

Über dem Centenarium der Bayreuther Festspiele ist die Tatsache etwas in den Hintergrund getreten, daß das Jahr 1976 noch ein weiteres Jubiläum aufzuweisen hatte: Carl Maria von Weber, 150. Todestag. Carl Maria von Weber, das ist der Inbegriff der romantischen Oper. Doch romantische Oper in unserer Zeit. Dies scheint aus vielen Gründen ein nicht unproblematischer Tatbestand zu sein. Zu sehr steht für manchen nachschaffenden Künstler das Wort Romantik als Synonym für Konvention. Für eine sozusagen begriffsimmanente Entschuldigung für die Nichtauseinandersetzung mit dem Werk jener Zeit. Dies gilt – und galt auch früher – in besonderem Maße für das Feld der Regie, wie überhaupt das Problem der Romantik auf dem Musiktheater ein Problem der Regie war und ist.

Schon 1925 schrieb dazu der bedeutende Regisseur Otto Ehrhardt: „Bei der herrschenden Unsicherheit, dem Wirrwarr in allen Fragen des Stiles in der Kunst, wird die Feststellung nötig, daß die Überwindung der Romantik durch den Schaffenden nicht auch die Überwindung des Nachschaffens bedeutet.“ Nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Situation nicht einfacher geworden. Vielmehr kann man gerade seither bei einem Blick in die deutsche Regielandschaft zwei Lager beobachten: Einerseits die Anhänger der erwähnten „Überwindung des Nachschaffens“. Zum anderen das Lager derjenigen, die glauben, mit komplexbelasteten Überstimmungen dem romantischen Musiktheater eine für die heutige Zeit verbindliche Darstellungsform geben zu können und damit in anderer Weise ebenso verfehlt operieren. In letzterem Bereich ließe sich an Inszenierungen, etwa des „Freischütz“, wie denen von Ruth Berghaus, Bohumil Herlichka oder in neuerer Zeit Götz Friedrich die Verfehltheit der (durchaus unterschiedlichen) Konzepte mannigfach nachweisen. Inszenierungen, die eher Rückschlüsse auf die Persönlichkeit der jeweiligen Regisseure zuließen, als daß sie der so dringend erwünschten Realisierung eines zeitgemäßen Bilds des romantischen Musiktheaters auch nur einen Bruchteil nähergekommen wären. Immerhin sei der Fairneß wegen hinzugefügt, daß selbst Regisseure bedeutenderer Größenordnung als die vorgenannten, wie Gründgens oder Felsenstein, am Werk der Romantik gescheitert sind.

Vielleicht ist die Unsicherheit auf diesem Gebiet nur deshalb so groß, weil man zu sehr versäumt hat, sich auf das Essentielle in der romantischen Oper zu besinnen, das wiederum Otto Ehrhardt so umrissen hat: „Das Werk der romantischen Oper ... ist Ausdruck einer bestimmten Zeit und ihres Lebensgefühls. Dieses aber birgt in sich so viel Menschliches und darum Allgemeingültiges, daß es leben bleibt und durch die nachschaffende Kunst lebendig zu machen ist.“ Ein Kapitel dieses Nachschaffens

Carl Maria von Weber

Eine vergleichende Diskografie der Opern zum Ausklang des Weber-Jahres (Teil I)

Von Franz Werner Halft



habe ich im folgenden in einer Besprechung von Webers Opern auf der Schallplatte zum Ausklang des Weber-Jahres zu beleuchten versucht. Ich habe die Opern bewußt ausgewählt, weil sie nicht nur nach künstlerischen Gesichtspunkten den Höhepunkt in Webers Gesamtwerk, sondern auch nach des Komponisten eigenem Bekunden den Mittelpunkt in seinem Schaffen bildeten: Er fühlte sich nach seinen eigenen Aussagen nicht wohl, wenn er nicht eine Oper „unter den Fäusten“ hatte.

„Peter Schmolli“

Webers „Vorliebe zum Dramatischen“, wie er es selbst ausdrückt, begann früh. Schon mit dreizehn Jahren schrieb er seine erste Oper, „Die Macht der Liebe und des Weines“, die leider nicht mehr erhalten ist. Möglicherweise hat er sie sogar selbst vernichtet. Auch von dem knapp zwei Jahre später entstandenen „Waldmädchen“ sind nur zwei Bruchstücke vorhanden. Dagegen fehlt von seiner dritten Oper, dem unter den Augen von Michael Haydn geschriebenen „Peter Schmolli und seine Nachbarn“ zwar der Dialog, die Musiknummern sind aber erhalten. Das Werk hält sich im Ton eines deutschen Singspiels. Die Schallplattenaufnahmen beschränken sich bei den Gesangsszenen auf eine 1943 eingesungene, ursprünglich nicht veröffentlichte Einspielung der einfachen Arie „Ja, Gottes Erde ist doch schön“ mit Josef Herrmann (Preisler LV 167).

Weit deutlicheren Beweis von Webers damals bereits erreichtem Grad künstlerischer Reife als sie legt die von ihm zeit lebens sehr geschätzte Ouvertüre ab, die er später zur Konzertouvertüre umarbeitete, als die sie heute – wenn überhaupt – ausschließlich gespielt wird. Hans Schnoor meint von ihr: „So schwärmerisch-unbewußt hat sich Webers Weltgefühl wohl nie wieder ausmisiert. Es sind jene Salzburger, jene moztartischen Stimmungen, die sich hier in den holden Gaukeleien konzentrierender, tänzelnder oder von unbezählbarer Sehnsucht singender Instrumente verströmen.“ Diesen Ton treffen bereits die frühesten Einspielungen unter Clemens Krauss mit den Wiener Philharmonikern von 1931 (HMV C 2344, 78 UpM) und Wolfgang Butler mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses von 1939 (Grammophon 15310, 78 UpM). Und es ist nicht verwunderlich, daß bei den nachfolgenden Aufnahmen – alle von hohem Niveau – ausschließlich Dirigenten aufscheinen, die ein enges Verhältnis zu Mozart besaßen oder besitzen: Karl Böhm (zuerst Decca, später Eurodisc 70688 KR), Fritz Lehmann (DGG 30214 EPL), Hugo Balzer (Royale 1403), Ferdinand Leitner (Decca DL 4054) oder in neuerer

Carl Maria von Weber, 1786–1826. Zeitgenössischer Punktiertstich von Jügel

rer Zeit Theodor Guschlbauer (Erato STU 70568). Aus diesem Rahmen fällt die merkwürdig spannungslose, teilweise auch manierierte Einspielung unter Herbert von Karajan etwas heraus (DG 2530315), deshalb besonders zu bedauern, weil außer der als Schallplatte leicht beschaffbaren Aufnahme unter Guschlbauer sie die zur Zeit einzig lieferbare ist.

„Rübezahl“ – „Silvana“

Von Webers nächster, nie aufgeführter Oper „Rübezahl“ sind wieder nur Bruchstücke erhalten. Immerhin geben diese darüber Aufschluß, daß die Ouvertüre (handlungsgemäß) in Moll schloß. Diese Ouvertüre hat Weber, ähnlich der zu „Peter Schmolli“, später zu einer Konzertouvertüre („Beherrscher der Geister“) umgearbeitet. Weber hebt hier zum ersten Male den Typ der Ouvertüre auf eine völlig neue Ebene: Er schafft die „dramatische Phantasie“, wie es Richard Wagner formuliert hat. Er stellt mit ihr eines jener „Muster musik-dramatischer Gestaltung auf, an die Wagner mit seinen Ouvertüren und Vorspielen unmittelbar anknüpfte“ (Erwin Kroll). Kroll beschreibt die Ouvertüre so: „Das von wütenden 6/4-Schlägen gepeitschte Orchester braust in unwiderstehlichem d-moll-Sturm durch das Werk. Die aufgeborenen großen Mittel (doppelte Holzbläser, vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, drei Pauken) handhabt der Komponist virtuos. Die An-

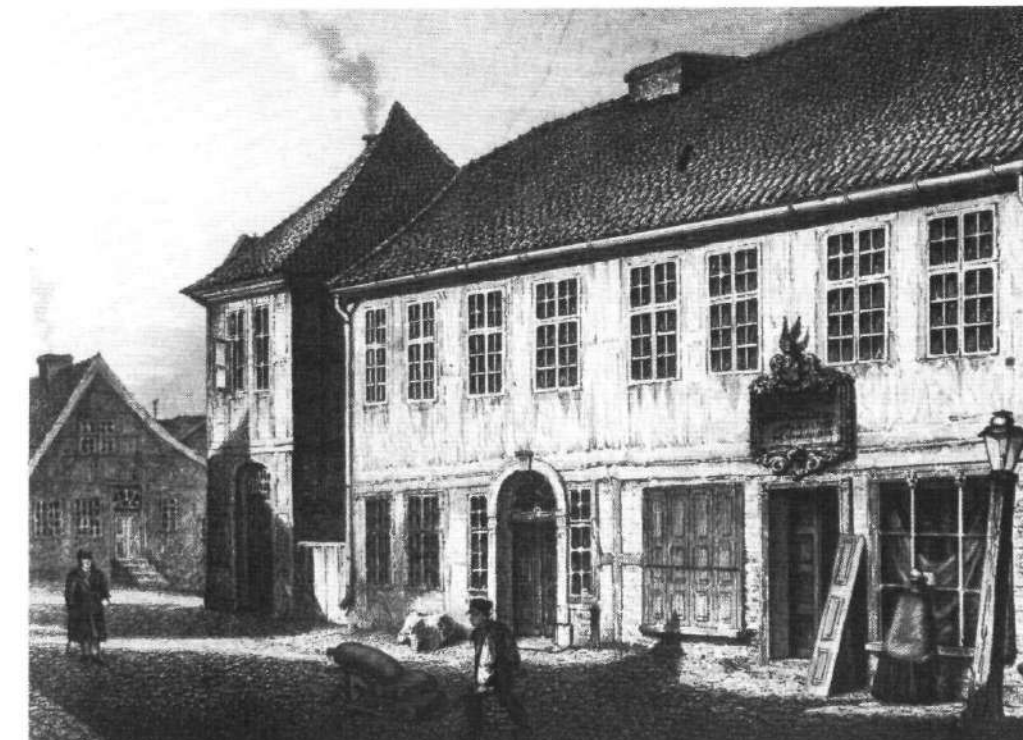
lage der Ouvertüre (mit dem erlösenden zweiten, den Holzbläsern anvertrauten Thema und der D-dur-Verklärung) deutet unverkennbar auf Wagners „Fliegenden Holländer“.

Am Beispiel dieser Ouvertüre bestätigt sich auch die Charakterisierung Alfred Einsteins, daß für Webers Stil die Verbindung von Brillanz und romantischem Gefühl typisch sei; ein weiteres Wesensmerkmal ist die unerhörte formale und dramatische Geschlossenheit. Es leuchtet ein, daß diese Momente an die handwerklichen und interpretatorischen Fähigkeiten des Dirigenten höchste Anforderungen stellen, will er eine nicht nur einseitige Auslotung erreichen. Drei in bester Kapellmeistertradition – und dies soll keine Abwertung sein – stehende Aufnahmen von dem großen Fritz Zaun (Columbia DW 4905, 78 UpM), von Walter Süßkind (Columbia DX 1272, 78 UpM) und Hugo Balzer (Royale 1403) sind heute nicht mehr lieferbar bzw. nicht wieder überspielt worden. Gegen sie vermögen weder Sawallischs unterkühlte (EMI 1 C 047-01 497) noch Karajans theatralisch aufgebauchte (DGG 2530315) Einspielungen zu überzeugen. Die schönste Einspielung stammt von Ernest Ansermet, bei dem sich alle Merkmale eines überragenden Weber-Dirigenten in einer Weise vereinigen, wie sie idealer seit den Tagen Leo Blechs nicht zu beobachten war: kraftvolle Ursprünglichkeit, Präzision, die nicht zu kühler Berechnung absinkt, Fähigkeit zur Durchdringung der Strukturen, Klangphantasie, emotionales Engagement und mitreißendes dynamisches Temperament (Decca/Eclipse ECS 645).

Theaterzettel vom 18. Juni 1821, Aufführung im Königlichen Schauspielhaus Berlin



Das Geburtshaus Webers in Eutin. Unbezeichneter Stahlstich, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts



In neuester Zeit hat Marc Andrae die Ouvertüre eingespielt (RCA 26.41398 AS, siehe auch S. 1262). Was Ansermet aus der großen inneren Souveränität heraus erreicht, versucht Andrae durch Anziehen des Tempos zu erzielen. Da er dabei immer werkbezogen bleibt und nie bloße Effekthascherei betreibt, zeitigt er, zumal er ansonsten Ansermet (und Blech) in seiner Weber-Auffassung sehr verwandt ist, Wirkungen, die die Einspielungen Sawallischs und Karajans weit zurück verweisen. Webers anschließende Oper „Silvana“ geht in Text und Musik auf das frühere „Waldmädchen“ zurück. Die gegenüber „Rübezahl“/„Beherrscher der Geister“ unbedeutendere Ouvertüre ist wahrscheinlich eine Umarbeitung des Vorspiels zum „Waldmädchen“. Sie bildet insofern eine Ausnahme in Webers Schaffen, als sie keine Themen aus der Oper selbst verwendet. Eine Einspielung mit dem Sinfonie-Orchester Linz liegt vor (Plymouth 12-33).

„Abu Hassan“

Hiemer, der Textdichter der „Silvana“, lieferte Weber auch das Libretto zu „Abu Hassan“, der Geschichte des listigen Titelhelden und seiner Frau Fatime, die, von Schulden geplagt, nacheinander den anderen für tot erklären, um so die offizielle Trauergabe zu erhalten. Weber war zur Zeit der Entstehung des Werkes (1810) die Situation des Schuldners wohl bekannt. Es wird berichtet, daß er an einem Tag von über 40 Gläubigern aufgesucht wurde. Bezeichnenderweise begann er denn auch mit der Nr. 3 des Werkes, dem köstlichen

chen Chor der Gläubiger „Geld, Geld, Geld“. Leopold Ludwig, der Dirigent der ältesten, noch während des Krieges für den Berliner Rundfunk aufgenommenen Einspielung, musiziert mit Feuer. Auf Differenzierung und Kolorit legt er nicht gleichen Wert. Ein übriges, die Aufnahme nicht übermäßig transparent erscheinen zu lassen, tut allerdings auch die Aufnahmetechnik.

Heinz Rögner in seiner vor vier Jahren erschienenen Einspielung arbeitet da schon weit sorgfältiger. Leider wirkt sich diese Sorgfalt auch auf das Temperament aus, das bei Rögner nicht übermäßig entwickelt erscheint. Auch hier sind von der Aufnahmetechnik her Abstriche zu machen. Daß manche Passagen dicht klingen und daß zudem das Orchester permanent in den Hintergrund gedrängt wird, sind Umstände, die sich hätten vermeiden lassen. Temperament und Differenzierung zeichnen dagegen Wolfgang Sawallisch in der jüngsten Aufnahme des Werkes aus. Leider hält dies – wahrscheinlich auch mitbewirkt durch die etwas schwere Besetzung – nur eine Platten- seite vor. Später wird Sawallischs Musizieren recht handfest. Die Titelpartie bei Leopold Ludwig singt der damals auf seinem Höhepunkt stehende Erich Witte mit viel Spieltemperament. Gesanglich wird er von Peter Schreier bei Rögner um etliche Nuancen übertroffen. Auch den Ton des Singspiels trifft Schreier bemerkenswert gut, weitaus besser als der hier fehlbesetzte Nicolai Gedda bei Sawallisch, der zwar in den fünfziger Jahren sicherlich einen vorzüglichen Abu Hassan abgegeben hätte, aber zum Zeitpunkt der Aufnahme, trotz Bemühen, der Rolle längst entwachsen war.

Die bis heute einzig ansprechende Fatime in einer Gesamtaufnahme bleibt die damals junge Elisabeth Schwarzkopf (Ludwig), die zu dieser Zeit noch das Soubrettenfach sang. Bei Ingeborg Hallstein (Rögner) – obwohl im Dialog von anmutiger Natürlichkeit – stört das häufige Tremolieren beträchtlich. Edda Moser in der jüngsten Einspielung wechselt offenbar die Fatime mit der Donna Anna. Das klingt alles zu bombastisch. Ihr „Mahomet hat es verboten“ entbehrt gänzlich des Hintergründigen, das in diesen Worten liegt. Und selbst die wenigen parodistischen Versuche in ihrer zweiten Arie „Da liegt, welch' martervolles Los“ hat man von Maria Gerhart – mit einer witzigen Koloratureinlage – weit gekonnter gehört (Preis LV 75, dazu Fatimes 1. Arie „Wird Philomele trauern“).

Omar, den Geldwechsler und Dritten im Bunde, verkörpert bei Leopold Ludwig der große Michael Bohnen. Und dieses Wort „groß“ beweist sich hier in ganz besonderem Maße: Nur eine winzige Sprechszene bei seinem ersten Auftritt hat man ihm in der – im Gegensatz zu den anderen Einspielungen – dialoglosen Aufnahme gelassen. Aber diese wenigen Sekunden genügen Bohnen, die Figur dieses gerissenen Grandsei-

Figurinen zur
Berliner
Uraufführung
des „Freischütz“
1821



Fürst Ottokar



Agathe



Samiel und Kaspar

neurs in voller Plastizität vorzuführen. Dies erreicht keiner seiner Konkurrenten. Theo Adam, der schon stimmlich nicht ganz überzeugt, darf seinen Dialog erst gar nicht selbst sprechen, sondern wird von einem – überhaupt nicht im Timbre zu ihm passenden – Schauspieler synchronisiert. Kurt Moll besitzt zwar das nötige Baßgewicht, doch hält sich sein Charakterisierungsvermögen in Grenzen. Zudem erscheint die Figur des Omar bei ihm, wie schon vorher bei Adam und seinem Synchronsprecher, zu sehr als Tölpel. Es läßt sich daher das Fazit ziehen, daß zwar jede der drei Aufnahmen ihre Verdienste besitzt, daß wir aber auf den in allen Belangen zufriedenstellenden „Abu Hassan“ noch warten.

„Der Freischütz“

Gesamtaufnahmen

Die Dirigenten

Die zeitlich erste Gesamtaufnahme des „Freischütz“ – von zuvor erschienenen Kurzfassungen wird noch die Rede sein – war die Einspielung unter Otto Ackermann. Ackermanns Dirigat entzieht sich einer einheitlichen Beurteilung. Seine Stärken – und dies läßt sich trotz des aufnahmetechnisch bedingten dichten Klangbilds deutlich ausmachen – liegen im Kolorit. In der Herausarbeitung der Tönungen hält er sich streng an die Charakteristik der „Freischütz“-Musik, wie sie Weber selbst gegenüber Johann Christian Lobe gegeben hat: „Ich habe lange und viel gesonnen und gedacht, welcher der rechte Hauptklang für dies Unheimliche sein möchte. Natürlich mußte es eine dunkle, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen und Bässe, dann namentlich die tiefsten Töne der Klarinette, die mir ganz besonders geeignet scheinen zum Malen des Unheimlichen, ferner die klagenden Töne des Fagotts, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Pauken oder einzelne Paukenschläge. Wenn Sie die Partitur der Oper durchgehen, werden Sie kaum ein Stück finden, in welchem jene düstere Hauptfarbe nicht merkbar wäre, Sie werden sich überzeugen, daß die Bilder des Unheimlichen die bei weitem vorherrschenden sind, und es wird Ihnen deutlich werden, daß sie den Hauptcharakter der Oper geben.“

Es kann so nicht verwundern, daß neben der Ouvertüre Szenen wie das Terzett des 2. Aktes oder die Wolfsschlucht vom rein Orchestralen zu den gelungensten Teilen der Ackermann-Einspielung zählen. Leider stört in der Wolfsschlucht die Geräuschkulisse, auf die die Plattengesellschaft nicht verzichten zu können glaubte, ohne dabei zu berücksichtigen, daß dieses Bild seine Wirkung nicht von Windmaschine und Gewehrgeknatter bezieht, sondern aus dem Umstand, daß Weber diese Szene allein mit kompositorischen Mit-

teln gestaltet hat. Andererseits soll nicht verschwiegen werden, daß bei Ackermann eine Reihe von Szenen, wie etwa – trotz Terzett – der überwiegende Teil des 1. Bildes des 2. Aktes (sicherlich auch mitbedingt durch die so gar nicht inspirierende Besetzung der Frauenpartien) oder manches aus dem 3. Akt doch recht hausbacken wirken.

Ackermann im dunklen Kolorit ähnlich, dabei aber mit noch schärferer Betonung des Dämonischen, ist Rudolf Kempe. Das Lyrische scheint seine Sache dagegen nicht so sehr zu sein. Die Begleitung hier wirkt bei genauestem Hinhören eher durch den Intellekt kontrolliert. Doch hilft Kempe sein hohes Stilgefühl. Dennoch gehen die Impulse hier in weit größerem Maße von den Sängern, insbesondere Elfride Trötschel, aus, als vom Dirigenten.

Liest man die von Furtwängler stammenden Beiträge und Äußerungen zum Thema Weber, so dürften bei niemandem ernsthafte Zweifel an der Kompetenz dieses Dirigenten als Anwalt Webers bestehen. Und glaubt man den Berichten, so muß etwa die berühmte, von Furtwängler musikalisch betreute Tietjen-Inszenierung des „Freischütz“ an der Berliner Staatsoper 1934, in der Maria Müller, Erna Berger, Marcel Wittrich und Michael Bohnen das erlesene Gesangsquartett bildeten, eine Sternstunde des Musiktheaters gewesen sein. Um so größer ist die Enttäuschung, hört man den Live-Mitschnitt von den Salzburger Festspielen 1954, der Mitschnitt der letzten von Furtwängler betreuten Operneinstudierung überhaupt. Hier atmet buchstäblich nichts. Alles wird von einer lähmenden Statik in der Dirigierweise Furtwänglers überschattet, wie man sie bisher nicht kannte. Selbst ein Teil der Sänger fühlt sich in der Entfaltung merklich gehemmt.

Manche Furtwängler-Biographen haben, offenbar in Unkenntnis, den Wunsch nach einer Schallplattenveröffentlichung dieses Live-Mitschnitts geäußert. Im Interesse des Dirigenten sollte allerdings eher der Wunsch vorherrschen, diesen Mitschnitt lieber wieder ins Archiv zurückzuversenken. Es ist der mit Abstand enttäuschendste, der im Bereich der Oper von Furtwängler existiert.

Wie sehr Furtwänglers Dirigierleistung in der genannten Aufnahme abfällt, zeigt sich überdeutlich im Vergleich zu den Dirigenten der (zeitlich) folgenden Einspielungen: Erich Kleiber und Joseph Keilberth. Ich zögere nicht, beide im Rahmen der Besprechung der Gesamtaufnahmen als die wohl überraschendsten Sachwalter des „Freischütz“ zu bezeichnen. Schon die rein handwerkliche Leistung in der Herausarbeitung der differenziertesten Nuancen im Kolorit und der minimalsten Tempo- und Rhythmusveränderungen ist bei beiden bewundernswert. Beide zeichnet darüber hinaus ein untrügliches Stilgefühl, eine Souveränität in der Wahl ihrer – durchaus z. T. recht unterschiedli-



Erbförster
Kuno



Ännchen



Max

chen – Tempi aus, die in dieser Qualität selten sind. Und trotz der erwähnten tempomäßigen Verschiedenheiten besitzen beide die Gabe, dem Hörer das jeweils gewählte Tempo innerhalb ihrer dirigentischen Konzeption zwingend erscheinen zu lassen. Zudem vermögen beide Dirigenten eine atmosphärische Dichte zu erzeugen, wie sie in Einspielungen anderer Dirigenten in diesem Maße nicht wahrzunehmen ist und wie sie doch gerade für die Interpretation eines Werkes wie des „Freischütz“ von so elementarer Bedeutung ist. Beide Dirigenten versuchen nichts im Werk zu glätten, und obwohl sie schon im Hinblick auf den Schluß – der ja bei Weber/Kind bewußt von der tragischen Version des „Apel/Laun'schen“ Gespensterbuchs abweicht – beide den Willen zur dirigentischen Synthese der im „Freischütz“ widerstreitenden Kräfte besitzen – und auch in die Tat umsetzen –, so schöpfen sie doch, jeder auf seine Weise, die ganze Bandbreite der Weber'schen Komposition von der zartesten Lyrik bis zum aufwühlendsten dramatischen Effekt aus.

Will man die Unterschiede zwischen Keilberth und Kleiber kennzeichnen, so scheint die treffendste Unterscheidungsmöglichkeit in der Struktur der Persönlichkeiten selbst zu liegen. Man fühlt sich unwillkürlich an Kalix' Charakterisierung von Pfitzners Interpretation der „Freischütz“-Ouvertüre erinnert: „Das Schwebende der romantischen Bewegung erscheint freilich bei Pfitzner nicht mehr wie bei Weber als ein Naturgeschenk, sondern als etwas Erarbeitetes.“ Dieser Gegensatz zwischen einem natürlichen emotionalen Nahestehen und einem Erarbeiten scheint mir den – völlig wertneutralen – Unterschied zwischen Keilberth und Kleiber in ihrer Beziehung zum „Freischütz“ auszumachen. Vielleicht liegt hier die Ursache, daß – und diese Feststellung ist wiederum absolut wertfrei – Kleiber der in den dramatischen Momenten noch schärfer Akzentuierende von beiden ist.

Mit den vorstehenden Sätzen ist natürlich grundsätzlich das Wesentliche zur Wertung der dirigentischen Leistungen aller späteren Einspielungen vorweggenommen: Keine von ihnen erreicht vom Dirigenten her das zuvor gekennzeichnete Niveau: Eugen Jochum, obwohl dramatischer als Keilberth, diesem dennoch nicht unähnlich, besitzt weder dessen Inspiration, noch dessen Kunst der Differenzierung. Insbesondere die Wolfsschlucht, obwohl Jochums relativ beste Szene, macht dies deutlich. Keilberths minuziöse Detailarbeit in den Übergängen sucht man vergebens.

Im Endergebnis ähnliches gilt für Lovro von Matačić, der ebenfalls einen sehr dramatischen „Freischütz“ dirigiert, bei dem jedoch eine gewisse Unausgeglichenheit zwischen schnellen und langsamen Tempi stört. Im übrigen fällt wie in der Ackermann-Einspielung auch hier in besonderem Maße die Ge-

räuschkulisse in der Wolfsschlucht unangenehm auf.

Ganz anders als Matic dagegen Robert Heger mit einer – offenbar bewußt – betont „milden“ Werkauffassung des „Freischütz“. So sehr eine Persönlichkeit wie Heger, mit einer bekannt großen Affinität zur Romantik, sicherlich auch ihre Gründe für eine solche Konzeption haben mag, so können sie doch nicht gewichtig genug erscheinen, daß ihnen zugestimmt werden könnte. Zu sehr stehen Webers eigene, bereits zitierte Anmerkungen zur Charakteristik der „Freischütz“-Musik entgegen, die von der Klangfarbe ausgehend gerade nicht auf einen geglätteten „Freischütz“ hindeuten. Bleibt Erich Kleibers Sohn Carlos, dessen „Freischütz“-Dirigat vor einigen Jahren bei manchen recht viel Beifall gefunden hat. Doch der aus der Natur der Sache heraus versachlichende diskografische Vergleich aus der zeitlichen Nachschau nimmt dieser Leistung sehr viel, wenn nicht sogar das meiste, ihrer vermeintlichen Originalität. Insbesondere springt bei der Wahl der einzelnen Grundtempi eine allzu imitierende, auffällige Anlehnung an die Konzeption von Kleiber Vater ins Auge: etwa bei den schnellen Tempi im Eingangsschor und im Walzer oder in der Herausarbeitung der von Strophe zu Strophe größeren Beschleunigung in Kaspars Trinklied. Schon hier zeigt sich der unterschiedliche Grad der dirigentischen Potenz: während bei Kleiber Vater die gewählten Tempi durchaus logisch im Gefüge wirken, will sich dieses Gefühl bei Carlos Kleiber keineswegs einstellen. Und bei näherer Betrachtung stellt man auch fest, warum. Bevorzugte nämlich Kleiber Vater in diesen Szenen schon ungewöhnlich schnelle Tempi – der Eingangsschor dauert etwa bei ihm 1'12" gegenüber 1'27 1/2" bei Keilberth, der Walzer 1'18 1/2" gegenüber 1'42" und die Strophen des Trinklieds 0'38", 0'33 1/2" und 0'28 1/2" gegenüber 0'41", 0'35" und 0'34" – so glaubt Carlos Kleiber, noch über diese Zeiten hinaus beschleunigen zu müssen. Im Eingangsschor nimmt er Kleiber Vater noch einmal 6 Sekunden ab, im Walzer ebenfalls 6 und die Strophen des Trinklieds beginnt er bereits mit 0'34" – ein Tempo, das Kleiber Vater erst ungefähr in der zweiten, Keilberth gar erst in der dritten Strophe erreicht –, lang dann bei der zweiten Strophe schon bei 0'28 1/2" an, um dann bei 0'26 1/2" zu enden und auch ausdrucksmäßig zu verenden. Denn er übersieht, was Weber selbst so formuliert hat: „Das Tempo soll nicht ein tyrannisch...treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist.“ Und an anderer Stelle warnt er vor Übereifer beim Presto, da sonst die Gefahr bestehe, sich durch diesen Übereifer der Mittel zum Ausdruck zu berauben. Aber gerade das geschieht an den erwähnten Stellen bei Carlos Kleiber: Der Bauernwalzer etwa mit seinen

schwerblütigen Rhythmen verliert durch die überhastete Dirigierweise seinen musikalischen Charakter. Und wenn dem Sänger des Kaspar, Theo Adam, deutlich merkbar keine Zeit gelassen wird, in den letzten Strophen des Trinklieds Atem zu holen, dann widerlegt schon diese atemtechnische Undurchführbarkeit der Tempi die Richtigkeit der Tempowahl des Dirigenten, ohne daß man hier noch einmal Weber selbst bemühen müßte, der ausdrücklich feststellte, daß nicht nur bei der Gestaltung der Partie, sondern auch beim Tempo die „Individualität des Sängers“ mitberücksichtigt werden müsse. Carlos Kleibers z. T. verfehlte Tempowahl darf daher als Rudiment noch vorhandener dirigentischer Unausgeglichenheit angesehen werden.



„Der Freischütz“ – Szenenbild „Die Wolfsschlucht“. Zeichnung von Moritz von Schwind zu dem Radierzyklus

Ein weiterer Mangel ist der vielfach doch recht große Hang zum Konzertanten, der in einem so handlungsbezogenen Werk wie dem „Freischütz“ unpassend erscheint. Auch macht sich zuweilen fühlbar ein Fehlen von atmosphärischer Dichte bemerkbar. Die Wolfsschlucht etwa dirigiert Carlos Kleiber mit einer unvermittelten Direktheit, obwohl gerade dieses große Bild so viele Momente des Geheimnisvollen besitzt, daß ihm mit einer solchen Interpretation nicht beizukommen ist. Das hatten sowohl Kleiber Vater als auch Keilberth offenbar deutlich erkannt. Und wenn vorhin die atmosphärische Dichte ihrer Interpretationen erwähnt wurde, dann war damit zu einem großen Teil ihre Sensibilität für die Geheimnisse der Wolfsschlucht gemeint.

All dieses ist zu schwerwiegend, als daß es noch durch Positives kompensiert werden könnte. Anerkennenswert ist Carlos Kleibers Bemühen um das Werk. Doch geht man andererseits wohl nicht zu weit, wenn man feststellt,

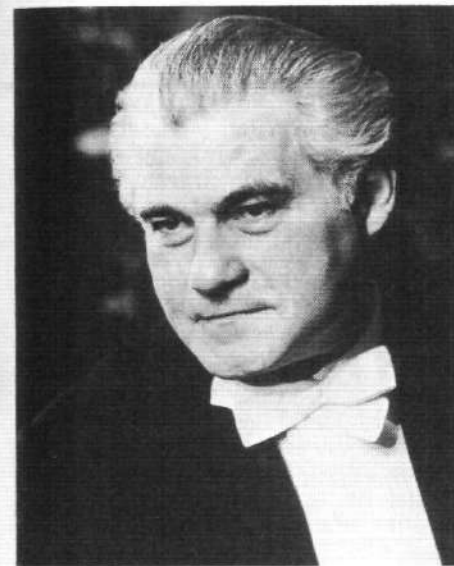
daß er in seinem damaligen künstlerischen Stadium als „Freischütz“-Dirigent doch wohl sehr überschätzt worden ist. Vielleicht gelingt ihm in einem oder zwei Jahrzehnten wirklich einmal die „Freischütz“-Interpretation. Diese Einspielung jedoch kam für ihn zu früh.

Die Sänger

Will man die Leistungen der Sänger würdigen, so liegt es nahe, bei der Erarbeitung der Bewertungsmaßstäbe auf Zeugnisse zurückzugreifen, die wir noch aus Webers Zeit selbst besitzen. Sie liefern die Voraussetzungen, die Bezüge zum Heute herzustellen: Eine der ersten Bühnen, die den „Freischütz“ aufführten, war Dresden. Von der dortigen

hat im Schlußteil seiner großen Arie merklich Mühe mit den eminent langsamen Zeitmaßen des Dirigenten, obwohl man ihm gewiß nicht kurzen Atem nachsagen konnte. Zudem hat er zu Beginn dieser Arie auch noch Schwierigkeiten, die richtige Tonhöhe zu finden. Einen Hopf in weitgehender Bestform kann man dagegen in der Einspielung unter Erich Kleiber aus dem folgenden Jahr beobachten. Auch gestalterisch ist er hier um erhebliche Grade gewachsen.

Bernd Aldenhoff bei Kempe kommt für die engere Wahl nicht in Betracht. Die Stimme flattert stellenweise. Überdies steht der Sänger permanent mit den Tonhöhen auf Kriegsfuß. Nur sehr selten – ich schrieb es schon bei Veröffentlichung der Einspielung vor einigen Monaten – gelingen ihm, etwa in der



Joseph Keilberth (Foto), zusammen mit Erich Kleiber überragender Sachwalter des „Freischütz“ auf Schallplatte

Wolfsschlucht („Ha, furchtbar gähnt der düst're Abgrund“), einige relativ schöne Momente. Dennoch erscheint sein Dresdner Vorgänger als Max, Lorenz Fehenberger, rollendeckender (Terzett mit Chor „Oh, diese Sonne“ in einer Dresdner Aufnahme von 1944 mit Pflanzl, Böhme unter Elmendorff, BASF 7222179-2).

Einem Ideal-Max sehr nahe dagegen kommt Rudolf Schock bei Keilberth. Sind auch hier wieder einige seiner bekannten Negative – Verengung der Stimme in der Höhe, Stemmen und Pressen – wahrzunehmen, so treten sie doch hinter der Tatsache zurück, daß kein Sänger seit Peter Anders den in Schuld verstrickten Jägerburschen so glaubhaft hat werden lassen wie Schock. Und dieser Umstand ist es, der seine Darstellung Jahre später auch bei Matic noch überzeugend sein läßt, obwohl Schock hier seinen stimmlichen Zenit schon deutlich überschritten hat. Diesen Rang halten die Sänger des

Max in den Einspielungen unter Jochum und Heger, Richard Holm und Nicolai Gedda, nicht. Bei Holm stört doch eine gewisse Sprödigkeit und Gedda singt so neutral, daß aus diesem Grunde eine positive Bewertung nicht möglich ist.

In jeder Beziehung völlig unzureichend ist der Max Peter Schreiers bei Carlos Kleiber. Stimmlich ist das eher ein Mäxlein als ein Max. Darüber hinaus ist auch die Charakterbezeichnung verfehlt: Max ist, wie schon angedeutet, ein verzweifelter, sich in Schuld verstrickender Mensch, aber kein femininer, larmoyanter Weichling, als der ihn Schreier mit seinen zahlreichen „Drückern“ – vergleiche etwa das Terzett mit Chor „Oh, diese Sonne“ – vorstellen will. Gerade in diesem Zusammenhang erscheint der Hinweis angebracht, daß im „Freischütz“ mit dem Max ein Jägerbursche aus der Zeit kurz nach dem Dreißigjährigen Krieg auf der Bühne steht, einer Zeit also, in der die Jagd, wie es auch im Text der Chorszenen zum Ausdruck kommt, eine männliche Angelegenheit war. Eine Darstellung wie die Schreiers wird diesem Umstand nicht gerecht.

Zur Sängerin der Agathe, einer typischen Partie des jugendlich-dramatischen Fachs, bemerkt Kind anlässlich der schon erwähnten Dresdener Aufführung, daß sie nicht ganz die verlangte Wärme besessen habe. Und man sollte vielleicht ergänzend hinzufügen, daß eine Sängerin der Agathe darüber hinaus in Anbetracht der musikalischen Anlage der großen Arie aus dem zweiten und der Kavatine aus dem dritten Akt über eine ausnehmend ruhige Stimmführung verfügen sollte.

Maud Cunitz in der Ackermann-Einspielung scheitert schon an letzterem. Eine vollgültige Agathe dagegen ist Elfride Trötschel bei Kempe. Kein frommer Germania-Typ, aber eine Sängerin mit Beseeltheit. Die minimalen Intonationstrübungen in der Kavatine fallen nicht ins Gewicht. Übertrifft wird sie nur von Elisabeth Grümmer, die eine gesanglich noch farbenreichere Darstellung gibt. Bei Furtwängler gelten zwar auch für sie Einschränkungen, doch in ihren beiden anderen Einspielungen unter Kleiber Vater und Keilberth erreicht sie jenen Rang, der sie in dieser Partie mit den größten Sängerinnen der Vergangenheit gleichstellt. Bei Erich Kleiber ist sie die gewiß jugendlichere Agathe, während ihre Stimme bei Keilberth, obwohl nur wenige Jahre zwischen beiden Einspielungen liegen, schon wesentlich fraulich gereifter wirkt. Doch ist das eine völlig wertneutrale Feststellung. Ja, vielleicht gerade wegen dieser stimmlichen Veränderung bemüht sie sich bei Keilberth um eine noch differenziertere Darbietung. Es sei in diesem Zusammenhang angefügt, daß mit ihr auch eine sehr schöne Einzelaufnahme der Kavatine aus dem 3. Akt unter Kraus (Electrola EP E 40134) existiert.



**Hier, knack
nehmen Sie knack
ganz schnell die
neue knack
AEC Plattenbürste
knack!**

**Sehen Sie, wie
gut und einfach
das funktioniert?**

Das Urproblem aller Schallplattenfreunde ist hinlänglich bekannt.

Da schallt's wie Donnerhall mitten ins pianissimo, da knistert's und knastert's, daß einem die Haare zu Berge stehen. Staub, mikroskopisch klein, oho in der Wirkung.

Wieviele Erfindergeist hat sich bei der Lösung dieses Problems schon in Schall und Knacks aufgelöst... Man hat's versucht mit Wässerchen, mit Samt und Seide, gar mit Winzig-Sofa-Rollen. Alles schön und gut. Für den Staub, der hübsch oben auf der Oberfläche liegt. Mehr nicht.

Aber jetzt, Freunde, jetzt kann man dem Übel endlich auf den Grund gehen. Mit der neuen Plattenbürste von AEC. Diese findigen Leute haben ganz neue Techniken erfunden: ein Vollaluminiumblock mit 1000000 feinsten, elastischen Haaren, jedes dünn genug, daß 1000 davon in eine Rille passen, tief runter, bis dort, wo der gemeinste Staub liegt. Mit einem Wisch ist die Platte sauber, staubfrei und zudem noch elektrisch entladen. Ohne Schmiere, ohne Flüssigkeit, ohne alles. Nur mit einer Handbewegung. Und wer dazu auch noch zu faul ist, der kann sich den AEC Mitlaufbesen kaufen. Gleiches Prinzip, klappt genauso gut.

Unglaublich? Alles, was von AEC kommt, funktioniert unglaublich. (Oder kennen Sie etwa die AEC Tonabnehmer-Systeme noch nicht?)

Wenn Sie wissen wollen, wo es AEC gibt, schreiben Sie uns, wir antworten Ihnen postwendend.

Übrigens: Im Vergleich mit 18 anderen Plattenreinigungssystemen hat AEC als einziger zweimal 5 Sterne bekommen.

Das Höchste, was es gibt!

IN HOLLAND
Audio Int'l B.V., Utrecht
IN ÖSTERREICH
Tebeg Audio Visuelle
Technik, Wien
UND IN DER SCHWEIZ
Tonstudio R. Bern

AUDIO
INT'L

Gegen Elisabeth Grümmer fallen die Agathen der zeitlich folgenden Gesamtaufnahmen unter Jochum, Maticic, Heger und Carlos Kleiber ab: Man hat zwar vereinzelt bei Irmgard Seefried den angeblichen „Ton der fahlen Bangigkeit“ positiv vermerkt, doch will mir scheinen, daß dieses Merkmal einer doch recht glanzlosen Stimme eher auf den beginnenden stimmlichen Verfall hindeutete, als auf bewußte Gestaltung. Während Claire Watson immerhin noch weitgehend befriedigenden Rang halten kann, erscheint Birgit Nilsson in der Partie der Agathe sehr fraglich. Sie hat zwar noch Ende der fünfziger Jahre (Arie 2. Akt, Columbia SAX 2284) und mit Einschränkungen auch Anfang der sechziger Jahre (Arie 2. Akt, Decca SXL 6077) den Stimmtyp für die Rolle besessen, war ihr aber zum Zeitpunkt der Gesamteinspielung längst entwachsen.

Gundula Janowitz bei Carlos Kleiber bringt zwar, wie der Beginn ihrer Arie aus dem 2. Akt zeigt, alle Voraussetzungen für eine Agathe mit, aber es stört dann im Verlaufe der Einspielung – ähnlich wie in ihrem Recital (Arie 2. Akt, Kavatine 3. Akt, DGG 136 546) – doch etwas die distanzierende instrumentale Stimmführung. Überdies wirkt ihr Gesang stellenweise veräußert, deutlich wahrnehmbar im Schlußteil der Arie aus dem 2. Akt, wo sie die Spitzentöne sinnwidrig immer eine Spur länger als notwendig hält. Um so erstaunlicher, daß Carlos Kleiber dies duldet.

Als Kernpartie des „Freischütz“ habe ich immer den Kaspar angesehen. Kind schreibt in seinen Anmerkungen zur Dresdener Aufführung, daß der damalige Sänger des Kaspar, Herr Mayer, der Rolle vorzüglich das Gesicht eines verwilderten, heimatlosen Herumtreibers gegeben habe. Aber damit erschöpft sich die Partie keineswegs. Es fehlt die Nennung eines Moments, das man als die rationale Komponente im Wesen des Kaspars bezeichnen könnte. Kaspar ist kein primitiver Bösewicht landläufiger Prägung: Er verkörpert in einem Werk, in dem die Geisterwelt als Realität vorgestellt wird, den Wissenden. Und sein Tod, in dem er sich noch einmal gegen das drohende Verderben aufrichtet, verleiht der Figur eine Größe, die sie mit dem Don Giovanni in eine Linie stellt.

Die Partie erfordert einen Darsteller, der nicht nur fähig ist, ihr die erforderliche Dämonie zu verleihen, sondern neben der diabolischen Verführungskraft und Überlegenheit gegenüber Max auch die Abhängigkeit und Angst im Verhältnis zu Samiel zu verdeutlichen. Diesen Ansprüchen genügt nur ein Sänger: Karl Christian Kohn in der Keilberth-Einspielung. Kohn hatte hier sicherlich eine Sternstunde. Der Facettenreichtum seiner Sing- und Sprechweise ist auch nach fast zwanzig Jahren so fesselnd wie ehemals. Walter Berry kommt ihm bei Heger nahe, aber Berry

verfügt nicht über Kohns Baßgewicht. Hohen Rang besitzt auch die Verkörperung der Partie durch den auf dem Schallplattensektor etwas benachteiligten Max Proebstl in der Einspielung unter Kleiber Vater, obwohl es Proebstl an Geschmeidigkeit mangelt.

Gegenüber diesen Sängern haben die Kaspar-Darsteller der übrigen Aufnahmen einen schweren Stand: Kurt Böhme, der die Partie unter Kempe, Furtwängler und Jochum singt und der auf der Bühne ein vielgefragter und verlässlicher Kaspar war, wirkt in allen Einspielungen doch zu kumpel- und klischeehaft, als daß er letztlich überzeugen könnte. Bei seinem Baßkollegen Gottlob Frick vermißt man in noch größerem Maße Dämonie. Es ist bezeichnend, daß beide Sänger als Eremit (Böhme bei Kleiber Vater und Maticic, Frick bei Keilberth) weit treffender besetzt sind. Marjan Rus bei Ackermann bewältigt schon nicht die stimmlichen Anforderungen. Zudem hat er beträchtliche Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache, was seinem Singen etwas ungewollt Holpriges verleiht.

Theo Adam singt die Partie bei Carlos Kleiber. Die Wahl eines Heldenbaritons für den Kaspar ist nicht neu. Ich erinnere an Caspar Bröcheler in der Hamburger Oskar-Fritz-Schuh-Inszenierung 1952 oder an Gerd Feldhoff vor einigen Jahren in Berlin. Derartige Besetzungen sind offensichtlich von dem Umstand beeinflusst, daß gerade jene Sänger über das erforderliche männlich-angeraute Timbre verfügen, das nicht alle Bassisten besitzen. Aber das Experiment geht wegen des geforderten Stimmumfangs und der nötigen Ausgeglichenheit in allen Lagen nur selten gut. Eins von der beachtenswerten Beispielen auf der Schallplatte ist Josef Herrmann (Preiser LV 49). Theo Adam gehört eher zu den negativen.

Unter den Sängerinnen des Ännchen ist Rita Streich bei Kleiber Vater durch gesangliche Geschliffenheit, frisches Timbre und Natürlichkeit die mit Abstand rollendeckendste Besetzung. Im Furtwängler-Mitschnitt ist die Künstlerin dagegen deutlich in der Entfaltung gehemmt, während die Jochum-Einspielung für sie doch schon etwas spät kam – wenigstens für diese Partie. Lisa Otto bei Keilberth ist ihr gegenüber sicherlich stimmlich etwas unterbesetzt. Aber ihre Darstellung ist von einer solchen Lebendigkeit, daß ich sie nicht gegen Erika Köth eintauschen möchte, die ursprünglich ebenfalls für die Keilberth-Einspielung als Mitwirkende in Betracht gezogen worden war (Ariette 2. Akt unter Keilberth EMI SME 80807, Duett 2. Akt mit Elisabeth Grümmer, HMV WDLP 612). Menschlich warme Interpretationen besitzen wir durch Irma Beilke (Kempe) – erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch ihre frühere Einspielung der Romanze aus dem 3. Akt, Electrola DA 4495, 78 UpM –, Lotte Schädle (Maticic), Erika Köth (Heger) und Edith Mathis (Carlos Klei-

ber). Nicht alle technischen Klippen meistert Emmy Loose (Ackermann).

Im Hinblick auf die übrigen Partien im „Freischütz“ genügt der Hinweis, daß sie in allen Einspielungen – mit Nuancen – im großen und ganzen hervorragend besetzt sind. Die Liste der Sänger des Eremiten etwa reicht von Otto Edelman bis Franz Crass und das Interpretenverzeichnis des Ottokar weist Namen wie Alfred Poell und den jungen, noch unverbildeten Hermann Prey auf. Etwas ab fallen lediglich Heinz Kramer (Eremit, Kempe) und der schlicht falsch singende Walter Kreppel (Eremit, Jochum).

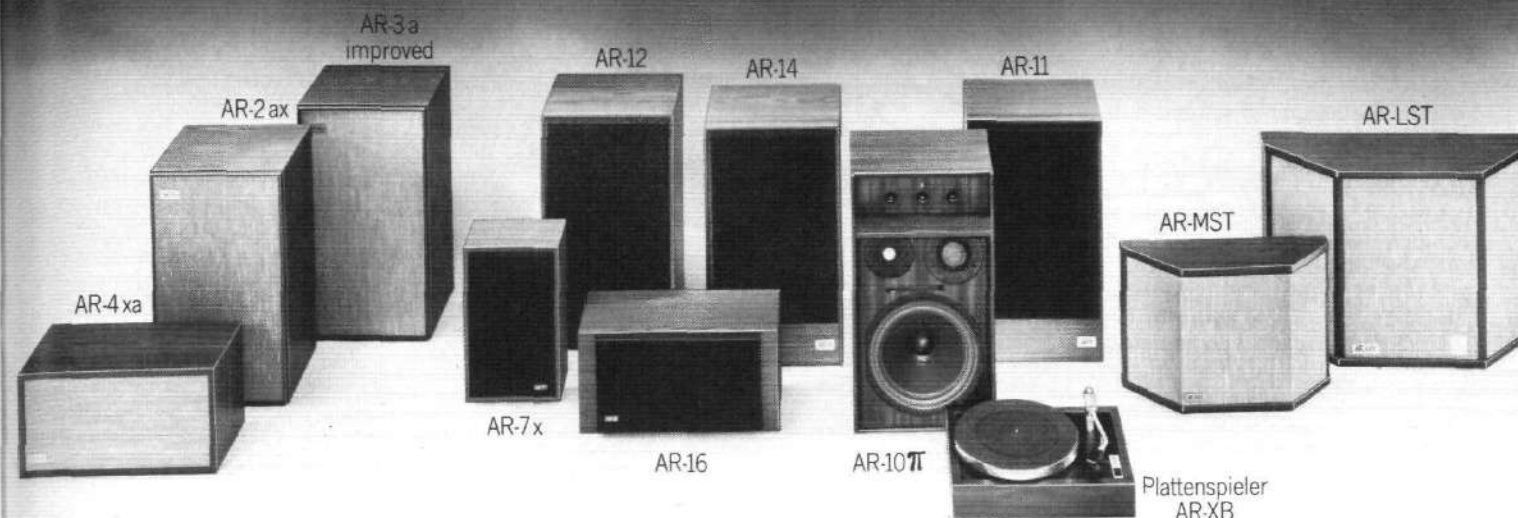
Nach diesen Ausführungen kristallisieren sich deutlich zwei ganz überragende Aufnahmen aus dem Feld der Einspielungen heraus: die von Kleiber Vater und die von Joseph Keilberth. Beide lösen das Problem der Dialogfassung unterschiedlich: Keilberth vertraut weitgehend auf den originalen Text, der bei ihm von den auch als Sprecher ausgezeichneten Sängern selbst gesprochen wird, während bei Kleiber Vater ein – wertneutral gemeint – modernisierter Dialog verwendet wird, der von Synchronsprechern vorgetragen wird, die glücklicherweise weitgehend im Timbre mit den entsprechenden Sängern übereinstimmen. Diese Alternativlösungen sind in ihrer Realisierung die jeweils geglücktesten ihrer Art. Will man sie untereinander vergleichen, so spricht von der Atmosphäre her vieles für die Lösung bei Keilberth.

Leider ist die Edition der nur als Privataufnahme erhältlichen Aufnahme Kleiber Vater herzlich schlecht. Nicht einmal die komplette Besetzung wird genannt. Man kann den kommerziellen Gesellschaften nur anempfehlen, diese Einspielung auch dem offiziellen Handel in absehbarer Zukunft zugänglich zu machen.

Kurzfassungen

Vor der „Freischütz“-Einspielung unter Otto Ackermann hatte es nur zwei Aufnahmen gegeben: eine unter Hermann Weigert und eine unter Robert Heger, beide sowohl auf Polydor- als auch auf Decca-Label erschienen. Die beiden Aufnahmen sind nach heutigem Verständnis nicht als Gesamtaufnahmen anzusprechen. Dafür sind die vorgenommenen Kürzungen und Eingriffe doch zu zahlreich. Erschwerend tritt hinzu, daß nicht nur in der Einspielung unter Weigert, sondern auch in der (gegenüber dieser vollständigeren) Heger-Aufnahme die damals übliche (Un-) Sitte praktiziert wird, auch innerhalb einer musikalischen Szene den Rotstift anzusetzen. Die Aufnahmen wurden jeweils mit Chor und Orchester der Staatsoper Berlin eingespielt. Die Einspielung unter dem zeitweise an der Staatsoper als Korrepetitor tätigen Weigert datiert aus dem Jahre 1932. Sieht man davon ab, daß Rudolf Watzke (Eremit) bereits 1928 aus dem Verband

Es soll immer noch Leute geben, die glauben, AR-Lautsprecher seien nur für Profis wie Böhm, Karajan oder Miles Davis. Die müssen unbedingt das große AR-Programm und speziell die neuen Modelle kennenlernen.



Fein abgestufte Preis-/Leistungs-Klassen. In jedem Fall perfekte Technik - in jedem Fall 5 Jahre Voll-Garantie.

Wir von AR betrachten es natürlich als ein Kompliment, daß unzählige bekannte und berühmte Künstler aus allen Musikbereichen und in fast allen Ländern der Welt AR-Boxen für die Wiedergabe ihrer eigenen Aufnahmen gewählt haben.

Ganz sicher ist das auch kein Zufall: Wer mit geschultem Ohr nach unverfälschter, naturgetreuer Musik-Reproduktion sucht, der findet diesen Anspruch mit AR-Lautsprechern voll erfüllt.

Im Laufe vieler Entwicklungsjahre wurde bei AR mit ausgereifter, zukunftsorientierter Lautsprecher-Technik eine große Modell-Palette geschaffen, in der jetzt alle Preis-/Leistungs-Klassen vertreten und alle Raumverhältnisse und Aufstellwünsche berücksichtigt sind.

Lassen Sie sich das einmal bei Ihrem Hi-Fi-Fachhändler beweisen. Oder schreiben Sie uns – wir senden Ihnen dann gern ausführliche Unterlagen.



Bernd (16) und Uli (17) aus Düsseldorf: „Hi-Fi ist unser Hobby. AR-Boxen sind unsere Favoriten.“



**TELEDYNE
ACOUSTIC RESEARCH**

Hans-Sachs-Straße 16 · Postfach 907 · 4010 Hilden · Telefon: 02103 / 58036-38 · Telex: 8581607-ard

der Staatsoper ausgeschieden war und berücksichtigt man, daß der zum Ensemble der Städtischen Oper (Deutsches Opernhaus) gehörende Eduard Kandi (Kaspar) der Staatsoper zum Zeitpunkt der Aufnahme nur gastweise verbunden war, so kann diese Einspielung von der Besetzung her als in gewissem Sinne dokumentarisch für die Staatsoper Berlin angesehen werden.

Dokumentarisch, weil hier Künstler vertreten sind, die die betreffenden Partien an der Staatsoper gesungen haben. Dokumentarisch allerdings nur in einem gewissen Sinne, weil diese Künstler zum Zeitpunkt der Aufnahme z. T. schon nicht mehr das damals mögliche Spitzenniveau des Instituts repräsentierten. Der damals 54jährige Fritz Soot erreicht hier nicht mehr den gesanglichen Standard, den noch seine in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre eingesungenen Schallplatten festhalten. Hier hätten sich andere Rollenvertreter aus dem Verband der Staatsoper denken lassen. Seien es direkte Ensemble-Mitglieder, wie Marcel Wittrisch oder Helge Rosvaenge (Electrola DA 4418, 78 UpM), weniger Karl Jöken (Kristall 6099, 78 UpM), seien es Künstler, die dem Institut damals gastweise verbunden waren, wie der nach seinem Ausscheiden aus dem Verband der Staatsoper (1930) weiterhin noch als Gast dort auftretende Jaro Dworsky (Electrola EW 77, 78 UpM) oder Rudolf Laubenthal (Electrola EJ 565, 78 UpM). Auch gegenüber Elfride Marherr (Agathe) sind die Aufnahmen der beiden damaligen klassischen Jugendlich-Dramatischen der Staatsoper, Delia Reinhardt (insbesondere Arie 2. Akt, weniger Kavatine 3. Akt, beide Preiser LV 142) oder Maria Müller (Arie 2. Akt, Polydor 68076, 78 UpM) vorzuziehen. Nicht in gleichem Maße gelten Einschränkungen für Eduard Kandi (Kaspar), mit 56 Jahren der älteste Mitwirkende der Aufnahme. Kandi, einer der profiliertesten schweren Spielbässe der damaligen Zeit, besitzt, anders als manche Vertreter seines Fachs, durchaus auch die nötigen Farben für eine Partie wie den Kaspar. Die weitere Besetzung mit Tilly de Garmo, Weltner, Ernster (in einer seiner frühen Aufnahmen) und Henke hält gutes Niveau.

Der erwähnte Heger-„Freischütz“ wurde noch während des Zweiten Weltkrieges eingespielt. Heger musiziert hier zum Vorteil des Werkes weitaus dramatischer als in seiner schon besprochenen späteren EMI-Einspielung. Die Aufnahme ist wie die unter Weigert ebenfalls nicht ausschließlich mit Kräften der Berliner Staatsoper besetzt: August Seider gehörte damals zum Leipziger Ensemble, Georg Hann zum Ensemble der Bayerischen Staatsoper. Die Einspielung besitzt ihre sängerischen Vorzüge in Seiders virilem Max, in dem stimmlich prägnanten Eremiten des jungen Josef Greindl und in Maria Müller, die noch einmal als Agathe zu hören ist.

Dagegen vermag Georg Hann nicht zu überzeugen. Kraft seines dramatischen

Stimmmaterials, des beträchtlichen Volumens und der Ausgeglichenheit in allen Lagen zur Verkörperung einer Partie wie der des Kaspar geradezu prädestiniert, läßt ihn sein Timbre, in dem immer ein Hauch Gemütlichkeit mitzuschwingen scheint, letzten Endes doch nicht für diese Rolle geeignet erscheinen. Wie anders da Ludwig Hofmann in einem zeitlich fast parallel eingespielten Ausschnitt des Berliner Rundfunks („Schweig, damit dich niemand warnt“, BASF 98 22177-6, Platte 4). Ein weiterer Nachteil entsteht durch auch für damalige Verhältnisse mehr als altertümlichen Vortrag in den wenigen Dialogausschnitten. Die Wolfsschluchtsszene erhält durch die mit Kammer-sängerpathos aufgeladene Sprechweise Hanns, Seiders und Felix Fleischers (Samiel) beinahe schon Parodiecharakter. So vermag selbst Robert Heger in dieser Szene trotz anschließendem rasan-

engagiert musiziert, daß man nur bedauern kann, von dieser Einspielung keine Gesamtaufnahme zu besitzen. Sind auch die Damen mit der in der Stimmführung etwas unsteten Gré Brouwenstijn und der überforderten Rosl Schwaiger auch nicht annähernd befriedigend, so besitzt die Platte mit Walde-mar Kmentt, einem echten Zwischen-fachtenor, wie ihn die Partie des Max erfordert, und dem jungen Walter Berry zwei Faktoren, die eine Wiederveröffentlichung wünschenswert erscheinen lassen.

Über eine Reihe anderer Querschnitte steht Routine. Die frühen sind außerdem dadurch benachteiligt, daß bei ihnen die musikalischen Szenen ineinander übergehen. Sie leben nicht von der Gesamtleistung, sondern von Einzelleistungen: etwa der Agathe Adelheid Armholds – eine ihrer wenigen Opern-



Webers Handschrift: „Der Freischütz“

ten dirigentischen Einsatz nur mehr wenig zu retten. Trotzdem eine Aufnahme, die sich aus den zu Anfang genannten Gründen durchaus wiederzuveröffentlichen lohnt, zumal mit Carla Spletter, Großmann und Domgraf-Faßbaender namhafte Künstler aus dem damaligen Ensemble der Berliner Staatsoper in den weiteren Partien des Ännchen, des Kuno und des Fürsten Ottokar mitwirken.

Querschnitte

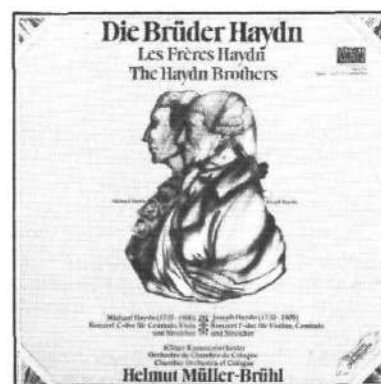
Querschnitte durch den „Freischütz“ werden, obwohl die Oper nicht durchkomponiert ist, dem Werk nicht gerecht, denn sie vermögen nichts von der eigentümlichen Gesamtwirkung dieses Werkes einzufangen. Eine Ausnahme bildet der Querschnitt unter Heinrich Hollreiser. Hier wird so gekannt und

aufgenommen –, dem baritonischen Max Günther Treptows oder dem Max Peter Anders', wobei in diesem Zusammenhang auch auf zwei Einzelaufnahmen des Sängers aus dem „Freischütz“ aufmerksam gemacht werden soll; die eine von 1937 (Telefunken HT 29), die andere von 1952, dem Jahr, in dem er den Max auch in der bereits erwähnten Oskar-Fritz-Schuh-Inszenierung in Hamburg sang (EMI 1 C 147-29 142/43 M). Der „Freischütz“-Querschnitt unter Lutze gehört zu den besseren Einspielungen Sebastian Hausers und seiner Agathe, Traute Richter, von der es auch noch zwei – nicht identische – Einzelaufnahmen gibt (Arie 2. Akt, Kavatine 3. Akt, Decca UV 105). Auf dem Querschnitt unter Lutze singen des weiteren Sonja Schöner und Gerhard Frei, die wir noch einmal in einer aus dokumentarischen Gründen wiederveröffentlichungswürdigen, mit dem Apparat der

Schwann Schallplatten



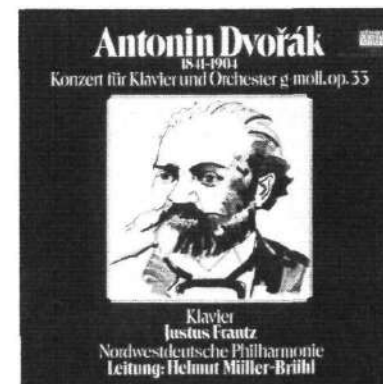
Erlesene Kostbarkeiten in vollendeter Technik



VMS 910



VMS 911



VMS 2037



AMS 3520



AMS 2549



AMS 2564

Komischen Oper Berlin aufgenommenen Einspielung hören, in der Anny Schlemm, die auch in dem alten DGG-Querschnitt mitwirkt, die Agathe singt. In dem Querschnitt unter Mathieu Lange hebt sich aus der allgemeinen Routine vor allem der Max Horst Wilhelm heraus.

Als Querschnitt besonderer Art kann die Einspielung unter Wich bezeichnet werden, die auf die Düsseldorfer „Freischütz“-Inszenierung Georg Reinhardts von 1966 zurückgeht. Sie enthält neben der Ouvertüre und dem Jägerchor das Finale des 1. Aktes mit Peter Meven und die große Agathe-Arie aus dem 2. Akt mit der damals noch jungen Hannelore Bode. Berücksichtigt man ihre in der Zwischenzeit zurückgelegte Entwicklung, dann wird deutlich, daß es ein großes Versäumnis der kommerziellen Gesellschaften ist, diese Künstlerin in dieser Partie nicht schon längst auf die Schallplatte gebracht zu haben. Leider fehlt auf dem Düsseldorfer Querschnitt der so vorzügliche Max der damaligen Inszenierung, Horst Hoffmann. Für Sammler sei angemerkt, daß die Platte auf der Rückseite im Rahmen eines Querschnitts durch Monteverdis „Krönung der Poppea“ die einzige auf Schallplatte festgehaltene Aufnahme des langjährigen Heldenentors des Hauses, Wilhelm Ernest, enthält (Duett Poppea/Nero zusammen mit Teresa Zylis-Gara).

Keinen originären Querschnitt, sondern eine Anthologie historischer Aufnahmen in Form eines Querschnitts stellt die Veröffentlichung der Historia/Top Classic dar, die für noch am Anfang stehende Sammler historischer Einspielungen durchaus von Interesse ist.

Einzelaufnahmen

Da nicht alle Künstler, die für die Weber-Pflege auf der Bühne von Bedeutung waren, Gesamtaufnahmen oder Querschnitte hinterlassen haben, ist es notwendig, auch auf einige wichtige Einzelaufnahmen hinzuweisen. Die Reihe sei eröffnet mit Einspielungen einiger Sängerpersönlichkeiten aus dem Ensemble der Wiener Hofoper zur Zeit der für die Aufführungspraxis so wichtigen Ära Gustav Mahlers: Zu nennen sind die vier führenden Agathe-Darstellerinnen: Lucy Weidt (Arie 2. Akt, Preiser LV 500, Platte 1), Elise Elizza (Arie 2. Akt, Preiser CO 318), Elsa Bland (Arie 2. Akt, nur Schlußteil, Preiser CO 317) und Bertha Förster-Lauterer (Terzett 2. Akt zusammen mit Leo Slezak und Hermine Kittel, G & T 44241, 78 UpM), Wilhelm Hesch als Kaspar (Trinklied, Preiser CO 300) und Eremit (G & T 3-42498, 78 UpM) oder Richard Mayr, ebenfalls als Eremit (Preiser LV 1). Leider existiert von einem anderen Sänger dieses Ensembles, Erik Schmedes, keine Aufnahme, die ihn als Max zeigt.

Von der Konkurrenz aus Berlin sei auf Aufnahmen von Emmy Destinn (Arie 2. Akt, Preiser CO 307, Kavatine 3. Akt, Classic Editions 7001), Lilly Hafgren (Arie 2. Akt, Duett 2. Akt mit der zum Münchener Ensemble gehörenden Hermine Bosetti, beide Preiser LV 88), Wilhelm Grüning (Max, G & T 3-42431, 78 UpM), Karl Jörn (Max, Preiser CO 354), Hermann Jadowker (Max, Odeon 64353/64354, 78 UpM) oder Paul Knüpfer (Eremit, Preiser CO 304) aufmerksam gemacht. Aus dem München der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg auf Heinrich Knotes Max (Discophila KG-K-2) oder Georg Sieglitz' Kaspar (G & T 42929, 78 UpM).

Aus der Zahl weiterer Veröffentlichungen jener Zeit seien noch die Aufnahmen von Karl Burrian (Max, Preiser CO 306), Gertrude Kappel (noch aus ihrer Hannoveraner Zeit: Arie 2. Akt, Preiser LV 117) oder eines damals so berühmten, ausschließlich gastierenden Sängers wie Alois Burgstaller (Club 99, CEL 2, Überspielung einer Cylinder-Aufnahme) aufgeführt.

Die Darstellungen der meisten dieser Sängerinnen und Sänger sind sicherlich nicht mehr ohne weiteres auf heute übertragbar. Zu sehr ist noch die Mentalität des 19. Jahrhunderts spürbar. Doch sind all diese Einspielungen schon allein für die Rekonstruktion der Opernszene jener Zeit von unschätzbarem Wert. Über in Kauf zu nehmende Nachteile, etwa, daß viele Einspielungen erheblich gekürzt sind oder daß oft die zur Verfügung stehende Spieldauer der Platte das Tempo diktiert, wird der echte Sammler ohnehin hinwegsehen.

Die Reihe der Aufnahmen der großen Interpreten seit den zwanziger Jahren beginnt bei den Agathe-Sängerinnen gleich mit einer herben Enttäuschung: Maria Jeritza (Arie 2. Akt, Preiser LV 122) verstimmte den Hörer durch häufiges Distonieren und kitschig-manierierte Singweise beträchtlich. Auch ihre Met-Kollegin Elisabeth Rethberg (Arie 2. Akt, ASCO 115) erreicht hier nicht ganz jenes Maß von Nuancen, das für eine solche Aufnahme notwendig ist. Den Einspielungen Lotte Lehmanns kommt da weit größere Bedeutung zu (Arie 2. Akt, EMI 1C 147-29 116/17 M, Kavatine 3. Akt, Preiser LV 180), obwohl auch sie nicht mit jenem Niveau vergleichbar sind, das in den dreißiger und vierziger Jahren Tiana Lemnitz gesetzt hat. Von ihren Aufnahmen kommt denen unter der Leitung ihres Förderers Leo Blech eingespielten von 1934 besonderer künstlerischer Wert zu. Was hier an Piano- und Legato-Kultur demonstriert und wie mit subtilsten Mitteln gestaltet wird, das ist nach wie vor bewundernswert und gehört zu den unvergänglichen Leistungen deutscher Gesangkunst (Arie 2. Akt, Kavatine 3. Akt, Preiser LV 101).

Ähnlichen Rang hält die Einspielung von 1939 (Arie 2. Akt, EMI 1C 147-28989/90 M), an die sich nahtlos ihre beiden letzten Agathe-Aufnahmen

von 1948 (Arie 2. Akt, HMV DB 6802, 78 UpM, Kavatine 3. Akt, EMI 1C 147-28989/90 M) anschließen. Aus Rundfunkbeständen stammt eine während des Krieges eingesungene Version der Arie aus dem 2. Akt bei BASF (22 22110-5).

Von ihren Soprankolleginnen jener Jahrzehnte seien insbesondere erwähnt Hilde Konetzni (Arie 2. Akt, Telefunken SK 2160, 78 UpM), Elsa Oehme-Foerster (Arie 2. Akt, HMV EH 823, 78 UpM) und Margarete Teschemacher (Duett 2. Akt mit Elfride Trötschel, der späteren Nachfolgerin als Agathe; hier als Ännchen, Arie 2. Akt, BASF 22 22121-0, Kavatine 3. Akt, Preiser LV 63).

Nach einigen mehr dokumentarisch interessanten Aufnahmen von Pauline Stoska (Arie 2. Akt, Columbia 72513 D, 78 UpM), Joan Hammond (Arie 2. Akt, HMV C 3510, 78 UpM, Kavatine 3. Akt, HMV ALP 1076), Ljuba Welitsch (Arie 2. Akt, EMI 1C 047-01 267 M), Astrid Varnay (Arie 2. Akt, Remington 199-53) und der eher im italienischen Fach bedeutsamen Onelia Fineschi (Arie 2. Akt, Parlophon BB 25208, 78 UpM), dürfen die beiden Einspielungen von Elisabeth Schwarzkopf Ausnahmestellung beanspruchen. Ganz und gar nicht maniert, wie in einigen anderen ihrer Aufnahmen, singt sie – stimmlich glänzend disponiert und stimmtechnisch tadelfrei – eine Agathe voll seltener Anmut und Poesie (Arie 2. Akt, Kavatine 3. Akt, EMI 2C 181-52 291/2). Diesem Vergleich hält keine der folgenden Einspielungen stand: Gré Brouwenstijn (Arie 2. Akt, Philips G 05367 R), Melitta Muszely (Arie 2. Akt, Elite Special PLPE 30049), Eileen Farrell (Odyssey Y 31739), Pilar Lorengar (Arie 2. Akt, Columbia C 70503), Arlene Saunders (Arie 2. Akt, Philips 843 767 PY), Nancy Tatum (Kavatine 3. Akt, Decca SXL 6221), Joan Sutherland (Kavatine 3. Akt, Decca SET 268/9) oder Hildegard Hillebrecht (Arie 2. Akt, Eurodisc 71014 KR).

Höchstens Kuriositätenwert ist der Aufnahme der schon vom Timbre her völlig atypischen Leontyne Price zuzubilligen (Arie 2. Akt, RCA LSC 2968-B). Nicht gut geht auch das Experiment von Ursula Farr, sowohl die Agathe als auch die Ännchen-Solo-Szenen meistern zu wollen (Decca SXL 6537 und 6598).

Auch bei den Max-Darstellern seit den zwanziger Jahren gibt es zunächst eine böse Überraschung: Fritz Krauss in einer Aufnahme von 1929 (Preiser LV 158). Wer Krauss' Einspielungen aus dem deutschen Fach, etwa von 1927, kennt, kann nur bedauern, daß der Sänger in dieser „Freischütz“-Aufnahme nicht über jenen schmelzend reinen Stimmklang verfügt, der noch die genannten früheren Einspielungen auszeichnete und den etwa Franz Völker in seiner noch aus der Frankfurter Zeit stammenden Einspielung besitzt (Preiser LV 206). Gestalterisch sollte man an

sie allerdings keine zu hohen Maßstäbe legen. Im Zusammenhang mit Völkers Zeit in Frankfurt darf auch ein Hinweis auf seinen dortigen älteren Kollegen John Gläser (Parlophon P 9353, 78 UpM) nicht fehlen, der zu den zahlreichen Sängern gehört, die mittlerweile – zu Unrecht – fast völliger Vergessenheit anheimgefallen sind. Ähnliches läßt sich von dem in den dreißiger und vierziger Jahren an Berlins Deutschem Opernhaus (Städtische Oper) und in Kassel engagierten, so früh verstorbenen Valentin Haller sagen (Parlophon R 2179, 78 UpM).

Der Ende der zwanziger Jahre von Köln nach Wien gewechselte Josef Kalenberg war, wie auch seine „Freischütz“-Aufnahme beweist, sicher kein sensationeller Schallplattensänger. Dafür galt er jedoch auf der Bühne als sprichwörtlich zuverlässig und dies ist eine Gabe, die im praktischen Bühnenleben von weit größerer Bedeutung ist (Preiser LV 179).

Maxens Arie war eine der letzten Einspielungen Richard Taubers. Sie entstand im Juli 1946, zwei Jahre vor seinem Tod. Taubers Stimme ist merklich dunkler und schwerer geworden, als man sie aus früheren Jahren kannte. Doch dieser Umstand ist für eine Partie wie den Max nur von Vorteil. Der Sänger ist hier, anders als in einer Reihe anderer Aufnahmen aus seiner Spätzeit, in vorzüglicher stimmlicher Verfassung, und da die Einspielung auch alle Merkmale Tauberscher Gestaltungskunst besitzt, darf sie zu den schönsten Schallplattenaufnahmen dieses Stücks überhaupt gerechnet werden.

Aus der Nachkriegszeit von Interesse ist des weiteren eine Einspielung mit dem langjährigen Tenor der Niederländischen Nationaloper, Frans Vroons (Philips NBR 6027). Eine stimmlich hervorragende Leistung bietet Ernst Kobuz, einer der Standard-Darsteller des Max auf deutschen Bühnen in den fünfziger und sechziger Jahren (Philips 837 038 GY). Seine beiden Heldenentorkollegen Jess Thomas (Eurodisc 70 207 KR) und James King (Decca SXL 21168-B) sind dagegen leider in einer Form auf Schallplatte festgehalten worden, die weit unter ihren tatsächlichen Möglichkeiten lag. René Kollo war in seinem damaligen lyrischen Stadium (CBS S 61 578) hörbar mit dem Max überfordert und man glaubt es ihm aus diesem Grunde, wenn er singt „Mich faßt Verzweiflung“. Keines Eingehens bedarf es auf die Einspielung mit James McCracken, es sei denn, man beabsichtige, ein Kolleg über stimmtechnische Fehler zu halten.

Von den großen Darstellern des Kaspar, deren Reihe hier fortgesetzt werden soll, möchte ich zunächst drei Künstler erwähnen, die sich sehr im Ausland für Weber eingesetzt haben: Adamo Didur (Trinklied, Famous Records of the Past FRP 2, Finale 1. Akt, Fonotipia 39487, 78 UpM), Marcel Journet (Finale 1. Akt, Victor 64236, 78

UpM) und Nazzareno de Angelis (Trinklied, Eterna 741). Von den anderen Sängern sind unbedingt zu nennen: Alexander Kipnis mit seiner einzigen Weber-Aufnahme (Trinklied, Top-Artists Platters TAP 320) und Emanuel List (Preiser LV 59). Allerdings überzeugen beide Aufnahmen nur stimmlich. Gestalterisch können sie große Vergleiche nicht bestehen. Vom Gestalterisch-Deklamatorischen her kam Michael Bohnen. Leider neigt er in seinen beiden Aufnahmen von 1931 (Telefunken UV 245-0) stark zum Outrieren. Äußerst interessant von ihm eine zwei Jahre früher entstandene Einspielung des Trinklieds mit nachkomponierten Rezitativen (Preiser LV 192).

Von anderen Bassisten der Berliner Musikszene ist beachtenswert Martin Abendroth, der den Kaspar in der berühmten „Freischütz“-Inszenierung der Kroll-Oper 1928 unter Alexander von Zemlinsky sang. Heyn führte Regie, Dülberg schuf die bahnbrechenden Bühnenbilder. Die Schallplatte ist damals ihrer Dokumentarfunktion durchaus gerecht geworden.

Hinzuweisen ist auf Kaspars Trinklied mit Abendroth (Homocord 4-8886, 78 UpM), die Ariette des Ännchen aus dem 2. Akt mit der zierlichen Soubrette Irene Eisinger, Buschs späterer Despina in Glyndebourne (Preiser LV 197) und das Terzett aus dem gleichen Akt, in dem sich die warm-timbrierten Stimmen von Käthe Heidersbach (Agathe) und Erik Wirl (Max) mit der von Irene Eisinger vereinen (HMV EG 1822, 78 UpM). Bernhard Bötzel, damals ebenfalls an der Kroll-Oper engagiert, wenn auch nicht in der eben genannten Premiere mitwirkend, ist mit Kilians Lied vertreten (Vox 3305, 78 UpM).

Ein weiterer vorzüglicher Kaspar – um wieder auf die Vertreter dieser Partie zurückzukommen, ist der in vielen Aufnahmen sonst etwas biedermännisch wirkende, hier aber mit bronzefarbenen Tönen überzeugende Wilhelm Strienz (Trinklied, EMI 1C 047-28 557 M). Die Reihe der Kaspar-Darsteller möchte ich mit einem Hinweis auf Ludwig Weber abschließen, der die Partie u. a. in der bekannten, von Clemens Krauss musikalisch betreuten Hartmann-Inszenierung am Münchner National-Theater 1942 verkörperte, bei der Ludwig Sievert die Bühnenbilder schuf (Trinklied und Finale 1. Akt, EMI 1C 177-00933/34 M). Trude Eipperle (Arie 2. Akt, Kavatine 3. Akt, DGG 67 853 LM, 78 UpM) sang die Agathe, Horst Taubmann (DGG 30553 EPL) den Max. (Die Inszenierung besaß auch eine Alternativbesetzung.) Zum Schluß möchte ich noch auf Erna Sack (Telefunken A 1771, 78 UpM) und Hilde Guden (Polydor 68066, 78 UpM) als Ännchen – jeweils mit der Romanze aus dem 3. Akt – und auf Friedrich Schorr als Eremiten (Preiser LV 23) aufmerksam machen, der als Heldenbariton in einer Baßpartie die Tradition

fortführt, die – etwa in Berlin – schon seit den Tagen von Franz Betz, dem Wotan der ersten Bayreuther Festspiele, bestand.

Franz Werner Halft behandelt in Teil II der Opern-Diskografie Carl Maria von Webers „Euryanthe“ und „Oberon“. Das Schallplattenverzeichnis, auch jener Aufnahmen, die in Folge I besprochen wurden, erscheint komplett als Anhang zu Teil II. Die Rezension der nachgelassenen unvollendeten Weber-Oper „Die drei Pintos“ befindet sich in diesem Heft auf Seite 1284. Die Redaktion.

Der Sound hält, was das Design verspricht.




L 2800 ein HiFi Verstärker für „Kenner“
2x70 Watt Sinus/4Ω; Frequenzübertragungsbereich 10 Hz-50 KHz; 2 Eingänge für Phono; Tunereingang; 2 Auxeingänge; 2 Monitoreingänge; zusätzlicher Baß- und Hörschalter im Bereich von 150-300 Hz und im Bereich von 3-6 KHz; optische Anzeige durch LED-Dioden für Lautstärke und Balance in dB. Dazu passend



T 1400 HiFi Tuner
Eingangsempfindlichkeit 1,2 µV (DIN)
Signalrauschabstand 70 dB; Frequenzumfang 20 Hz-20 KHz; Klirrfaktor (Stereo) 0,4%.



R 3600 Profi-Look im Black-Styling
FM/AM-HiFi-Receiver der Spitzenklasse; 2x45 Watt Sinus/4Ω; Klirrfaktor unter 0,1%; Frequenzübertragungsbereich 10 Hz-50 KHz; Eingangsempfindlichkeit 1,4 µV; Anschluß für 4 Lautsprecher (getrennt schaltbar) auch in Holz Ausführung lieferbar.

Vorführung der L & G-Geräte sowie ausführliche Information beim guten HiFi-Fachhandel
Liefernachweis durch
Euro-Photo GmbH HiFi-Abteilung
Linsellesstraße 142-156
4156 Willich 3-Schießbahn
Telefon: 02154/63 76/6378/6395