

Mozartisch und englisch



Wladimir Gergiev: Figaro als Plattendeckel



Susanne und Gräfin Mirella Freni und Jessye Norman

Es ist schon einige Jahrzehnte her, daß Paul Hindemith im Zorn auf allzu herrscherlich-autoritäre Pult-Allüren den Herren Dirigenten kräftig auf die Lackschuhe trat. Er schleuderte ihnen entgegen, sie exerzierten ihre Macht mit Zustimmung der Gesellschaft in grausamer Form. Dabei steckte im Vergleich zu heute der Dirigent-„Imperialismus“ in den ersten Jahren nach dem Krieg noch in den Kinderschuhen. Derzeitige Prototypen wie Karajan oder Bernstein befanden sich erst im Anmarsch auf die internationale Jet-Karriere. Der weltweite Import von echten Koryphäen, von Meistern der Show und des Hochsprungs am Pult bis zu jenen neuerdings in Mode gekommenen gut aussehenden jungen Taktstockschwingern, die sich unter Umgehung der früher üblichen Lehr- und Wanderjahre durch gekonnt produziertes Imponiergehabe in Spitzenpositionen hochzukatapultieren verstehen und sich erst in „sotanen vorteilhaften Posten“ die Hörner abstoßen: diese internationale Invasion von Pult-Heroen jeder Art und Güte ist erst in jüngster Zeit so richtig in Schwung gekommen. Das Festival der Inthronisation der Dirigenten vor den Komponisten läuft jetzt erst auf Hochtouren. Und nicht nur der Dirigenten. Die Überbewertung des Interpreten als Person grata und die damit verbundene Überschätzung der subjektiven Deutung, „Auffassung“ oder des Materials, kurz: die dominierende Anbetung des Wer und Wie vor dem Was hat grundsätzlich in unseren Tagen triumphale Ausmaße angenommen. Die Plattenhersteller sind nicht faul gewesen und haben das Feuer, auf dem ihre eigene Suppe kocht, stets kräftig mit angeheizt. Sie schüren es weiterhin eifrig. So brachte uns das vergangene Jahr im Falle Mozart zwei neue „Zauberflöten“, und der bisher im Katalog „nur“ mit klä-

lichen fünf Aufnahmen geführte „Figaro“ hat es jetzt auf sieben Gesamtaufnahmen gebracht. Sofern es die bei uns nie katalogisierte, 1967/68 in der Billigmarke Regal der EMI erschienene famose Glyndebourne-Aufnahme unter dem federleicht musizierenden Vittorio Gui mit der Jurinac samt Gatten Bruscantini und der Sciutti noch geben sollte, würde sich gar die Qual der Wahl zwischen acht Mozart-Hochzeiten abspielen.

Um von den beiden Jüngsten zu reden: Voran pirschte die Electrola und bescherte einen tadellos, namhaft besetzten und aller Tollerei beraubten Außenseiter-Figaro. Nämlich das einmalige Dokument von der Macht und Herrlichkeit des Dirigenten Otto Klemperer, der imperial und monumental alle Aufführungstraditionen (seine eigenen ausgenommen) und fast sämtliche Tempangaben Mozarts ignorierte, das göttlich Leichte erdschwer machte und einen einzigartig langsamen Zeitlupen-Figaro imponierender Konsequenz musizierte. Diesem provozierenden Kontra gegen alle bisherigen Platten-Figaros von Kleiber bis Böhm hat Colin Davis mit der neuen Philips-Produktion jetzt ein energisches Regeboten. Mit einer blitzsauberen, hochlebendigen Aufführung hat er Mozart wieder auf den ersten Platz gestellt – und nur ihn. Zurückgekehrt ist damit der Spaß vom „tollen Tag“, die glückseligmachende, heitere Beschwingtheit. Wie André Gide gesagt hat: „Die Freude Mozarts: eine Freude, die man als dauerhaft empfindet; ... alle Empfindungen spielen darin, aber wie schon ins Himmlische übertragen.“ Dieses Himmlische hat keiner bisher wieder so unwiderstehlich herausmusiziert wie Erich Kleiber. Bei Böhm wiederum fasziniert die spritzig-temperamentvolle, äußerst geschmeidige, festliche Brillanz, die urgesunde Musizierfreude.

Die Gretchenfrage, wie Colin Davis es mit Mozart hält, hat er bereits weitgehend mit der prächtigen „Idomeneo“-Einspielung beantwortet (siehe Heft 7/70). Im „Figaro“ erfährt man noch deutlicher im Nebeneinander mit den beiden vorerwähnten Aufnahmen, daß Wien und London nicht nur geographisch auf verschiedenen Breitengraden liegen, sondern daß in London auch musikalisch das Klima härter ist gegenüber dem seidig-weichen in Wien. Das Mozart-Filigran, das Davis nicht minder virtuos zu servieren versteht, ist bei ihm aus härterem Material als Kleibers Silber. Für Davis ist speziell Mozarts Komödie vom „Figaro“ kein verzärtelt-höfisches Rokokospiel der weißgepuderten Perücken, sondern das – in antikem Sinne – pralle Drama der menschlichen Schwächen und Konflikte, das sich in überlegene Heiterkeit auflöst. Kontrapunktiert von einer kleinen untertönig saftigen Moralpredigt, die gehört oder überhört werden kann. Somit hat die Figaro-Musikszene bei Davis „immer volle Figur“. Dramatische, lyrische und humorige Elemente werden mit gleichrangiger Verve, in fließenden Übergängen, mit Temperament und Laune ausgespielt. Der interpretatorische Fahrplan wird schon in der zisielt-vitalen, bei aller Feinarbeit kräftig konturierten, gestochenen präzise und durchsichtig präsentierten Ouvertüre deutlich. Dabei erweist sich, daß für diese „Apotheose des unbändig heiteren Lebensdranges“, in der es „an allen Ecken lacht, kichert und triumphiert“, der deutlich forscher Zugriff und die knapper gehaltene englische Leine Mister Davis' eine durchaus akzeptable Alternative zur duftigen Lockerheit nach Wiener Art ist. Um so mehr, als espressive Wärme voll auf zu ihrem Recht kommt. Obgleich der ehemalige Klarinetist, Ballett-Kapellmeister und erst durch Einspringen in eine von Klemperer

Die neue Figaro-Aufnahme unter Colin Davis von Herta Piper-Ziethen

Zu dieser Aufnahme
siehe auch unser Titelbild:
Mirella Freni, Wladimiro Ganzarolli
und der Chor im Londoner Studio



Studio-Geplänkel: Maria Casula und Colin Davis,
vorne Producer Erik Smith



Der Graf: Ingvar Wixell

plötzlich abgesagte (konzertante) Giovanni-Aufführung in die internationale Karriere eingestiegene Colin Davis dem Alter nach zur jüngeren oder mittleren Dirigentengeneration gehört, scheint er in seiner gänzlich unsensationellen, gründlichen und verantwortungsbewußten, allein dem Werk dienenden Art ein später Vertreter der erstmals durch solche Eigenschaften gekennzeichneten „deutschen Dirigentenschule“. Von der ersten bis zur letzten Note, von der sprachlichen Politur der Rezitative über die Appoggiaturen und sorgfältigen Phrasierungen bis zu den genau kalkulierten, weitgehend mit Kleiber oder Böhm identischen Tempi, offenbar dieser „Figaro“ das durchdachte Bemühen um optimale Realisation des Werkes und seiner kompositorischen Intentionen.

Beweis solchen Ehrgeizes auf einen weitgehend original orientierten Figaro ist außer der Partiturvollständigkeit (mit beiden Zusatzarien) die auf neueren Mozart-Forschungen fußende, dramaturgisch logische Umstellung des Sextetts mit vorangehend dem Rezitativ. Bisher vor Rezitativ und Arie der Gräfin „Dove sono“ placierte, erscheint es jetzt danach. Das Unternehmen ist nicht zuletzt durch das organische Tonarten-Crescendo: C-F-B-dur völlig abgesichert. Außerdem: die (einzige) große Grafen-Arie und die der Gräfin, zwei genial gegeneinander abgesetzte musikalische Psychogramme, sind jetzt nur noch durch das kurze Rezitativ Cherubin-Barbarina getrennt. „Sein“ leidenschaftlicher Mannesausbruch von Herrenanspruch, beleidigter Würde und angestacheltem Appetit auf die Jungfräulichkeit der reizenden Susanne jetzt also unmittelbar konfrontiert mit der wehmütig-lyrischen Erinnerung seiner Gräfin-Gattin an die Zeiten junger Liebe und die Hoffnung auf Wiederkehr solcher ehelicher Tage der Rosen: dieses An-

einanderrücken der völlig konträren ethischen und gefühlsmäßigen Positionen erhält schärfer als zuvor die brisante Situation. Durch die Umstellung steht jetzt das Briefduett nach dem – von Mozart selbst am meisten geliebten – Sextett. Auch das ist dramaturgisch plausibel. Die Aktion wird sicherlich auch Widerspruch finden. Mir gefällt sie sehr.

Colin Davis hält sich noch entschiedener als alle Vorgänger an Richard Wagners Devise, daß das Mozart-Allegro „nicht schnell genug“ gegeben werden kann. Er befolgt und differenziert penibel die Zusätze des „vivace“, „assai“ oder „con spirito“ und erspart uns harte Tempoeigenwilligkeiten, die ja sowohl bei Kleiber als auch bei Böhm als kleine Störenfriede rumoren. Nur in der „Rosenarie“ kriselt es auch bei ihm etwas. Da gibt Davis (entgegen seinem eigenen Leitsatz, es sei gefährlich, sich „von den schönen Dingen am Wege“ ablenken zu lassen) der Ausdrucks-Lyrik der Freni eine Spur zu sehr nach. Dafür aber beschert er die bisher flinkfüßigsten Leggiero-Aktfinales und ein genau der atemlos-pekären Situation entsprechendes, konkurrenzlos blitzschnelles Fenstersturz-Duetto. Auch in der ersten Cherubin-Arie wird – unter anderem – besonders deutlich, daß das Mozart-Tempo für Colin Davis (genau wie bei Kleiber oder Böhm) ungeachtet gewisser persönlichkeits-bedingter Toleranzen eine integrierende Größe der Komposition ist und nicht ein beliebig nach „Auffassung“ zu variiendes Eigengewächs.

Richard Strauss hat einmal so gesagt: „Bei Mozart ist das Zwingende ein Teil seiner Genialität: so und nicht anders muß es sein.“ Das Zwingende an Davis' „Figaro“ ist zunächst der dominierende Gesamteindruck, daß hier eine Aufnahme gelungen ist, die sowohl in sich als auch in Bezug auf

Mozart stimmt und schlicht als „richtig“ empfunden wird. Daß diese beiden Fakten keineswegs immer kongruent sind, zeigt die Klemperer-Aufnahme. So himmelweit Davis in seiner Mozart-Exegese ansonsten von dem Altmeister entfernt ist, gibt es doch eine Parallele. Auch er hat nämlich in der Besetzung auf Stimm-Nippes verzichtet und sich eine Gruppe von Sängern zusammengestellt, die ihm nicht nur federleicht-homogene Ensembles (ohne Nebenstimmen-Vordrängerei) liefern, sondern auch genügend Volumen in der Kehle haben, um das komödiantische Drama stimmlich voll realisieren zu können. Eine höchst charakteristische Besetzung, wie sich sogleich an dem Figaro Wladimiro Ganzarolli zeigt: Eine robuste Pfundsstimme in einem Pfundskel, der seine Susanne notfalls auch mit kräftigen Fäusten zu verteidigen wüßte. Weniger weniger Witz als in gesunder Landluft gediehene Bauernschläue. Alles stämmig, urwüchsig männlich, ungeschönt – auch stimmlich. Dagegen ist Preys pfiffiger Böhm-Figaro in seiner sehr viel weniger bedrohlichen Auffassungsglättung eine halbe Portion. Ingvar Wixell, dessen glänzend gesungene Arie zu den Prunkstücken der Aufnahme gehört, bewahrt gegenüber Fischer-Dieskau betont profilierter, fast brutaler Grafen-Tyrannie trotz herrscherlicher Attitüde ein wenig mehr den Kavaller. Dazu besteht hier besonderer Grund, denn Jessye Norman singt eine imponierend schöne Gräfin. Sie hat mehr warme Mezzofarbe in den tieferen Lagen als ihre Vorgängerinnen, ein seidig-warmes, an Leichtigkeit zunehmendes, jugendlich-mühevolles Aufsteigen bis zum hohen C, das ganze Herz in der Stimme und beim Allegro-Teil ihrer „Dove sono“-Arie im crescendoenden C-dur-Hoffnungsjubel schon die große dramatische Zukunft. Das alles mit 26 Jahren.

ins damalige Palästina und erhielt hier seine musikalische Ausbildung, vor allem bei dem Busoni-Schüler Leo Kestenberg, ehemals Musikreferent im preußischen Kultur- und Wissenschaftsministerium, der schon 1933 von Berlin über Prag nach Tel Aviv ausgewandert war. Presslers Chance war die Teilnahme an einem internationalen Musikwettbewerb in San Francisco, wo er siebzehnjährig den Debussy-Preis gewann. Danach siedelte er ganz in die Vereinigten Staaten von Amerika über, um hier seine Pianisten-Karriere aufzubauen. Als Solopianist ist Pressler bei uns unbekannt geblieben. Einige Aufnahmen mit Klavierkonzerten Mozarts, Chopins, Mendelssohns und Griegs bei Concerthall zeugen jedoch, daß er auch auf diesem Sektor absolut konkurrenzfähig ist.

Daniel Guilet ist ebenfalls Europäer. Er wurde in Rußland geboren, wuchs in Frankreich auf und erhielt seine geigerische Ausbildung noch bei Thibaud und Enescu. Er widmete sich von Anfang an intensiv der Kammermusik – so als zweiter Geiger im Calvet-Quartett – und war außerdem Mitglied im Orchester der Opéra Comique. Nach seiner Emigration gründete er in Amerika ein eigenes Streichquartett unter seinem Namen, dem Platten-Ersteinspielungen von Quartetten Arriagas und Paganinis zu danken sind. Außerdem fungierte Guilet als Konzertmeister in Toscaninis NBC Symphony Orchestra.

Einziger gebürtiger Amerikaner im Beaux Arts Trio der alten Besetzung ist der Cellist Bernard Greenhouse, der als Solist ebenso wie Pressler mit einigen Platten bei Concerthall vertreten ist. Er studierte an der Juilliard School of Music und bei Pablo Casals in Europa. Er war zunächst Solocellist in verschiedenen Orchestern, kam dann ebenfalls zur Kammermusik und konzertierte heute ausschließlich als Solist und Kammermusiker: in der exklusiven „Bach Aria Group“, mit Pressler im Duo und hauptsächlich natürlich im Beaux Arts Trio. In dieser Besetzung gründete das Trio sich 1955 und bestand unverändert bis 1969. Die Konstellation für diese Dreiergemeinschaft war von Anfang schlechterdings ideal. Guilet brachte als Ältester seine reiche Erfahrung als Quartettgeiger und Primarius ein und begann mit zwei jüngeren Musikern Schritt für Schritt das Trio-Repertoire zu erarbeiten. Keiner der drei war für diese Formation vorfixiert, keiner war auch als Solospieler so arriviert oder gar eingefahren, daß er seinen Instrumental-Status beim Triospiel nicht mehr hätte revidieren und erneuern können. So wurde das Beaux Arts Trio, bestehend aus drei auch als Solisten erfahrenen Künstlern, kein Trio von Solisten wie so manches Ad-hoc-Klaviertrio, das die Spalten der Schallplattenkataloge füllt, sondern ein genuines Kammermusik-Ensemble mit drei engagierten Ensemble-Mitgliedern.

Hinzu kommt, daß man beim Beaux Arts Trio, ähnlich wie beim LaSalle-Quartett und im Gegensatz zum Juilliard String Quartet, beste europäische Tradition glaubt heraus hören zu können. Das gilt in auffallender Weise für die Schubert-Kassette mit den beiden großen Trios op. 99 und op. 100 sowie den beiden überlieferten Einzelstücken, dem Es-dur-Adagio („Notturmo“) und dem B-dur-Satz („Sonate“). Die drei Amerikaner spielen Schubert hier viel weniger extrem als andere Gruppen, nämlich weder betont musikalisch noch distanziert modernistisch, sondern kontrolliert-hingeben ohne Aufwuchseffekte, ohne jede Tendenz zur Nivellierung. Hier strahlt von Amerika eine Musizier-Praxis nach Europa zurück, die ihre Wurzeln in Europa besitzt. Männer wie Kestenberg, Thibaud und Casals scheinen als gute Geister im Hintergrund zu stehen. Das Beaux Arts Trio reagiert auf diffizile Nuancen geradezu seismographisch, das heißt gleichsam instinktiv, ohne daß dabei Automationen

oder Mechanismen freigesetzt würden. Im übrigen merkt man hier wie auch an anderen Einspielungen – ich denke an die Platte mit den beiden Mendelssohn-Trios in d-moll und c-moll – die strikt kammermusikalische Einstellung von Pressler, Guilet und Greenhouse. Das schließt solistische Brillanz nicht aus, bedeutet aber doch, solistische Qualitäten oder Ehrgeize hintanzustellen, wenn die Faktur der Werke es fordert. Nur ein professionelles Trio wie das Beaux Arts Trio ist beispielsweise in der Lage, Beethovens drei Trios aus Opus 1 so ausgeglichen zu spielen. Greift man das G-dur-Trio heraus und vergleicht man diese Einspielung mit der Kempffs, Szyrongs und Fourniers bei der DG, dann wird der Unterschied schlagend deutlich. Die Beaux-Arts-Leute versuchen nie, unterbelichtete Passagen aufzuwerten, da sie wissen, daß es sich hier um Kompositionen handelt, die 1795 die Vorstellungen von der Gattung Klaviertrio ausmachten, also nicht den Standort avancierten Komponierens bezeichnen, sondern eine kommende Autonomie der Form erst gerade ahnen lassen. Kann man Schuberts zwei vollendete Trios als den Höhepunkt der Trio-Komposition annehmen, so waren nach ihm nur noch Modifikationen im Detail denkbar, nicht dagegen in der kompositorischen Grundgestalt und im instrumentalen Bezugssystem. Aber auch in Werken, wo die instrumentalen Kontakte nicht wie bei Schubert und damit in der für Musiker wünschenswerten Weise ausgearbeitet sind, leistet das Beaux Arts Trio Optimales. Das beweist die Mozart-Kassette mit sämtlichen Trios, die nur den formtechnischen Stand der Zeit spiegeln, also praktisch Klavier-sonaten mit Streicherbegleitung sind. Hier kann Menahem Pressler zeigen, wie makellos er Mozart-Stil beherrscht, hier zeigt sich aber auch, wie nachdrücklich und dennoch diskret Guilet und Greenhouse ihre oft nur episodisch zu nennenden Arabesken hinzufügen.

Wie schon Mozart, so haben auch alle Komponisten nach Beethoven, die sich am Klaviertrio versuchten, dies am Rande getan. Das trifft allerdings nach Beethoven auch fürs Streichquartett zu. Rein zahlenmäßig betrachtet, ging die Produktion wichtiger Werke zurück, so daß feste Trio-Ensembles wie das Beaux Arts Trio darauf angewiesen sind, das Vorhandene mehr oder weniger lückenlos zu erfassen (besonders für die Schallplatte) und möglichst auch Unbekanntes dem Repertoire zu erschließen. Dies dürfte nicht nur kompliziert, sondern auch relativ heikel sein, weil bislang Unbekanntes wohl allenfalls in der Frühzeit der Trio-Komposition gefunden werden könnte. Namen, die im Zusammenhang mit der Mannheimer Schule von historischer Bedeutung sind, ja selbst der Beethoven-Zeitgenosse Hummel, der viele Klaviertrios komponiert hat, verheißt keine allzu ergiebigen Funde. Aber schließlich existiert eine Komposition von der Qualität des Klaviertrios von Ravel nicht in vielen Varianten. Die Einspielung durch das Beaux Arts Trio kann man ohne Zögern als einmalig bezeichnen. Mit phänomenaler Direktheit wird das Werk aufgerollt. Wie die drei Musiker hier verschwappende Zwischenfarben und Farbbrechungen realisieren, wie sie Struktur als Farbe auffassen und umgekehrt Farbe strukturell in den musikalischen Ablauf einbinden, das deutet darauf hin, daß hier ein Gipfelpunkt der Klaviertrio-Literatur kongenial begriffen worden ist. Nur wenige Trio-Gemeinschaften sind diesem virtuosens Ensemblestück so gewachsen wie die drei amerikanischen Künstler.

Haydn in der Frühzeit, Brahms und Dvořák zum Ende des 19. Jahrhunderts hin sind die Komponisten, die der Gattung Klaviertrio – jeder auf individuelle Weise und entsprechend dem gängigen formalen Entwicklungsstand – maßgebliche Werke zu-

geführt haben. Haydn und Dvořák, inzwischen auch Chopin, Smetana und Tschaiakowsky, bezeichnen einen neuen Abschnitt in der nun 16jährigen Geschichte des Beaux Arts Trios. Denn an die Stelle des mittlerweile über siebzigjährigen Daniel Guilet trat nach einjähriger intensiver vorbereitender Probenarbeit 1969 Isidore Cohen, ehemals zweiter Geiger im Juilliard String Quartet. Er ist außerdem noch Mitglied der „Malboro Players“ und Konzertmeister beim Casals-Festival. Cohen war für den Eintritt ins Beaux Arts Trio prädestiniert. Das haben sowohl die ersten Konzerte des Trios mit ihm als auch die neuen Platten-Einspielungen bei Philips bewiesen. Cohen ist ein versierter Kammermusiker. Nur die Trio-Besetzung und deren Repertoire waren neu für ihn. Das garantierte einerseits Anpassungsmöglichkeiten kammermusikalischer Art, andererseits aber trat er frisch und unvorbelastet – was das Triospiel betrifft – in das Beaux Arts Trio ein. An der Grundkonstellation des Ensembles hat sich also durch den persönlichen Wechsel nichts geändert. Wieder ist kein ausgesprochener Solist, sondern ein erfahrener Kammermusiker hinzugekommen. In dieser neuen Besetzung hat das Beaux Arts Trio bis zu diesem Zeitpunkt bereits drei Konzertreisen durch die Bundesrepublik unternommen und – wie erwähnt – die Klaviertrios Dvořáks, Haydns, Smetanas, Tschaiakowskys sowie Chopins eingespielt. Folgen werden sämtliche Klaviertrios Robert Schumanns mit dem einzigen Trio dieser Besetzung von Clara Wieck. Vergleicht man die älteren mit den neuen Aufnahmen, dann zeigt sich, daß nicht nur die künstlerische Kontinuität des Beaux Arts Trios, sein persönlicher Stil, gewahrt werden konnte, sondern daß sich auch die Grund-Klangfarbe nicht geändert hat. Guilet und Cohen ist der feine, silbrige, sich gleichsam linear und fast vibratolos fortbewegende Ton in gleicher Weise zu eigen. Das zeigen die Dvořák-Einspielungen ebenso wie die schöne Haydn-Platte, die bei aller instrumentalen Armut der Streicher überrascht durch die individuelle, so von niemandem vertretene kompositorische Geste, die Frische des Einfalls und die handwerkliche Gediegenheit der Durchführung. Haydns Klaviertrios scheinen gerade dem Beaux Arts Trio sehr spezifische künstlerische Verhaltensweisen abzuverlangen. Die drei Künstler streben den Ensemble-Geist sogar dort an, wo er – oberflächlich gesehen – kaum zu verwirklichen ist.

Im Beaux Arts Trio dürfte der Wechsel in der Violine also kaum einschneidende Folgen nach sich ziehen, denn er ist bereits jetzt, nach zwei Jahren, nicht mehr zu spüren. Die fünfzehnjährige Tradition mit Guilet wird sich mit Cohen bruchlos fortsetzen. Zu hoffen ist, daß sich das Repertoire trotz der historisch bedingten Hermetik der Form dennoch hier und da erweitern läßt. Auf seinen Tourneen innerhalb der Vereinigten Staaten spielt das Beaux Arts Trio auch zeitgenössische amerikanische Musik, die es deutschen Konzertveranstalter aber nicht anbieten kann. Doch vielleicht sind eines Tages auch prominente europäische Komponisten bereit, für die klassische Formation des Klaviertrios zu schreiben. Iannis Xenakis hat beispielsweise seine experimentell entwickelte Musik gerade auch für herkömmliche Besetzungen wie Streichquartett konzipiert. Warum sollte er nicht eines Tages für das Beaux Arts Trio schreiben können, zumal er an der Indiana-Universität in Bloomington Lehramtskollege Menahem Presslers ist?

Ein Verzeichnis der bisherigen Schallplattenaufnahmen des Beaux Arts Trios erhalten Sie auf Wunsch gegen Einsendung des Rückportos in Höhe von 0,30 DM zugesandt.