

Gerold Fierz über
unbekannte
Rossini-Opern



Die unvollkommene Renaissance

Dem „unbekannten Verdi“, der erst kürzlich, im Mai-Heft des *fono forums*, eine Würdigung erfuhr, erwächst mit diesem Beitrag ein zweites, klassisches Seitenstück. Die Parallele wird für jeden Opernfreund, der die Programme unserer Bühnen ebenso wie die Kataloge der Schallplattenindustrie kennt, nur allzu deutlich. Und auch hier erwächst der Schallplatte, da von der Opernbühne, von Ausnahmen abgesehen, keine Änderung erwartet werden kann, die schöne, wenngleich nicht immer „verdienstvolle“ Aufgabe, sich der Stiefkinder des Musiktheaters mit besonderer Liebe anzunehmen. So wie sie es bei ungezählten anderen Gelegenheiten — zu ihrem Lobe sei es ausgesprochen — bereits getan hat.

Zwitschernde Nachtigallen unserer Zeit:
Teresa Berganza



Nahezu vierzig Opern hat Gioacchino Rossini im Laufe seines Lebens komponiert. Und wenn wir ganz exakt sein wollen: Er hat sie im Laufe seines halben Lebens komponiert ... Wenn man von einem Jugendwerk, einer Oper des Vierzehnjährigen, abieht („Demetrio e Polibio“), sind diese fast vierzig Opern im Laufe von nicht einmal zwanzig Jahren, zwischen 1810 und 1829, geschrieben worden — zwei Opern jedes Jahr durchschnittlich. Nach „Guillaume Tell“, 1829, hat Rossini keine Opern mehr komponiert. Fast vierzig Jahre lang hater, schöpferischer musikalischer Tätigkeit zwar, doch nicht ganz jeglicher Tätigkeit im Dienste der Musik entfremdet, die musikalische Weltzene beobachtet, hat seinen Ruhm genossen und im übrigen sich, so ganz nebenbei und doch mit dem vollen Ernst des Fachmanns, gastronomischen Problemen zugewendet ...

Gioacchino Rossini: Das bedeutet zuerst und immer wieder — „Il barbiere di Siviglia“. Man sieht es in den Schallplattenkatalogen: kaum eine größere Firma, die sich nicht einen „Barbiere“ leistete. Sechs Aufnahmen sind es — und die meisten von

ihnen mit den zwitschernden Nachtigallen unserer Zeit als Rosinen: Roberta Peters, Gianna d'Angelo, Victoria de los Angeles, mit der skandalumwitterten, großen Callas. Und eine nur mit einer Rosina, wie sie sich der Komponist einst gedacht — und eine der ältesten. Giulietta Simionato — eine jener heutzutage so selten gewordenen Sängerinnen tieferer Stimmlage, die sich Koloraturenwendigkeit und leggerezza bewahrt hat ... Wer weiß: Vielleicht macht es ihr die jüngste unter den Schallplatten-Rosinen, Teresa Berganza, nach — die Aufnahme ist eben angekündigt worden ...

Fast vierzig Opern, und keine von ihnen regelmäßig auf der Bühne — die eine, weltberühmte ausgenommen. Ja, gewiß: Es gibt seit den zwanziger Jahren die Rossini-Renaissance. Es ist eine Renaissance des heiteren Rossini: „La pietra del paragone“ (1812 komponiert), deutsch unter dem Titel „Die Liebesprobe“ gegeben, „L'italiana in Algeri“ (1813), „Il Turco in Italia“ (1814), „La Cenerentola“ (1817), „Le comte Ory“ (1828 — Rossinis letzte heitere Oper). Und insofern ist es eine recht einseitige Rossini-Renaissance. Denn Rossini ist nicht nur der

KÜNSTLER- NACHRICHTEN

Meister der opera buffa. Gewiß ist er es auch, und sogar in höchstem Maße. Aber wenn wir vom „Barbiere“ absehen, der seinen Weltruhm begründet hat, war er für seine Zeit vor allem der Meister der großen opera seria — von „Tancredi“ (1813) über „Elisabetta, regina d'Inghilterra“ (1815), „Otello“ (1816), „Mosè in Egitto“ (1818) und „Semiramide“ (1823) bis zu „Guillaume Tell“ (1829). Auf dem Gebiete der opera buffa hat Rossini (um in der Sprache der Oper zu bleiben) das großartige Finale geschrieben; mit „Le comte Ory“ ist die klassische opera buffa, die mit Giovanni Battista Pergolesi „La serva padrona“ ihr noch vergleichsweise kleines, aber unerhört brillantes erstes Muster bekommen, die in den opere buffe der Giovanni Paisiello, Niccolò Piccinni und Domenico Cimarosa ihren Gipfelpunkt scheinbar erreicht hatte, zu Ende gegangen. Der opera seria aber hat Rossini zwar nicht eben die Ouvertüre geschrieben, doch das Vorspiel zum letzten Akt. Um 1810 war der Stern Pietro Metastasio endgültig verblaßt; die alte opera seria war erstarrt: Staub hatte sich über ihren höfischen Prunk gelegt. Rossini hat sie aus Erstarrung und Staub gerettet. Indem er ihr manches vom Wesen der opera buffa (seiner Form der opera buffa, die ja auch schon, siehe „Barbiere“, Zwischen-töne hatte anklingen lassen) mitgab, weckte er sie zu neuem Leben. Die französische grand opéra, Giacomo Meyerbeer vor allem, ist ohne das Vorbild des „Guillaume Tell“ nicht zu denken.

Ja, wo bleibt eigentlich auf unseren Bühnen dieser „Guillaume Tell“? Man wird von einem Schallplattenrezensenten aus Helvetien nicht verlangen wollen, daß er sich allzu vehement für Aufführungen des „Guillaume Tell“ auf den Bühnen seines Landes einsetzt; man hat schon seine liebe Not mit Schillers „Tell“, weil nationales Pathos nun einmal, es mag in noch so vollendeter dichterischer Größe sich präsentieren, heutzutage (und glücklicherweise!) wenig mehr gefragt ist. Und als man vor Jahren in Zürich es einmal wagte, mißriet das Experiment, obgleich man den Ort der Handlung nach Korsika verlegt hatte („Der korsische Tell“ hieß das Werk, und die helvetischen Namen waren getilgt). Aber glücklich ist er, eine Aufnahme dieses „Guillaume Tell“ zu besitzen, wenngleich, als „Guglielmo Tell“, in italienischer Rückübertragung... Der „Tell“ ist ein Werk monumentaler Szenen — Szenen, die im Prinzip nicht anders gebaut sind als die Ensembleszenen etwa des „Barbiere“ und doch durch ihre starke

Spannung faszinieren. Wesentlich neu aber, mindestens in ihrer konsequenten Durchführung neu (angedeutet hatten beides schon frühere Werke), sind der deklamatorische Gesangsstil des Protagonisten, Tells, und die Ausrichtung der Thematik auf eine Art „Leitmotive“. (Friedrich Lippmann, im Artikel „Rossini“ in „Musik in Geschichte und Gegenwart“, definiert das Prinzip als Erinnerungsmotivik.) Aber selbst dort, wo Rossini nach wie vor in vollkommener Kantabilität förmlich schwelgt (und die unvermeidliche Liebesgeschichte zwischen einem armen Ur-schweizerhirten und einem habsburgischen Edelfräulein gibt ihm Gelegenheit genug für allerhand Schwelgereien...), wird die erhöhte Spannung seines Melos deutlich genug.

Dann eine frühere opera seria (und eindeutig eine opera seria), obgleich der Komponist das Werk als azione tragica-sacra definierte: „Mosè in Egitto“, 1818 in drei Akten für das Teatro San Carlo in Neapel komponiert, 1827 für die Opéra von Paris überarbeitet und auf vier Akte erweitert — in dieser späteren französischen Fassung, jedoch ins Italienische zurückübertragen, wird der „Moses“ heute (wenn überhaupt) zu meist gespielt!

Rossini hat darin auf jegliche Exotismen verzichtet; Ägypten wird im Klang des Orchesters, in der Harmonik nicht angedeutet. Aber das Werk hat Szenen von wahrhaft dramatischer Spannung; es nimmt an vielen Stellen die dramatische Geste Giuseppe Verdis voraus. Die Recitativi accompagnati sind von erstaunlicher Ausdruckskraft; aus ihnen tritt der deklamatorische Stil der beiden Hauptgestalten, des Moses und Pharaos, deutlich heraus. In den weitgespannten Blechbläserakkorden, die Moses die Gesetzentafeln ankündigen, lebt etwas von der geheimnisvollen Drohung der Friedhofsszene in Mozarts „Don Giovanni“ auf. Die feierlich-hintergründigen Klänge kehren wieder in Moses großem Gebet (Akt II: „Eterni! immenso! incomprensibili Dio!“) — die Wirkung ist ergreifend.

Mit „Mosè“ verbindet sich eine Anekdote: Man habe, so weiß sie zu berichten, Rossini vorgeworfen, daß sein „Mosè“ keine Ouvertüre habe. Rossini versprach, am nächsten Tag eine vorzulegen. Und er komponierte — drei schwere, glänzende C-dur-Klänge. Sie bezeichnen auf vollkommene, faszinierende Weise die Szenen: Dunkelheit über Ägypten, die Moses heraufbeschworen, um den Pharao für den Bruch seines Versprechens, die Hebräer ziehen zu lassen, zu strafen... (Akt II — in der ersten Fassung Akt I).

Maria Callas wird in einem von Luchino Visconti produzierten „Tosca“-Film die Titelpartie übernehmen; ihr Partner als Scarpia wird — wie so oft auf der Bühne — Tito Gobbi sein.

Sena Jurinac wird im nächsten Frühjahr an der Londoner Covent Garden Opera zum erstenmal auf der Bühne die Partie der Feldmarschallin in einer Neuinszenierung des „Rosenkavalier“ unter Luchino Visconti singen. Dirigent wird Georg Solti sein.

Herbert von Karajan wird im Mai nächsten Jahres an der Mailänder Scala „Bajazzo“ und „Cavalleria rusticana“ in der Inszenierung von Giorgio Strehler dirigieren; den Canio wird Carlo Bergonzi singen. Wie es weiter heißt, will die Deutsche Grammophon Gesellschaft beide Werke im Rahmen ihres Scala-Programms veröffentlichen.

Giacomo Lauri-Volpi, einer der erfolgreichsten italienischen lyrischen Tenöre der vergangenen vier Jahrzehnte, nahm mit einem Konzert in Ariccia bei Rom Abschied vom italienischen Musikpublikum. Nach einigen Abschiedskonzerten in europäischen Hauptstädten will sich der 72jährige Sänger endgültig zur Ruhe setzen.

Igor Markevitch übernimmt für ein Jahr die Leitung des neugebildeten Sinfonieorchesters der staatlichen spanischen Fernsehgesellschaft TVE.

Prof. Karl Münchinger und das von ihm gegründete und geleitete Stuttgarter Kammerorchester konnten auf ein zwanzigjähriges Bestehen und auf eine fünfzehnjährige Exklusivbindung an das Haus Decca zurückblicken; unter den jüngsten Aufnahmen wurde die Gesamtaufnahme von Bachs Matthäus-Passion mehrfach, mit dem „Grand Prix du disque“, dem Edison-Preis und mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.

Salzburg wird 1967 zum erstenmal auch im Frühjahr eine Festspielsaison erleben. Herbert von Karajan wird jeweils in der Osterzeit ein Werk aus Wagners „Ring“-Zyklus szenisch und musikalisch betreuen, beginnend mit dem „Rheingold“. Außerdem ist die Aufführung von großen Chor- und Orchesterwerken Bachs vorgesehen. Im Hinblick auf die Kostendeckung sind Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenmitschnitte geplant.

Otmar Suitner, Generalmusikdirektor der Ost-Berliner Staatsoper, hat ein Vertragsangebot für die USA über einen längeren Zeitraum erhalten.

Graziella Sciutti



Roberta Peters



Leider geben uns die Schallplattenkataloge nicht — oder noch nicht — den Anlaß, auch über die anderen Opera des ernsten Rossini zu sprechen: Es liegen bis jetzt nur der „Guglielmo Tell“ und der „Mosè“ in Gesamtaufnahmen vor. Im übrigen herrscht der heitere Rossini ...

Es gibt eine italienische Aufnahme von Rossinis erster Oper, „La cambiale di matrimonio“ (1810); leider stand sie mir nicht zur Verfügung. Es gibt eine sehr prächtige, hinreißend lebendige Aufnahme einer äußerst wohlgelaunten Aufführung von „Le comte Ory“, welche die Glyndebourne Opera an den Festspielen von Edinburgh 1954 präsentierte und 1957 in Glyndebourne wieder aufnahm. (Regie: Carl Ebert; Dirigent: Vittorio Gui.)

Zwischen diesen beiden Grenzpunkten erster und letzter opera buffa Rossinis gibt es ein paar Lichtpunkte in der langen Reihe nicht aufgenommenen, auch sonst von der Rossini-Renaissance unserer Tage vergessener Werke: „Il Signor Bruschino“ (1813), „La scala di seta“ (1812), „L'Italiana in Algeri“, „Il Turco in Italia“, „La Cenerentola“.

„Il Signor Bruschino“ und „La scala di seta“ sind komödiantische Einakter, Feuerwerk

sprühender Einfälle über Handlungen, die man in unserem glorreichen Jahrhundert wohl als — slapstick-Komödie würde bezeichnet haben. Situationskomik, Groteske, Posse ... „Ein Nichts, aber in Seidenpapier“ — um mit Alfred Polgar zu reden. Zwei Nichtse. Und doch: Im „Signor Bruschino“ taucht plötzlich eine Aria auf, die Persönliches, Originalität wenigstens kurz aufblitzen läßt. Ein Rezitativ, recht ausdrucksvoll, geht voraus, dann folgt das Schema „Cantabile — Cabaletta“ („Adonate il caro sposo“). Im Andante (Cantabile) flicht ein Corno inglese obbligato die entzückendsten Girlanden um die Singstimme, schwätzt mit ihr auf recht anmutige, liebevolle Weise ...

„L'Italiana in Algeri“ markiert, möchte ich sagen, den Beginn von Rossinis vollendeter Meisterschaft. Das Werk ist eine opera buffa reiner Prägung; die komischen Situationen folgen sich Schlag auf Schlag, und sie gehen, wie zuvor bei „Il Signor Bruschino“ oder „La scala di seta“, bis zur Groteske. Aber Groteskes ist nun nicht mehr polternd; es ist eleganter, witziger geworden. Geistreicher. Das sprüht und funkelt und blitzt, im Vokalen so gut wie im Instrumentalen.

„La Cenerentola“ — Aschenbrödel — Gebrüder Grimm: Die Verbindung drängt sich auf. Sie ist aber falsch: Rossinis Cenerentola hat mit Aschenbrödel nur gerade Äußerliches gemein. Grundlage des Librettos war natürlich nicht das Märchen der Brüder Grimm, sondern eines von Charles Perrault. Nichts von deutscher Märchenseligkeit! Selbst Perrault, der rationalistisch angehauchte romanische Fabulierer, hat Federn lassen müssen: Es blieb eben gerade das Gerüst der Handlung. Und doch ist „La Cenerentola“ ein Meisterwerk. Freilich ohne märchenhafte Züge! Dafür gewinnt hier der Buffageist Rossinis eine neue Dimension — nennen wir sie die Dimension des Nachdenklichen. Sie ist klarer zu erkennen als im „Barbiere“, obgleich kaum ein Jahr die beiden Werke trennt. Und noch etwas: Der stilo fiorito, die coloratura, sehr reich verwendet, ist nicht mehr reines Zierwerk; man bemerkt eine Funktion. Hört man im zungenfertigen Duett der beiden eingebildeten Schwestern nicht Neid, Mißgunst, Eifersucht sich regen?

„Le comte Ory“ — opera buffa, die Rossini für Paris, auf ein französisches Libretto, komponiert hat. Ein „Barbiere“, französisch angehaucht! Das ist zwar etwas cum grano salis zu verstehen. Aber immerhin: Die Lyrismen (und es gibt ihrer bezaubernde) haben französischen Schmelz; unverkennbar ist ein französischer Esprit des Melos. In den Ensembles beschwört „Le comte Ory“ wie keine andere heitere Oper Rossinis sonst die Erinnerung an Mozart. Vielleicht hat „Le comte Ory“, gemessen am „Barbiere“, einiges an Schwung, an nerviger Spannung verloren (von der „gioia fisica del ritmo e del suono“ hat ein Biograph Rossinis einmal gesprochen — und das Italienische gibt ganz akkurat wieder, was gemeint sein muß); dafür hat er ihm an klanglicher Nuanciertheit (was vor allem bedeutet: ein Kunst des Orchestersatzes) einiges voraus. Und nicht ganz unwichtig für die Wirkung des Werkes ist, daß es im „Comte Ory“ keine recitativi secchi mehr gibt. Was Rossini schon viel früher auf die opera seria angewendet hatte, ist hier auch auf die opera buffa übertragen: das recitativo accompagnato. Es machte erst größere geschlossene Szenen möglich. Und es sind nicht zuletzt diese Szenen, die Wesen und Eigenart des „Comte Ory“ bestimmen.

Ich müßte jetzt eigentlich von der solistischen Besetzung der Aufnahmen reden — von Sängerinnen und Sängern, von den Dirigenten, aber auch von den Chören und den Orchestern. Das möchte aber leichtthin zu umfänglicher Aufzählung führen. Immerhin, ich möchte den ungeheuer vitalen Gaudenzi Renato Capecchis („Il Signor Bruschino“) erwähnen, Muster des polternden komischen Alten; ich will keinesfalls die Giulia der Graziella Sciutti („La scala di seta“) vergessen, die ihre Rolle auf eine entzückend leichte, anmutige und dabei höchst temperamentvolle Weise singt (und spielt). Als Isabella („L'Italiana in Algeri“) wetteifern auf zwei Aufnahmen Giulietta Simionato und Teresa Berganza — und es fällt mir schwer, die eine vor die andere zu stellen. Was die Simionato an komischem Raffinement voraus hat, macht die Berganza durch ihre Jugendfrische wett. Im übrigen scheinen sich beider komödiantische Talente durchaus die Waage zu halten ... Dieselbe Giulietta Simionato singt auch Angelina, das italienische Aschenbrödel („La Cenerentola“). Und hier offenbart sich urplötzlich eine lyrische Seite, die bezaubert. (Daß Heiteres auch für dieses Aschenbrödel abfällt, dafür hat Rossini gesorgt.) Und endlich wäre noch der ungemein schlank und anmutig singende Juan Oncina als Graf Ory zu nennen.

Den Moses („Mosè“) gibt Nicola Rossi Leni mit ergreifender Würde und hohem Ernst; leider entspricht seine (reichlich dumpfe) Diktion des Italienischen nicht durchaus dem hohen Anspruch, den die Rolle stellt.



Was beschäftigt die anderen?

Der Festspielsommer ist vorüber. Grund genug für viele Zeitschriften, Bilanz zu ziehen. „phono“ konzentriert seine Bemühungen dabei auf Salzburg und greift erwartungsgemäß zwei österreichische Themen aus der Fülle des Gebotenen heraus: Karajans szenische und musikalische Einstudierung des „Boris Godunow“ sowie die Strehler-Inszenierung von Mozarts „Entführung“. Beide Beiträge veranschaulichen unter kritischen Aspekten die Bedeutung dieser Aufführung, wobei es über die „Boris“-Inszenierung heißt: „Einmal mehr haben wir Karajan für einen unvergeßlichen Abend des musikalischen Theaters zu danken, der sich würdig der glanzvollen Reihe der bereits von ihm gesetzten Marksteine anschließt.“ Eine kurze vergleichende Diskografie der zur Zeit verfügbaren „Boris“-Gesamtaufnahmen rundet den Artikel ab. Im Gegensatz zu der durchweg zustimmenden Aufnahme des russischen Dramas findet die „Entführung“ weniger Beifall, denn hier lag der Schwerpunkt offenbar „nicht auf der musikalischen (Zubin Mehta), sondern auf der szenischen Interpretation (Strehler—Luciano Damiani)“.

Es gibt wohl kaum ein schöneres Kritikerlob, als wenn einer Darstellung nachgesagt wird, daß sie vermutlich den Intentionen des Autors entsprochen habe. In diesem Sinne überschreibt „Audio & Record Review“ einen Beitrag mit den Worten „Il Barbiere“ als Rossini may have

heard it“. Gemeint ist die neue Decca-Produktion mit Teresa Berganza (Rosina), Fernando Corena (Dr. Bartolo), Nicolai Ghiaurov (Dr. Babilio), Ugo Benelli (Graf Almaviva) und Manuel Ausensi (Figaro). Ein unbestreitbarer Pluspunkt dieser Aufnahme ist die Tatsache, daß die in Neapel produzierte Aufnahme ein Kammerorchester (Orchestra e Coro Rossini di Napoli) verwendet, das in seiner Besetzung dem Klangkörper der Premiere im Jahre 1816 entspricht. Besonders hervorgehoben wird von dem englischen Kritiker Cedric Wallis die Transparenz und Leuchtkraft dieser Einspielung, die sich nach seiner Meinung auch neben der Angel-Darstellung mit Victoria de los Angeles, Luigi Alva, Jan Wallace, Sesto Bruscantini und Carlo Cava behaupten kann.

Außer Wladimir Horowitz feierte in diesem Jahr auch Arturo Benedetti Michelangeli sein musikalisches Comeback. Das künstlerische Ereignis dieser „Rückkehr“ dokumentiert eine Decca-Schallplatte mit Sonaten Beethovens (op. 111), Galuppi und Scarlattis. Michelangeli, zweifellos einer der großen Pianisten unserer Zeit, hat im Vergleich zu Horowitz länger pausiert. Sein Stil ist reifer und subtiler geworden, seine technische Virtuosität blendend wie je zuvor. „The American Record Guide“ stellt Michelangelis Comeback im Rahmen einer kurzen, aber instruktiven Studie heraus. wg



Giuletta Simionato



Victoria de los Angeles

Dem Guglielmo Tell gibt Giuseppe Taddei ein fast heldisches Profil; in willkommener Weise dämpft dieses Heroische immerhin seine fast philosophische Ruhe und Bedenksamkeit. Den Reiz des Jugentlichen hat das Liebespaar Matilde/Arnoldo (Rosanna Carteri/Mario Filipeschi).

Da weitaus die meisten der Aufnahmen aus Bühnenaufführungen hervorgegangen zu sein scheinen, zeigen sie auch Besetzungen, die dem Maße bekannter italienischer Opernhäuser entsprechen — auch dort, wo die Namen uns fremd sind.

Unter den Dirigenten ragen Vittorio Gui („Le comte Ory“) und Carlo Maria Giulini („L'Italiana in Algeri“) hervor.

Und das Aufnahmetechnische?

„Guglielmo Tell“ ist das Muster einer technisch in hohem Maße unzulänglichen Aufnahme; sie scheint aus den Urzeiten der Langspielplatte zu stammen und hat die Kinderkrankheiten jener gloriosen Jahre nicht überwinden können (Tonhöenschwankungen, Verzerrungen, flache Dynamik, dumpfer Klang). Erfreulich ist hingegen, technisch, „Mosè“ geraten. Zu den übrigen Aufnahmen ist Besonderes nicht zu vermerken. Den glänzendsten Eindruck macht die Aufnahme von „L'Italiana in Algeri“ mit Carlo Maria Giulini — eine Aufnahme, die im Anschluß an eine Aufführung der Mailänder Scala entstanden ist.

STREIFLICHTER

fono forum verzeichnet unter dieser Schlagzeile einige Neuheiten des internationalen Schallplattenmarkts, die unser besonderes Interesse zu verdienen scheinen.

Es bieten seit kurzem an ...

Crître eine Fünfplatten-Kassette mit den 14 Cembalokonzerten Johann Sebastian Bachs, gespielt von Ruggero Gerlin und dem Collegium musicum von Paris unter Roland Douatte (SCRD 5180/4).

Folkways die Violinsonaten von Charles Ives mit Zukofsky und Kalisch (3346/7).

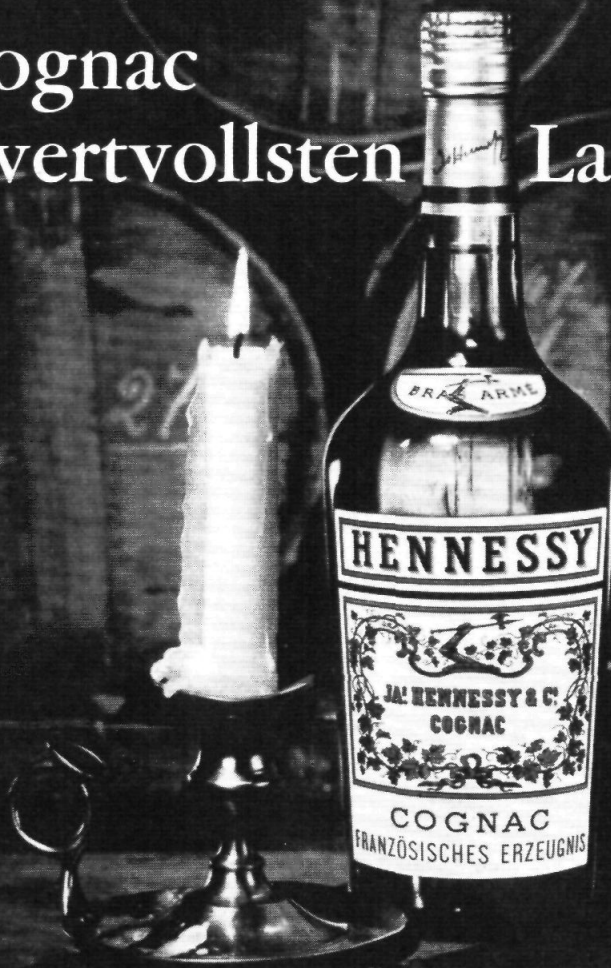
Epic ein „Bob Dylan Song Book“ (BN 26 158).

His Master's Voice zum 75. Geburtstag Benjamins Giglis im März dieses Jahres eine Erinnerungsplatte mit Ausschnitten aus Opern der Nach-Verdi-Epoche (COLH 144).

Philips die Erstveröffentlichung des Oratoriums „Saul“ von Händel mit Jennifer Vyvyan und Helen Watts in den Hauptpartien; es dirigiert Mogens Wöldike (SAL 3508/10).

RCA eine Rubinstein-Platte mit acht Polonaisen und den vier Impromptus von Chopin (LSC 7037) und ein Recital-Programm der jungen farbigen Mezzosopranistin Shirley Verrett (LSC 2835).

Echter Cognac aus den wertvollsten Lagern der Welt



1/1 Flasche DM 18,60
Unverbindlicher Richtpreis