

Deutsche Nationaloper?

Von Keilberth über Kleiber bis Harnoncourt hat sich in der Aufnahmegeschichte des „Freischütz“ einiges verändert. Was die Neuproduktion unter Bruno Weil zu bieten hat, berichtet Kurt Malisch, der sich durch sämtliche Einspielungen der Oper gehört hat.

In zweifacher Hinsicht unterscheidet sich der neue „Freischütz“ von allen anderen: Zum einen hat sich der Dirigent Bruno Weil erstmals für die historische Aufführungspraxis, d. h. für die Verwendung alter Originalinstrumente entschieden. Zum andern sind die ursprünglichen Dialoge Johann Friedrich Kinds durch neu verfasste Texte ersetzt, die der Berliner Autor Steffen Kopetzki geschrieben hat und die nur von einem einzigen Sprecher (alias Samiel) vorgetragen werden. Hat die Entscheidung für den Originalklang Licht- und Schattenseiten (dazu später), so kann die hier gewählte textliche Verklammerung kaum überzeugen. Die nach jeder Musiknummer eingeschobenen, in Blankversen gehaltenen Prosapassagen klingen gestelzt und sind ohne jeden Zusammenhang mit der Entwicklung der Opernhandlung. Die Funktion, die sie haben sollten, nämlich dem Stück ein dramaturgisches Rückgrat zu geben, erfüllen sie gerade nicht. Und so schlecht, wie sie allenthalben gemacht werden, sind die Original-Dialoge Kinds gar nicht. Sie enthalten außerdem wichtige Informationen, die die Beziehungen der Figuren zueinander entscheidend präzisieren (z. B. die zwischen Agathe und Kaspar), und sie müssen nur glaubhaft und engagiert ge-



nug vorgetragen werden. Die Ideallösung – nämlich Identität von Sängern und Sprechern – funktioniert leider häufig nicht. Da wirkt es sich schon weniger störend aus, wenn die Dialoge von Schauspielern übernommen werden. Wie diese Variante überzeugend gelingen kann, unterstützt durch die exzellente Dialogeinrichtung und Regie von Joachim Herz und durch frappierende Hörspieeffekte, zeigt die Aufnahme unter Carlos Kleiber.

Was den „Originalklang“ betrifft: Gewiss bietet ein Ensemble wie die von Bruno Weil dirigierte Cappella Coloniensis des WDR einen hörbaren Gewinn an Transparenz, Feinheit und Luzidität, doch ebenso unüberhörbar ist der Verlust an dramatischer Wucht, an Schärfe der Akzente und an düsterer Schwärze der Orchesterfarben. Nimmt man zum Vergleich, mit welcher Kompromisslosigkeit und Unerbittlichkeit vor 28 Jahren Carlos

Kleiber und die Staatskapelle Dresden den „Freischütz“ von allen überkommenen Musizier- und Hörklischees befreien, dann wirkt Weils Interpretation etwas zahm und weniger konsequent. Freilich musste Kleiber seinerzeit wegen seiner extremen Lesart auch heftige Kritik einstecken, vor allem von jenen, die meinten, er habe seinem innovativen Impetus die eigentliche Substanz des Werks geopfert. Und als Substanz des „Freischütz“ gilt seit der Uraufführung von 1821 jenes Konglomerat von populären Topoi, die da heißen: deutsche Romantik, deutscher Wald, deutsches Gefühl, Deutschsein an sich. Die Empfindlichkeit gegenüber Kleibers Pioniertat hatte weniger damit zu tun, dass hier ein verstörend neuartiger Blick auf die Oper geworfen wurde, sondern eher damit, dass man Identitäts-Musik angetastet sah. Und als deren lieb gewonnene, tradierte Merkmale gelten nun eben

heimelige Beschaulichkeit, rührende Empfindsamkeit, volksliedhafte Naivität, liebliche, zur bürgerlichen Hausmusik taugende Melodik – alles Zeichen einer im Grunde heilen, ja gemütlichen Welt, die nur vorübergehend von einem dunklen Schatten überflogen wird. Dass indes die lebhafteste, laute Lustigkeit des Jägerchors ganz vordergründig ist und nicht verbergen kann, dass selbst das scheinbare Happyend des „Freischütz“ einen doppelten Boden hat, deutet Webers subtile Instrumentationskunst schon in der Ouvertüre an, gleich wenn sich in die berühmte idyllische Hornstelle die störende Bewegung der Celli mischt – aber suggestiv hörbar wird das eben nur in Kleibers Aufnahme. Geradezu das Gegenstück dazu liefert Wilhelm Furtwängler in der Aufführung von den Salzburger Festspielen 1954. Zu erleben ist ein schier endloses Auswalzen der Tempi, mit dem Ergebnis, dass die intendierte Bedeutungsschwere und Empfindungstiefe zur Langeweile gerinnen. Zu den lähmenden Tempi kommt Furtwänglers höchst subjektiver, äußerst freizügiger Umgang mit den Temporelationen hinzu. Weber ist mit Vortragsbezeichnungen zwar eher zurückhaltend, aber wenn er differenzierte Tempovarianten wünscht, dann schreibt er diese auch exakt vor.

In seiner Radikalität und Konsequenz wird Kleiber jun. auch von Harnoncourt nicht erreicht. Dessen Vorzüge sind die konzise und unpathetische Ausdruckshaltung, die differenzierte Dynamikabstufung, die schlüssigen Temporelationen, dennoch wirkt alles insgesamt behä-

biger und kompromissbereiter. In der Dresdner Aufführung von 1985 (Wiedereröffnung der Semperoper) kommt Wolf-Dieter Hauschild nicht über gefällige Sängerbegleitung hinaus. Lovro von Matačić und Robert Heger pflegen eine statische, gewichtige, bodenlastige Gangart. Otto

Altes Missverständnis: Max als Heldentenor

Ackermann tendiert zum Verschleppen der Tempi und leistet sich sehr individuelle Rubati. Wie Ackermann entscheidet auch Joseph Keilberth Tempofragen häufig nach subjektiven Stimmungskriterien; dennoch gelingen ihm, zumal in der Wolfsschluchtszene, Klangsteigerungen von einer Ausdruckswucht, die erklären, warum seine „Freischütz“-Aufnahme, die ja zugleich den Beginn der Stereo-Ära markiert, lange Zeit als exemplarisch galt. In der Aufführung der Wiener Staatsoper bietet Karl Böhm solides Kapellmeister-Handwerk, mit gelegentlichen gravitativ-betulichen Momenten. Den Beweis dafür, dass schnelle Tempi allein noch kein Qualitätsmerkmal sind, zeigt die Aufnahme unter Marek Janowski. Plausibel, wenn auch nicht herausragende Deutungen des Werks steuern die Dirigenten der frühesten Aufnahmen bei, Karl Elmendorff und Rudolf Kempe. Zu den nach Carlos Kleiber gelungens-

ten Auseinandersetzungen zählen die seines Vaters Erich und – mit einigem Abstand – die Einspielungen unter Jochum und Kubelik. Während Jochum in den zügigen Tempi und der schlanken Phrasierung Vater und Sohn Kleiber näher steht, ist Kubelik vor allem der liebevolle, detailfreudige Musikant, für den Kontrastschärfe und Pointierung etwas in den Hintergrund treten. Welche musikalischen Welten Dirigenten trennen können, wird frappierend

deutlich, vergleicht man etwa Colin Davis' plump stompfenden D-Dur-Walzer mit Carlos Kleibers hier rasant wirbelndem, unwiderstehlichem Elan.

Bei der Titelpartie der Oper hat sich im Laufe der Aufführungsgeschichte eine merkwürdige Diskrepanz entwickelt: Obwohl Max keineswegs ein Helden-Typ ist, sondern der Inbegriff eines von Ängsten

Bleibt innerhalb des lyrischen Radius seiner Stimme: Christoph Prégardien, der Sänger des Max.



Wollte weg von den Dialogen: Bruno Weil, der Dirigent der Neuaufnahme.

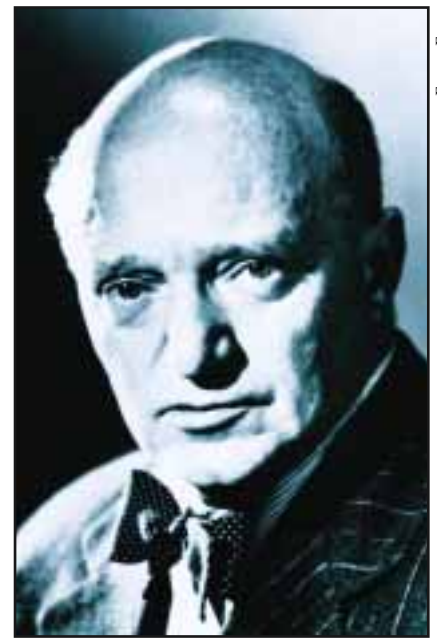


und Zweifeln gequälten Menschen, wurde die Partie schon bald von athletischen, virilen, baritonalen Heldenoten vereinahmt. Gewiss fordert die Rolle, vor allem in der Arie, erhebliches Stehvermögen und Durchschlagskraft; sie liegt auch nicht besonders hoch, führt nur bis zum A, daneben enthält sie aber auch viel mehr Lyrik und verlangt viel mehr Piano, als ihr normalerweise zugestanden wird. Daraus folgt zwingend ein „sowohl als auch“: Wird die Stimme mit einem Heldenoten besetzt, dann muss er auch über genügend Pianokultur gebieten; wenn es aber eine eher lyrische Stimme ist, dann muss sie entsprechend durchsetzungsfähig sein. Leider haben nur ganz wenige Tenö-

re diesen Anspruch erfüllen können. René Kollo, Reiner Goldberg und Bernd Aldenhoff zählen zur Gruppe der dramatischen Sänger mit Defiziten in Gestaltungssensibilität und dynamischer Flexibilität. James King singt vor allem Forte und Fortissimo. Den umgekehrten Fall einer zu schmalbrüstigen Stimme repräsentieren Francisco Araiza, Endrik Wottrich und Richard Holm. Alle drei wählen genau den falschen Weg: statt durch schlanke, doch intensive Tongebung die Projektionsfähigkeit zu steigern, beginnen sie zu forcieren. Christoph Prégardien, der Protagonist der Neuaufnahme, macht diesen Fehler nicht, sondern bleibt zurückhal-

Gedda an technischem Können weit unterlegen ist. Zu den drei überzeugendsten Sängern und Darstellern der Titelrolle zähle ich Lorenz Fehenberger, dessen Stimme zwar lyrisch fundiert ist, der gleichwohl über ein enorm expansionsfähiges Volumen und beachtliche Durchschlagskraft verfügt. Noch faszinierender sind seine musikalische Sensibilität, sein Phrasierungsgeschmack und seine Beherrschung der Mezzavoce. Fehenbergers langjähriger Tenorrivale am Münchner Nationaltheater war Hans Hopf, in den 50er Jahren so etwas wie der „Max vom Dienst“. Hopf gebietet über die an helden-tenoralen Reserven reichste Stimme aller

scher Sopran. Die Partie sollte keinesfalls zu leicht besetzt werden, sonst fallen die dominierenden defensiven, ängstlichen Charakterzüge der Figur noch stärker ins Gewicht. Werden ihre seufzende Melancholie, wehmütige Gerührtheit, fromme Andacht nicht durch eine gegengewichtige stimmliche Statur kompensiert, dann wird aus diesem Mädchentyp ganz schnell ein larmoyantes Tränentier. Provziert wird diese Tendenz dadurch, dass Weber in beiden Arien der Agathe fast ausschließlich auf elegische Zurückhaltung, auf lyrische Innigkeit und Beseeltheit setzt. Aber eben nur fast! Im zweiten Teil ihrer ersten großen Arie „Leise, leise,



Fotos: Fayer

**In Sachen „Freischütz“ sind die Kleibers nach wie vor tonangebend:
Carlos mit seiner Studio-Aufnahme aus Dresden, Erich mit der WDR-Produktion von 1955.**

tend und innerhalb des lyrischen Radius seiner Stimme – doch mit der Gefahr, gelegentlich zu unbeteiligt zu wirken.

Peter Schreier ist ein tenorales Federgewicht, schlägt sich aber in den für ihn heiklen dramatischen Passagen sehr respektabel, weil er sich nicht zuviel zumutet, seine Stimme nicht überstrapaziert. Noch gekonnter versteht es Nicolai Gedda seinen eigentlich zu leichten Tenor durch die Klippen der Partie zu steuern. Allerdings trägt er nicht Lederwams und Jagdhut, sondern kommt in Frack und Zylinder daher. Den geradlinigen, unkomplizierten Naturburschen verkörpert indes besonders glaubhaft Rudolf Schock – kein Zufall, dass er zweimal als Max besetzt wurde; unüberhörbar jedoch, dass er

Max-Interpreten und dabei über erstaunliche Pianokultur. Seine gelegentliche Neigung zu allzu hemdsärmeligem, grobschlächtigem Gestikulieren und eigenwilliger Behandlung der Notenwerte verhindert am erfolgreichsten Erich Kleiber. Als führender Max der 90er Jahre darf zweifellos Peter Seiffert gelten. An jugendlichen helden-tenoralen Statur ist er eher mit dem jungen Hopf vergleichbar. Auch er wendet den lyrischen Aspekten der Partie genügend Aufmerksamkeit zu, ist andererseits zu explosivem Auftrumpfen in der Höhe fähig.

Nicht nur die Max zugedachte Partnerin, sondern auch sein weibliches Pendant im Stimmfach ist Agathe. Er: ein lyrischer Heldentenor, sie: ein jugendlich-dramati-

fromme Weise“ wacht Agathe gleichsam auf – wenn auch nur vorübergehend – und bricht in schier ekstatischen Jubel aus, angesichts ihres lang erwarteten Bräutigams. Niemand hat das so glaubhaft dargestellt wie Elisabeth Grümmer. Zu Recht bildet sie in drei Einspielungen das lyrische Zentrum der Oper. Die einzigen, die in die Nähe dieses exemplarischen Portraits der Agathe gelangen, sind Margarethe Teschemacher und Karita Mattila.

Zwei Sängerinnen erreichen nicht einmal die erste Vorstufe einer Annäherung: So rollenfremd, verständnislos und stimmlich ungefüge wie Birgit Nilsson bewegt sich keine andere Agathe durch den akustischen Böhmerwald. Ähnlich gründlich scheitert Maud Cunitz, die blutarm, emo-

tionslos und desinteressiert vor allem den zweiten Teil der großen Arie im 2. Akt verfehlt. Von ähnlicher, aber gemäßigerer Ausdrucksblässe angekränkt zeigen sich Elfriede Trötschel, Jana Smitková, Luba Orgonasova, ja auch eine sonst sehr ausdrucksstark agierende Darstellerin wie Hildegard Behrens. Sharon Sweet verströmt wunderschöne Klänge, vermittelt aber keine Inhalte. Claire Watson wirkt für die Figur schon zu fraulich-reif, während Irmgard Seefried zum Zeitpunkt der Aufnahme mit der Rolle überfordert war. Petra-Maria Schnitzer, die Agathe der Neuproduktion unter Weil, überzeugt zwar durch lyrischen Wohllaut, nicht aber

Schwungrad der Handlung: Kaspar

durch stimmdarstellerische Eloquenz. Nur Gundula Janowitz macht noch positiv auf sich aufmerksam, durch ihre kühl-instrumentale Stimmführung, ihre makellose Technik.

Die Figur, die in der Dramaturgie des „Freischütz“ als Schwungrad die Handlung vorantreibt, ihre Richtung bestimmt, ist nicht Max (der reagiert nur) und schon gar nicht Agathe. Der eigentliche Akteur ist Kaspar. Er darf daher keinesfalls harmlos, bieder oder kumpelhaft wirken; genauso verfehlt wäre es, ihn auf das eindimensionale Bild eines primitiven Saufkumpans oder Raufbolds zu reduzieren. In der „Freischütz“-Diskographie wird die Partie von keinem Bass so dominiert wie von Kurt Böhme. Insgesamt vier Mal hat er als Kaspar an kompletten Aufnahmen mitgewirkt, dann noch zwei weitere Male als Eremit. Selbst auf Platte, wo er nur akustisch Gestalt bekommt, wächst Böhmes Kaspar zu bühnenbeherrschender Präsenz empor, mit seiner latenten Aggressivität, lauernnden Verschlagenheit und schwarzen Bedrohlichkeit. Und wird Böhme von versierten Operndirigenten wie Karl Elmendorff an der kurzen Leine geführt, dann gelingt es auch, ihn zu musikalischer Präzision anzuhalten. Da schwere Bässe häufig Mühe mit den hochliegenden Arien haben (die zudem noch heikle Koloraturen verlangen), wird die Partie oft mit einem Heldenbariton besetzt – wie zum Beispiel mit Theo Adam. Bewundernswert an ihm ist weniger das

gaumige, raue Timbre, sondern die Brauvour, mit der er das von Carlos Kleiber angeschlagene, wahrhaft „höllische“ Tempo mitgeht, ohne dabei musikalische Zugeständnisse machen zu müssen. Das Gegenteil von Adams furioser Wildheit verkörpert Gottlob Frick: Er ist ein biederer und behäbiger, schwäbelnder Kaspar ohne einen Anflug von Schurkenschwärze oder Dämonie. Darstellerisch so gut wie nicht präsent als Drahtzieher und Bösewicht ist Georg Zeppenfeld unter Weil, der die Partie wie aus dem Klavierauszug gesungen vorträgt. Gesanglich zufriedenstellend, ohne die Abgründe der Figur auszuloten, bleiben Peter Meven, Karl Christian Kohn, Max Proebstl und Marjan Rus. Karl Ridderbusch gerät erst im Laufe der Aufführung in Kontakt mit der Figur, steigert sich am Ende zu einer Todesszene von überdi-

mensionaler Wirkung. Schade, dass ein brillanter Stimmdarsteller wie Walter Berry als Kaspar outriert und chargiert. Matti Salminen und Kurt Rydl tun sich beide schwer mit den hohen Noten im Trinklied – sechsmal ein hohes Fis! – und verzeichnen den Typus zum plumpen Kraftprotz. Am überzeugendsten agiert Ekkehard Wlaschiha, die ungebändigte Aggressivität und Abgefeimtheit dieses intriganten Außenseiters gelangt in seinen beiden Aufnahmen prägnant zum Ausdruck.

Die eigentliche Kontrastfigur zu Kaspar ist die merkurische Lichtgestalt des lebensfrohen und -praktischen Ännchen. Einem alten Missverständnis zufolge wurde die Rolle oft mit einer Soubrette unterbesetzt. Natürlich sollte sich die Sängerin deutlich vom jugendlich-dramatischen Sopran der Agathe abheben, doch sollte ihre Stimme genügend Fülle und Farbe haben. Und wenn es schon ein Federgewicht sein muss, dann wenigstens eine Stimme von solcher Schönheit und Eloquenz wie die von Rita Streich. Auch Christine Schäfer zählt eher zu den leichtgewichtigen Sopranen und ist noch dazu der Streich an Stimmqualität unterlegen. Aber sie kompensiert dies durch die Beredtheit ihrer Vortragskunst. Nach Streich und Schäfer gehört auch Ruth Ziesak zu den sehr schmalen, fragilen Sopranen, die aber dennoch die Figur nicht verniedlichen und miniaturisieren. Die meisten Konkurrentinnen verfallen jedoch in diesen Fehler – entweder aus darstelleri-



Fotos: Eschen/ Electrola

In der virtuellen „Freischütz“-Welt wären sie das Idealpaar: Elisabeth Grümmer als Agathe und Peter Seiffert als Max.



Fotos: Neumeister/ EMI

schem Unvermögen (wie Eva Lind oder Andrea Ihle) oder weil ihre Stimme einfach nicht mehr hergibt (wie im Fall von Irma Beilke, Lisa Otto, Emmy Loose, Lotte Schädle oder Erika Köth). Johanna Stojkovic auf der neuesten Einspielung singt und gestaltet gut, ohne dass ihr Portrait nachhaltige Wirkungen hinterlässt. Gesanglich und darstellerisch gleich überzeugend, wenn auch ohne viel Individualität, präsentiert sich Renate Holm. Zwei schlechthin ideale Verkörperungen bieten

Fotos: Neumeister / DG



Ideal als Ännchen: Edith Mathis.

Fotos: Hans Wild



Dominanter Darsteller des Kaspar in vier Aufnahmen: Kurt Böhme.

Helen Donath und Edith Mathis, wobei zumal die Erstere geradezu Wunder der singenden Erzählkunst vollbringt. Die Romanze von Nero dem Kettenhund gerät durch ihren augenzwinkernden, suggestiv-bildkräftigen Vortrag zum Kabinettstück.

Mit Max, Agathe, Kaspar und Ännchen ist der Kreis der Protagonisten des „Freischütz“ ausgeschritten. Der Eremit, der am Schluss als Deus ex machina erscheint, muss zwar auch mit einem erstklassigen Bass besetzt werden – seine Wortmeldung ist denn doch zu entscheidend und gewichtig –, aber es bleibt bei diesem episdischen Auftritt.

Fazit: die revolutionärste, konsequenteste und bis heute auch aufnahmetechnisch

maßstäbliche Aufnahme ist fraglos Carlos Kleiber gelungen, im Verein mit der – wohlgemerkt, nur unter seiner Leitung! – konkurrenzlosen Staatskapelle Dresden und dem exzellenten Leipziger Rundfunkchor. Die sängerische Wunschbesetzung muss, wie häufig, aus verschiedenen Produktionen zusammengesetzt werden: als Agathe ist Elisabeth Grümmer erste Wahl, als Max Peter Seiffert, gefolgt von Lorenz Fehenberger und Hans Hopf. In der Partie des Kaspar dominieren Kurt Böhme und Ekkehard Wlaschiha. Die breiteste sängerische Qualitätsspitze fin-

det sich im Fall des Ännchen mit Helen Donath und Edith Mathis sowie mit Rita Streich und Christine Schäfer. Daraus folgt: Für diejenigen, die vorrangig die Webersche Orchesterkunst genießen wollen, ist Carlos Kleibers Einspielung das Maß aller Dinge; für Sänger-Fans hingegen bietet die WDR-Produktion unter Erich Kleiber (mit Hopf, Grümmer und Streich) die größte stimmliche Qualitätsdichte.



Chronologie der Aufnahmen

[Besetzung in der Reihenfolge: Max, Agathe, Kaspar, Ännchen, Ottokar, Eremit]

1943 Karl Elmendorff

Fehenberger, Teschemacher, Böhme, Trötschel, A. Schellenberg, S. Nilsson u.a., Staatskapelle Dresden
Dresdner Rundfunk; Preiser (2 CD)

1951 Rudolf Kempe

Aldenhoff, Trötschel, Böhme, Beilke, Paul, Krämer u.a., Staatskapelle Dresden
Arkadia (2 CD)

1951 Otto Ackermann

Hopf, Cunitz, Rus, Loose, Poell, Edelmann u.a., Wiener Philh.
Decca (3 LP)

1954 Wilhelm Furtwängler

Hopf, Grümmer, Böhme, Streich, Poell, Edelmann u.a., Wiener Philh.

LA Salzburg; Rodolphe, Nuova Era, Hunt, Gala (2 CD)

1955 Erich Kleiber

Hopf, Grümmer, Proebstl, Streich, Poell, Böhme u.a., Sinfonie-Orchester des WDR
Kölner Rundfunk; Hunt, Arkadia, Calig, Koch (2 CD)

1958 Joseph Keilberth

Schock, Grümmer, Kohn, Otto, Prey, Frick u.a., Berliner Philh.
EMI (2 CD)

1959 Eugen Jochum

Holm, Seefried, Böhme, Streich, Wächter, Kreppel u.a., Symphonie-Orchester des Bayer. Rundfunks
DG (2 CD)

1967 Lovro von Matačić

Schock, Watson, Frick, Schädle, Nicolai, Böhme u.a., Orchester der Deutschen Oper Berlin
Eurodisc, RCA (2 CD)

1969 Robert Heger

Gedda, Nilsson, Berry, Köth, Anheisser, Förster u.a., Bayer. Staatsorchester
EMI (2 CD)

1972 Karl Böhm

King, Janowitz, Ridderbusch, Holm, Wächter, Crass u.a., Orchester der Wiener Staatsoper
LA Wien; Arkadia (2 CD)

1973 Carlos Kleiber

Schreier, Janowitz, Adam, Mathis, Weikl, Crass u.a., Staatskapelle Dresden
DG (2 CD)

1979 Rafael Kubelik

Kollo, Behrens, Meven, Donath, Brendel, Moll u.a., Symphonie-Orchester des Bayer. Rundfunks
Decca (2 CD)

1985 Wolf-Dieter Hauschild

Goldberg, Smitkova, Wlaschiha, Ihle, Ketelsen, Adam u.a., Staatskapelle Dresden

LA Dresden; Denon (2 CD)

1990 Colin Davis

Araiza, Mattila, Wlaschiha, Lind, Thomaschke, Moll u.a., Staatskapelle Dresden
Philips (2 CD)

1994 Marek Janowski

Seiffert, Sweet, Rydl, Ziesak, A. Schmidt, Hölle u.a., Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
RCA (2 CD)

1995 Nikolaus Harnoncourt

Wottrich, Orgonasova, Salminen, Schäfer, Holzmair, Moll u.a., Berliner Philh.
Teldec (2 CD)

1998 Jean-Paul Penin

Soulet, Perrin, Perroni, Constantin, Dudziak, Lenaerts u.a. Philharmonie de Chambre Hongroise
L'empreinte digitale (2 CD)
[Franz. Fassung mit orchestrierten Rezitativen von Hector Berlioz]

2001 Bruno Weil

Prégardien, Schnitzer, Zeppenfeld, Stojkovic, Gerhaher, Hörl u.a., Cappella Coloniensis des WDR
Deutsche Harmonia Mundi (2 CD)

Ihre Eintrittskarte für Heimkino & Surround-Sound

**NUR
2,51 Euro**



**Entdecken Sie
die neue, faszi-
nierende Welt
der DVD!**

**Jetzt überall, wo es
Zeitschriften gibt!**

Ein Sonderheft von
STEREO
dem großen, kompetenten
HiFi-Magazin

Reiner H. Nitschke Verlags-GmbH
Weitere Verlagsobjekte: Tourenfahrer, Motor-
radfahrer, Biketfitness, Stereo,
Fono Forum, drums & percussion
Telefon: 0 22 56 / 94 30-6, Fax: 0 22 56 / 94 30-99



Aussagekräftige Tests



Kaufberatungen



Hintergrundberichte