der Tod. In wesentlichen Rollen: Mitglieder des Opernstudios; als Bewegungschor: Nachwuchstänzerinnen und -tänzer der Palucca Schule. Musiktheater als Zukunft begriffen.

Claus-Henning Bachmann
(Bitte beachten Sie auch unseren Dresden-Beitrag in „FonoForum“ 5/85).



Ballett-Uraufführung anlässlich der Wiedereröffnung der Semperoper: Udo Zimmermanns „Brennender Friede“

Konnte eindeutig den größten Publikumserfolg während der Eröffnungswoche für sich verbuchen: Siegfried Matthus' Opernvision „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“

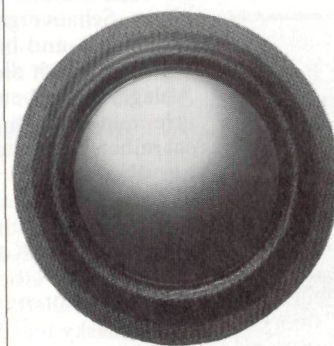


„Transparente Offenbarung“*



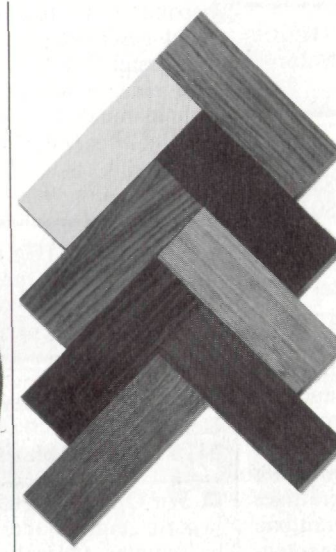
Neue Generation

Drei Typen umfaßt die Spitzenreihe im Canton Lautsprecherprogramm. Die jüngste und kleinste, CT 800 (Bild), paßt noch ins Regal. Die großen CT 1000 und CT 2000 sind als reine Standboxen konstruiert. Alle drei haben sich in Tests (Stereo, stereoplay, Audio ...) ausgezeichnet. Alle drei sind Muster für neutrale, ausgewogene, unverfärbte Wiedergabe. Für strahlende Höhen, offene Mitten, festen Baß.



Titan für Transparenz

Alle CT Boxen haben Hochtontalotten aus Titan. „Das äußerst geringe Gewicht (Impulsfestigkeit, Anstiegszeit!) der verwendeten Hochtontalotte ist es aber, das den Hochtontbereich so faszinierend transparent, sauber, klar und durchsichtig erklingen läßt.“*



12 Furniere wahlweise

Große Boxen kann man nicht verstecken. Darum baut Canton seine Spitzenboxen so, daß sie sich sehen lassen können – auch als Möbel betrachtet. Standboxen der Serie CT werden wahlweise in 12 Holzarten furniert, von Nußbaum oder Esche bis Palisander und amerikanischer Kirsche. Besonders edel: hochglanzpoliertes Mahagoni. Führende Fachgeschäfte haben eine Furnier-Mustermappe für Canton Boxen. Testberichte und ein großes Lautsprecher-Journal gibt es auch direkt von Canton – kostenlos natürlich.

*Zeitschrift VOX, 7/84, über CT 2000

CANTON

Die reine Musik

Canton Elektronik GmbH + Co, Postfach 12 40, D-6390 Usingen · Österreich: Grothaus KG, Albert-Schweitzer-Gasse 5, A-1140 Wien
Schweiz: APCO AG, Schörl-Hus, CH-8600 Dübendorf · Niederlande: AMROH B.V., Postbus 4, NL-1398 ZG Muiden