

## Premiere in Glyndebourne – Uraufführung in London

Unterschätzter Verdi und Multimedia-Show

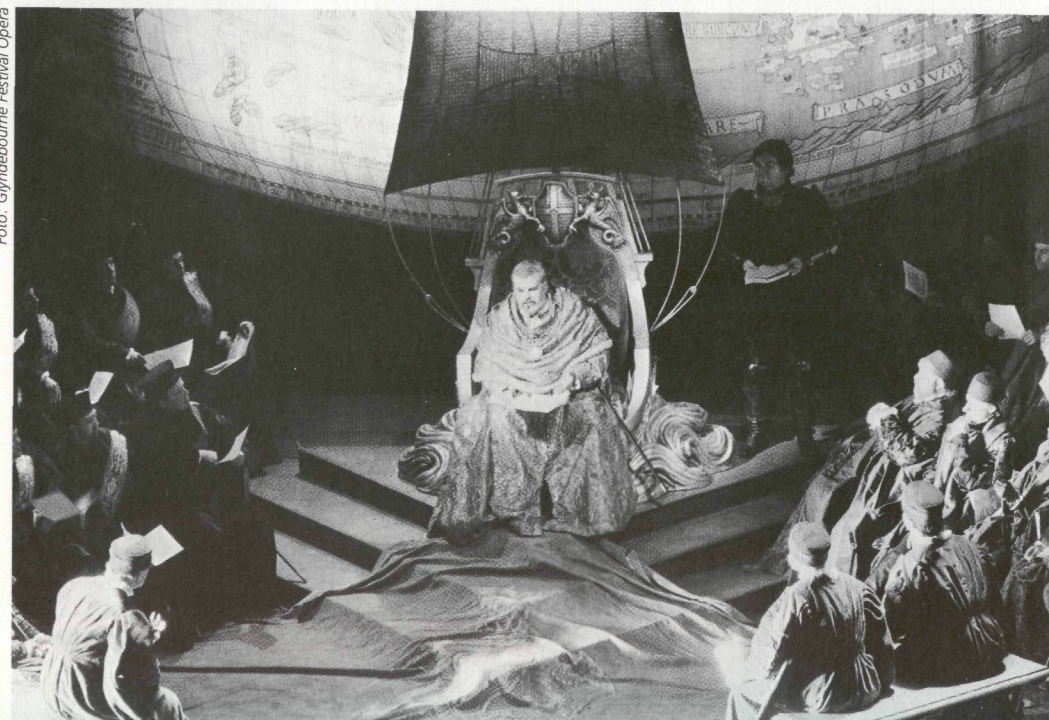
Als Auftakt zu einem Verdi-Zyklus (geplant sind vorläufig „La Traviata“, „Falstaff“ und „Un Ballo in Maschera“) hatte in diesem Jahr „Simon Boccanegra“ in der Inszenierung von Peter

Hall und mit Bernard Haitink am Pult des London Philharmonic Orchestra in Glyndebourne Premiere. Leider entsprach das Ergebnis in vielerlei Hinsicht nicht den Erwartungen. „Simon Boccanegra“, vom

reifen Verdi 1881 einer umfassenden Revision unterzogen, ist in der musikalischen Struktur, in der politischen Aussage und in der psychologischen Entwicklung des Titelhelden ein Meisterwerk. Ausladende, explosive Massenszenen wechseln mit nicht minder dichten, intimen Dialogen. Dem immer von neuem zum Scheitern verurteilten Traum von der Einigkeit unter den Menschen stellte Verdi das Humanitätsideal entgegen – Erkenntnis und Hoffnung siegen über das Schicksal des einzelnen. Man mag sich

fragen, ob die musikalische wie szenische Vielschichtigkeit des Werkes nicht die Gegebenheiten Glyndebournes überfordert. Doch sei betont, daß Bernard Haitink und das London Philharmonic Orchestra es durchaus verstanden, Verdis Partitur kongenial und mit einem seltenen Nuancenreichtum der als trocken bekannten Akustik anzupassen. Vielmehr schien es, daß Regisseur und Bühnenbildner (John Gunter) die Proportionen des Werkes unterschätzt hatten, und dabei trivialem Naturalismus den Vorzug vor sparsamer Symbolik einräumten. Innere Zusammenhänge und Abhängigkeiten traten zugunsten oft kindlicher Vordergründigkeit und teilweise noch unausgeglichener szenischer Effekthascherei in den Hintergrund. War es Peter Hall z.B. in „Carmen“ oder „Don Giovanni“ brillant geglückt, sich die Vielseitigkeit der nur scheinbar kleinen Bühne zu eigen zu machen, sie mit Atmosphäre zu füllen und gleichzeitig bei einer ausgefeilten, musikbezogenen Charakterisierung von Partien wie Aktionen dramatische Bezüge und deren Ursprung herauszukristallisieren, so entglitten ihm die mächtigen Verdi-Figuren und wirkten in ihrer allzu realistischen Führung naiv und erstaunlich unseriös. Ein weiteres schwerwiegendes Handikap bildete die in jeder Beziehung unausgeglichene Besetzung. Engagiert man für den Jacobo Fiesco eine solch gewichtige Sängerpersönlichkeit wie Robert Lloyd, muß man ihm einen ebenbürtigen Boccanegra gegenüberstellen. Timothy Noble, wenngleich stimmlich ausgewogen, so doch wenig prägnant und zu keiner Entwicklung fähig, stand zudem noch im Schatten einer allzu

Einen Erfolg konnte die English National Opera (ENO) mit der Uraufführung der szenischen Collage „The Mask of Orpheus“ von Harrison Birtwistle (Foto oben) verzeichnen. Problematisch hingegen blieb Peter Halls Inszenierung von Verdis „Simon Boccanegra“ während des Glyndebourne Festivals. Unser Bild zeigt Timothy Noble als Boccanegra



dominierenden Maria Boccanegra (Carol Vaness) und eines ins „Bizarre“ überzeichneten Paolo Albiani (John Rawnsley).

Die English National Opera glänzte hingegen zum Ausklang der ersten, erfolgreichen Spielzeit unter Peter Jonas mit der Uraufführung von „The Mask of Orpheus“ des englischen Neutöners Harrison Birtwistle. Bei diesem epischen Mammutprojekt ohne eigentlichen bühndramatischen Gehalt mit dem Untertitel „Eine lyrische Tragödie in drei Akten“ handelte es sich um eine szenisch überhöhte Multimediaklangcollage von beeindruckender Länge (vier Stunden) und erheblicher Phonstärke. Viel Blech, Schlagwerk, Elektronik, vorgefertigte Tonbänder und Stimmen, über ein Mischpult als Einheit angesteuert und von endlosen Lautsprechern in den Zuschauerraum geblendet, spiegelten die poetisch-philosophische Auseinandersetzung mit zahlrei-

chen, ständig neuen Aspekten unterzogenen Episoden aus dem Orpheus-Mythos wider. Inwieweit ein herkömmliches Opernhaus die Gewähr für eine künstlerisch vollwertige Interpretation einer derartig imposanten Klangwelt bietet, ist fraglich. Sowohl die akustische als auch die szenische Realisation blieben unbefriedigend, langatmig und wenig differenziert, geschweige denn verständlich.

Am gleichen Haus gab es wenige Tage später aber noch eine weitere erfreuliche Überraschung. Anstelle der erkrankten Rosalind Plowright hatte die junge griechische Sopranistin Jenny Drivala kurzfristig die Titelpartie in Donizettis „Mary Stuart“ übernommen. Man wird sich den Namen dieser sympathischen Sängerin merken müssen – eine solche Stimmkultur, gepaart mit Grazie und Bühneninstinkt, gehört leider nicht zum Opernalltag.

Hans-Theodor Wohlfahrt

## Hans Zenders Oper „Stephen Climax“ in Frankfurt uraufgeführt

Ohne Sinnlichkeit

D aedalus flog der Sonne zu nahe, verbrannte sich die Flügel und stürzte zu Tode. Stephen Dedalus verbrennt sich allenfalls am Dubliner Nachtleben die Finger und löscht innere Brände mit reichlich Whisky. Auch er stürzt – in die Gosse. Doch der Annoncenakquisiteur Leopold Bloom hilft ihm wieder auf. Wir sind in Dublin, am 16. Juni des Jahres 1904, gegen 22 Uhr. Und wir sind in James Joyces Roman „Ulysses“. Der Säulensteher Simeon stürzt nicht. Er steht aufrecht und gibt den Lebenden ein Zeichen und ein Gleichnis. Er erweckt Eindruck – und die Toten. Wir sind in der syrischen Wüste, um die Mitte des fünften Jahrhunderts nach Christus, zur Zeit des Morgengebets.

Wie weit ist der Weg von Dublin nach Syrien? Nun, etwa zwanzig Meter Bühnenbreite im Frankfurter Opernhaus, denn wir befinden uns weder in Dublin noch in Syrien, weder im Meisterwerk moderner Erzählkunst noch in der Heiligen-geschichte, sondern in der Uraufführung von Hans Zenders erster Oper „Stephen Climax“. Hans Zender ist als Dirigent (noch?) populärer denn als Komponist, obwohl und weil er zu den skrupelhaftesten Tonsetzern im Lande zählt. Seine Partituren sind so kompliziert wie verantwortungsbewußt. Noch ambitionierter ist sein „Stephen Climax“. Das beginnt schon mit der Stoffwahl, setzt sich in der Struktur fort und spiegelt sich erst recht in der Partitur. Zender vereint also

Texte und Motive aus der Acta Sanctorum mit einem kleinen Ausschnitt aus dem „Ulysses“ und will beides nebeneinander und gleichzeitig vor Augen führen. Doch die Simultaneität des Bühnengeschehens verliert sich zunehmend, der wortmächtige James Joyce mit seiner bizarren Phantasie braucht mehr Platz als die Heiligengeschichte. Simeon bleibt zwar ständig auf seiner Säule und im Blickfeld des Opernbesuchers, gerät aber im Stück an den Rand.

James Joyce hat mit dem „Ulysses“ einen genialischen

Literaturbrocken geschaffen, an dem auch aufgeschlossene Literaturfreunde zu kauen haben – teils lustvoll, teils gequält. Aus dem Strudel des Dubliner Nacht-Wegs zum Lebenssinn nun ein paar Handlungsfäden herauszufingern, um sie mit mystischen Puzzlestücken aus der Heiligengeschichte zu verknüpfen, verhilft gewiß nicht zu größerer Einsicht ins Werk. Ist die Oper im Handlungsablauf schon kompliziert, so liefert die Musik da noch ein paar (Miß-)Verständnisebenen dazu. Hans Zender



Alfred Kirchner inszenierte in Gianni Colombos phantasievollen Bühnenbildern die Uraufführung von Hans Zenders spröde-philosophischem Opernerstling „Stephen Climax“ am Frankfurter Opernhaus

wird dem Ruf gerecht, neben Helmut Lachenmann der am stärksten über seine Arbeit reflektierende Komponist hierzulande zu sein. Auch in seiner ersten Opern-Partitur lassen sich kluge Querverweise entdecken, eine ebenso ökonomische wie variantenreiche Ausnutzung einer Tonreihe und subtiles Spiel mit Stilen. So tönt die mönchische Welt durchgehend modern, während durch Dublin die bizarreren Rückbesinnungen klingen. Aber auch

hier sind die Zitate vor allem intellektuelle Fußnoten.

So klug und subtil dies alles geschrieben ist, ihm fehlt eine entscheidende Zutat – die Sinnlichkeit. Alles läuft hier über den Kopf, alles wird dort erst chiffriert. So verweigert Zert der nicht nur die direkte Wirkung, sondern auch eine Aufklärung, die ohne philosophisches Repetitorium wirken könnte. Daran kann auch die respekttheisende Umsetzung des Stücks in Frankfurt nichts ändern. Die Frankfurter Oper der Ära Gielen, die doch – und mit Recht – als modern gilt, bringt damit übrigens ihre erste Uraufführung heraus. Alfred Kirchner inszenierte in Gianni

Colombos phantasievollem Bühnenbild mit Sinn für Signale. Peter Hirsch leitete die beiden Orchestergruppen, die Chöre und Solisten offenkundig kompetent und sicher.

Aus dem Riesenensemble seien stellvertretend nur Ian Caley als standfester Simeon und Lyndon Terracini als Stephen genannt. Am Ende also Ratlosigkeit, Respekt – und Erschöpfung. Kein Widerspruch mehr. Anerkennender Beifall der Komponisten-Kollegen und Theaterleute – von den Abonnenten waren etliche (aber höflich und leise) während der Zweieinviertelstunden-Exkursion geflüchtet.

Rainer Wagner

## Hans Neuenfels inszenierte Verdis „Rigoletto“ an der Deutschen Oper Berlin

Eine Parabel des Scheiterns

**B**uh und bravo am Schluß: doch diesmal war kein „Skandal“ vorausgegangen. Fast durchgängig war Neuenfels' Sensibilität, sein Leiden mit der Unvollkommenheit der Figuren auf der Bühne, ja ein hinzugewonnenes Vertrauen in die Wirkung des Gesangs zu spüren. Einigen seiner Anhänger fehlte da die Provokation, die Lust am Schreck des Opernpublikums. Doch nach wie vor will Neuenfels nur zur Wahrheit durchstoßen – und nimmt uns liebgeordnete Klischees weg.

Verdis „Rigoletto“ wird zu einem bösen, grellen Märchen der Verdammnis von Menschen, die nie zu sich selber kommen. Neuenfels und sein Ausstatter Dirk von Bodisco zeigen in einem klinisch kahlen, grauen Einheitsraum „verschüttetes Leben“. Die Geschichte des Herzogs zeigt die innere, die Rigolettos die äußere Verstümmelung eines Menschen. Zwischen der Allmacht des Herzogs und der Maßstablosigkeit des Hofnarren steht

Gilda, die folgerichtig zum Opfer beider wird. Für beide Männerwelten hat Neuenfels starke, symbolträchtige Szenarien gefunden. Der Herzog sucht seine innere Leere mit Okkultismus, astrologischen Ritualen und Séancen zu füllen. Monterones Tochter wird im Vorspiel in die Familiengruft verschleppt und nimmt sich dort aus Scham das Leben. Der Hofball ist ein gespenstisches Ritual mit allegorischen Figuren und aus den Gräbern geholten Totengerippen – wie stets bei Neuenfels vom hinzuerfundenen Bewegungschor ausgeführt. Rigoletto, klumpfüßig, verwachsen, in der Maske an Stevensons „Mr. Hyde“ erin-

Symbolträchtige Szenarien beherrschen Hans Neuenfels' Berliner „Rigoletto“-Inszenierung, die man insgesamt zu den interpretationsgeschichtlich wichtigen Aufführungen des Werkes zählen darf

nernd, ist zunächst übler Handlanger, dann trauriger Clown. Im Kontrast zur Hofwelt schafft er sich eine utopische Insel des Privaten: Gilda lebt wie eine gehätschelte Orchidee auf einer exotischen Palmeninsel; erst als das Begehren des Herzogs ihr Frausein weckt, betritt sie den Bühnenboden und schwebt mit den Koloratur-Girlanden durch den sich leerenden Bühnenraum – ein Moment unirdischen, einsa-

men Glücks, aber auch der Verlorenheit in dieser Welt. Neuenfels greift Symbole früherer Inszenierungen auf: Gilda und der Vogelkäfig; der Pfau für die leere Schönheit des herzoglichen Liebeslieds; die Muschel und die Kindnonne für verborgene Erotik; Rigolettos Kostümschwanz als Nabelschnur-Fessel. Die Bilder lassen tiefer blicken, speziell die sonst meist völlig unglaubliche Schlußszene mit dem

Sack: Rigoletto verweigert der Tochter ein eigenes Leben mit ihrer Liebe; sie kann es nur durch den Tod erreichen; in einem penisähnlichen Rohr wird sie aus Sparafuciles Haus geschoben, gebiert sich aus dem Penis des Vaters endgültig und neu – und kann deshalb noch einmal „lebend singen“. Damit ist auch angedeutet, daß Neuenfels immer wieder musikalisch bezogen inszeniert hat. Daher gab es auch keine Dis-

krepanz zur uneitlen, durchhörbaren und sängerfreundlichen Interpretation Silvio Varvisos. Barbara Hendricks verlieh der Gilda anrührende Zartheit und sang bezaubernd leicht, so daß sogar Ingvar Wixell sich gelegentlich um Piano bemühte. Dano Raffanti hatte mit einigen hohen Tönen des Herzogs Probleme und erntete prompt Buhs. Solide (Viktor von Halems eisiger, hühnerhafter Abdecker Sparafucile)

bis blaß (Ute Walthers Maddalena als alternde Diseuse) das übrige Ensemble in einer beeindruckenden, interpretationsgeschichtlich wichtigen Aufführung. Neben Harry Kupfers Deutung an der Ostberliner Komischen Oper gehört diese Neuenfels-Inszenierung zu den Aufführungen, die Verdis vermeintlich historische Kostümpoper für uns heute sichtbar und ansehbar machen.

Wolf-Dieter Peter



## 5. Dirigentenwettbewerb des Ungarischen Fernsehens

Dubiose Dramaturgie

**D**ie Vorentscheidungen zum publikumswirksam, ja publikumshörig inszenierten Dirigentenwettbewerb des Ungarischen Fernsehens fanden in Szombathely statt. Vom 5. bis zum 10. Mai diesen Jahres hatte dort eine kleine Jury die anstrengende Aufgabe übernommen, anhand der Ouvertüren-Kenntnisse (Rossini, Verdi, Brahms etc.) von gut 60 Teilnehmern ein Startfeld von 20 jungen Orchesterleitern für das Viertelfinale im Budapester TV-Studio herauszusieben. Jene Juroren, zu denen auch der Berichterstatter zählte, die erst in der Hauptstadt mit den Usancen und der stark bedenklichen Wirklichkeit dieser Konkurrenz bekanntgemacht wurden, bekamen einen Eindruck vom Niveau der Vor-Auslese mittels Video-Aufzeichnung vermittelt. Im übrigen hatte man nicht nur 20, sondern – in Anbetracht des angeblich sehr hohen Niveaus, 23 Dirigenten für die nächste Runde zugelassen, in der ein „zeitgenössisches“ ungarisches Werk von Maros, Sugár oder Szervánszky und ein Kopfsatz aus einer der sechs „Londoner“-Sinfonien von Haydn (als Probe oder konzertmäßig vorgelesen) obligatorisch waren.

Geht es um Instrumentalisten, dann hat der notorisch überforderte und unter Um-

ständen von handfesten nationalen und pädagogischen Interessen geplagte Juror wenigstens so etwas wie „Resultate“ gegeneinander abzuwägen. Dirigenten aber handeln, gewinnen oder versagen im bekanntermaßen verletzlichen Arbeitsgefüge als Eigenverantwortliche und als Abhängige orchesterlicher Fähigkeiten. Also Fragen über Fragen: Wie gut ist ein Ensemble vorbereitet, wie oft hat es ein bestimmtes Stück im Laufe eines Durchganges schon gespielt, wie gefällt ihm die Nase eines Titelaspiranten, kann er sich (auch sprachlich) verständlich machen? Zu all dem bleibt herzlich wenig Zeit, so daß nach kurzer Haydn-Vorführung nur Ansätze von musikalischer Durchdringung zu bemerken sind, von interpretatorischer Profilierung indes nicht einmal Spurenelemente. Dirigieren ist keine Disziplin des kurzlebigen Leistungsnachweises, sondern eine Frage der Kontinuität.

Dies dürfte auch der jüngst verstorbene Dirigent János Ferencsik gewußt haben, zu dessen Gedenken der Wettbewerb durchgeführt wurde. Die Organisation war beherrscht von den Wünschen des Mediums Fernsehen. Die Juroren mußten, ohne Zeit zum Resümee zu haben, ihre Punkte eilig vor die Kamera halten, während die

Kandidaten, wie beim Eislaufen, zur Kenntnis nehmen durften, was der eine oder andere von ihnen hielt. Obwohl man sich in der Jury dahingehend geeinigt hatte, die Skala von 1 bis 20 Punkten nur von 9 bis 20 auszunutzen, um eklatante und schmerzliche Härten nach unten vor aller Öffentlichkeit zu vermeiden, wurde gelegentlich – und sachlich völlig unmotiviert – eine Sechs oder Sieben gezogen. Der junge und sicher noch unfertige Österreicher Manfred Honeck bekam dies zu spüren, als Giuseppe Patané urplötzlich ganz tief in den Nummernkasten griff – eine Haltung, die auch dem Briten Robin Page das Weiterkommen versalzte und die auch sonst zum undisziplinierten, lauten, selbstgefälligen Gehabe des Italieners paßte. Überhaupt boten gerade einige der Kampfrichter vom Fach, was leider von den Kameras nicht eingefangen wurde, ein befremdliches Bild plumper gegenseitiger Indoktrinierung und Redseligkeit. Ich kann hier nur berichten, daß die aus der UdSSR kommende Dirigentin Veronika Dudarova während der Darbietungen Erinnerungsfotos schoß und neben ihrem, lediglich zum Finale angereisten, aber darum um so lautstarker auftretenden Kollegen Jurij Simonov nur dann in Demut und Geduld auf ihrem Platz saß, als ihr Landsmann Gintaras Rinkjavizius den Stab führte. Er hatte, nebenbei bemerkt, gar keine unerschwelligeren Interventionen nötig, denn am Ende war sein zweiter Platz völlig ungefährdet. Ein erfahrener, präzise arbeitender, vielversprechender Mann, der zusätzlich den Preis für das beste Mozart-Dirigat bekam. Eindeutig war auch die Situation hinsichtlich des ersten Preises. 17 von 19 möglichen Stimmen – einschließlich des Kollektivvotums durch die Orchestermitglieder – gingen an den Amerikaner George Hanson, der – trotz des relativ ungünstigen Lisztschen „Mephisto-Waltzers“ mit nur 10 Minuten Spieldauer – den professionellsten Eindruck hinterließ. Die Sowjetrussen allerdings sahen ihren Kandidaten vorne, so wie die vier ungarischen Juroren ihren allenfalls aufwendig, aber recht partiturunkundig (Strauss) agierenden Banner-

träger György Györiányi Ráth auf dem zweiten Platz haben wollten. Daher verwundert es auch nicht, daß der über Telefonschaltung ermittelte Publikumspreis an ihn ging... Die Reserviertheit der anderen Juroren bewirkte, daß er schließlich im Wettbewerb auf dem dritten Rang landete, knapp vor dem meiner Ansicht nach viel zu hoch eingeschätzten Effekthascher Kazushi Ohno (Japan), vor der rührigen Bartók-Dirigentin Gisele Buka Ben-Dor (Uruguay) und weit vor dem ausgezeichneten, lediglich

bei Ravel noch etwas eckigen Ulrich Windfuhr aus der Bundesrepublik Deutschland. Zwei Unterlegene möchte ich hier erwähnen, weil sie meiner Meinung nach besonders hart durch die skizzierten Gepflogenheiten des Wettbewerbs betroffen waren: den offenbar sehr Haydn-erfahrenen Nezh Seckin aus der Türkei und Olaf Henzold aus der DDR, dem betrüblicherweise das Herkunftsland mehr schadete, als seine Leistungen zu nützen vermochten...

Peter Cossé

## Festwochen-Premiere von „La Gioconda“ in Wien

Im Stil der Uraufführung

Vielleicht verbindet Egon Seefehlner mit diesem Werk angenehme Jugenderinnerungen, denn „La Gioconda“ kam 1934 mit Josef Krips am Pult an der Wiener Staatsoper heraus. Anders läßt sich seine Anhänglichkeit an dieses Werk kaum erklären. Daß er es für die letzte Premiere seiner auslaufenden Direktionszeit erkoren hat, drückt ebenfalls höchste Wertschätzung für eine Oper aus, die bisher im deutschen Sprachraum niemals so richtig Fuß fassen konnte.

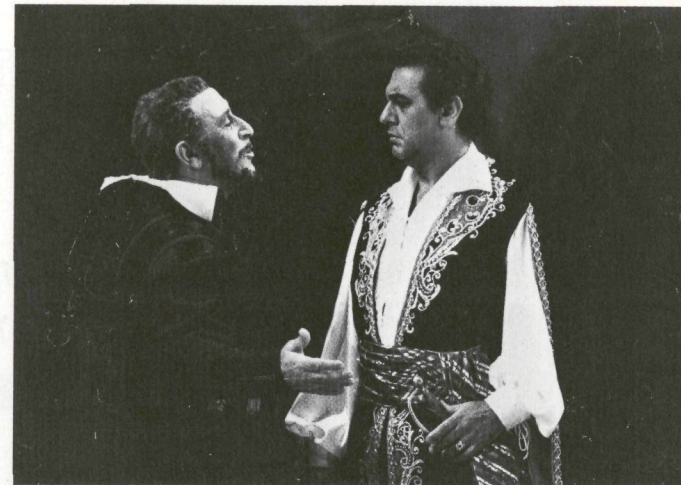
Von Ponchiellis „La Gioconda“ kennt das Publikum vor allem einzelne Nummern wie den „Tanz der Stunden“, die Arien „Cielo e mar“ und „Suicidio“, die Barcarole des Barnaba und das Duett „Enzo Grimaldo“. Das sind aber auch die einzigen Blüten auf einer ansonsten ziemlich kahlen Wiese. Das Werk ist ein schwerfälliges Operngebilde, das trotz seiner wildbewegten und blutrünstigen Handlung dramaturgisch unergiebig ist und nur wenig Anteilnahme erweckt.

Möglich, daß eine intelligente Regie hier Abhilfe schaffen könnte, doch gerade in diesem Punkt versagte die Wiener Aufführung vollständig. Filippo



Wenig ideenreich fiel Filippo Sanjusts „Gioconda“-Regie während der Wiener Festwochen aus. Auch Plácido Domingo (Foto oben mit Matteo Manuguerra) wirkte stimmlich angegriffen und müde

Sanjust baute die Bühnenbilder der Uraufführung von 1876 nach, er führte Regie – ebenfalls im Stil von 1876 oder noch früher. Verstaubter, modriger kann es auf der Opernbühne nicht mehr zugehen. Besonders spürbar wurde die Leichenhaftigkeit dieser Produktion im Kontrast zu den vielen ideenreichen Inszenierungen die zur gleichen Zeit in Wien vorge-



Fotos: Wiener Staatsoper

führt wurden: die Festwochen-Gastspiele aus Brüssel mit Mozarts „Così fan tutte“ und „La finta giardiniera“ sowie Harry Kupfers „Zauberflöte“ aus Ost-Berlin. Sogar die kleine Wiener Kammeroper kam mit einem avantgardistisch angehauchten „Bajazzo“ (Regie: George Tabori) ins Gespräch. Das war alles viel aufregender, fesselnder als die groß ange-

kündigte Opernpremiere.

Die Besetzung enthielt zwar klangvolle Namen, bescherte aber überwiegend Enttäuschungen. Ein müder, angegriffener wirkender Domingo, der nur mit knapper Not durchhielt (in den Reprisen ging's dann etwas besser). Eva Marton war eine wuchtige Gioconda, der es an jeglicher Feinheit des Vortrags mangelte. Die Russin

Ludmilla Semtschuk (Laura) war ihren Partnern Kurt Rydl (Alvise) und Matteo Manuguerra (Barnaba) bedeutend überlegen. Adam Fischer, ein Musiker, der in Wien vielen Anfeindungen ausgesetzt ist, zeigte Vertrautheit mit dem Werk, nicht zuletzt dadurch, daß er es auswendig dirigierte.

Clemens Höslinger

# SIEBEN MAL INFORMATION UND SPASS.

Die aktuelle HiFi-Zeitschrift, die Testberichte und Servicethemen ebenso locker und interessant serviert wie Plattenkritiken und Musikerportraits. Mit STEREO macht HiFi erst richtig Spaß.

## STEREO

MEHR SPASS MIT HIFI UND MUSIK

## FonoForum

Klassik und High Fidelity

Die einzige deutsche Spezialzeitschrift, die sich ausschließlich mit klassischer Musik und High Fidelity befaßt. FonoForum bringt Informationen und Berichte über Trends, Interpreten, Musikereignisse und neue Platten.

Die Foto-Zeitschrift, die ihren Lesern sagt, wie man „sehen“ lernt. Informiert über Motivwahl, Fotopraxis und Labor. Mit faszinierenden Bildstrecken und kompetenten Tests.

## PHOTO REVUE

MEHR SPASS AM FOTOGRAFIEREN

## FACHBLATT MUSIK MAGAZIN

DEUTSCHLANDS FÜHRENDE MUSIKER-ZEITSCHRIFT

Die führende Musiker-Zeitschrift Deutschlands. Mit Musiker-Portraits, Instrumententests, Workshops, Leserberatung und vielem mehr. Unentbehrlich für den aktiven Musiker.

Die Nummer 1 unter den deutschen Video-Zeitschriften. Mit Filmbesprechungen aller aktuellen Filme, Starportraits, Berichten aus den Kulissen und vor allem mit unbestechlichen, aber leicht verständlichen Testberichten.

## VIDEO Magazin

Entdecken was in Video steckt.

## SPORT-MARKT

Das Magazin für den Sportfachhandel

Die monatliche Informations-Zeitschrift für den Sport-Fachhändler. Bringt Berichte über Persönlichkeiten, Produkte, Trends. SPORT MARKT setzt objektive Recherche an die Stelle von PR-Nachdrucken.

Die Zeitschrift für den Audio/Video-Fachhändler. Mit Berichten über Persönlichkeiten, Produkte, Markttrends, sowie über Verkaufstechnik, Marketing und Personalführung. Viermal jährlich mit ausführlichem Computersupplement.

## HiFi&Video Markt

Fachmagazin für HighFidelity und Video

## SZV