



Foto: EMI

Zu Beginn des zweiten Aktes von Richard Wagners „Parsifal“ wird die „Urteufelin! Höllenrose“ von ihrem Meister, dem Zauberer Klingsor, aus ihrem Schlaf geweckt. Erwachend stößt sie, so heißt es im Nebentext, „einen gräßlichen Schrei aus“ und läßt „ein Klagegeheul, von größter Heftigkeit zu bangem Wimmern sich abstuft, vernehmen“. Dieser Schrei durchwandert einen Raum von beinahe zwei Oktaven – und, in einem metaphorischen Sinn, die Ewigkeit weiblichen Leids. Der Literaturwissenschaftler Hans Mayer hat in seinem Buch „Richard Wagner – Mitwelt und Nachwelt“ geschrieben, diese „vergleichlos in Wagners dramatischer Welt“ stehende Figur lebe in der Vorexistenz der Sünderin und in einer sich wiederholenden Existenz der erotischen Verlockung; sie verkörpere „die Zeitlosigkeit und die reine Gegenwart“.

Vielleicht läßt sich von dieser Figur, deren künstlerische Darstellung sich, wie Thomas Mann in seinem Essay „Leiden und Größe Richard Wagners“ feststellte, einer „naturalistischen Kühnheit im Erkunden und Darstellen schauerlich krankhaften Seelenlebens“ verdankt, ein neuer oder zumindest ein anderer Blick auf Maria Callas richten – nicht nur, weil auch sie inzwischen „die Zeitlosigkeit und die reine Gegenwart“ verkörpert. Aus ihrem Singen entbindet sich, auch aus Vokalisieren und Koloraturen, der Klageschrei der Kundry. Ihre Nachwirkung läßt sich aus der musikalischen Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit ihrer Arbeit einerseits und ihrer singulären technischen Virtuosität – und wer könnte hier zwischen Ursache und Wirkung unterscheiden – allein nicht erklären. Über ihre Stimme, von dem Dirigenten Tullio Serafin als „groß und häßlich“ beschrieben und von vielen Hörern (gleichsam im Geiste Stendhals) als unwiderstehlich empfunden, über ihr fanatisch-besessenes Studium bei Elvira de Hidalgo, über die bitteren Jahre nach dem Krieg, über den Aufstieg zur Primadonna des Teatro alla Scala und die schwierigen Jahre in den USA bis hin zum Abstieg in den Ruhm, über die Affaire mit dem Reeder Aristoteles Onassis und die Trennung von Meneghini bis zu der Zeit, da sie der Welt abhandeln kam und in der Gruft menschlicher Isolation lebte, läßt sich sinnvoll schwerlich etwas Neues sagen.

Auch der Hinweis, daß mit ihr der Typus der dramatischen romantischen Primadonna – einst verkörpert von Maria Mali-

Stimme der Klage

MARIA CALLAS ODER DIE EMANZIPATION DER UNTERDRÜCKTEN SEELEN

Jeder Ton, jedes Wort, jedes Foto – alles, was uns von Maria Callas überliefert ist, wurde gespielt, gezeigt, kommentiert. Wieder und wieder. Und trotzdem: Wann immer man sie hört, hört man sie neu, sieht man sie neu. Weil sie uns jedesmal zeigt, was die Kunstwelt des Theaters mit unserer Realität, was die Emotionen ihrer Opernfiguren mit unseren Empfindungen zu tun haben. Ein Essay von Jürgen Kesting zum 75. Geburtstag der Sängerin.

bran, Giuditta Pasta und Pauline Viardot – auferstanden sei, was die Wiedereinsetzung der seit Jahrzehnten verworfenen Belcanto-Oper ermöglichte, erfaßt wenig von der ästhetisch vermittelten seelischen und gesellschaftspolitischen Wirkung, die von der Sängerin ausging. Entscheidend ist, daß Maria Callas den von ihr dargestellten Frauen – Giulia in „La Vestale“ (Spontini), Medea in Luigi Cherubinis Oper, Amina in „La Sonnambula“, Norma und Elvira in „I Puritani“ (Vincenzo Bellini), Anna Bolena und Lucia di Lammermoor in den Opern von Gaetano Donizetti, Gilda in „Rigoletto“ und Violetta in „La Traviata“ – ihre eigentliche, ihre innere Geschichte zurückgegeben, also ihr Los oder auch ihr Leid in und an der bürgerlichen Gesellschaft deutlich gemacht hat. Sie hat, oft ein

Als die Oper noch ein Palast der Gefühle war

Dämon der Darstellung, gezeigt, daß sich in diesen Werken ein wichtiges Stück Sozial-Geschichtsschreibung verbirgt: der durch gesellschaftliche Zwänge bedingten und gesteuerten weiblichen Empfindungen.

Wie war das im 19. Jahrhundert, als die Oper noch ein Palast der Gefühle und Schule der Empfindungen war? In Flauberts „Madame Bovary“ ist viel darüber zu erfahren. „Lucia trat auf, halb von ihrer Dienerin gestützt, einen Orangenblütenkranz im Haar, bleicher als der weiße Atlas ihres Kleides. Emma gedachte ihres eigenen Hochzeitstages; [...] warum hatte sie nicht gefleht, wie jene dort? Sie war ganz im Gegenteil fröhlich gewesen, ohne den Abgrund zu ahnen, in den sie sich stürzte [...] Ach, hätte sie doch in der Jugendfrische

ihrer Schönheit, vor der Besudelung durch die Ehe und der Enttäuschung durch den Ehebruch ihr Leben auf ein festes, großes Herz bauen dürfen und hätten sich Tugend, Zärtlichkeit, Wollust und Pflichttreue in ihr vereint, dann wäre sie niemals von der Höhe solcher Glückseligkeit gesunken. Aber jenes Glück dort unten war wohl nur ein Trugbild, das von der Verwechslung aller Sehnsüchte erdichtet war.“

Die zunächst kühlen Reaktionen einer imaginären Theaterbesucherin mit Namen Emma ändern sich, denn „im Hintergrunde der Bühne erschien hinter einem Samtvorhang ein Mann in einem schwarzen Mantel [...] Edgardo funkelte vor Wut mit

den Augen und beherrschte alles andere durch seine klare Stimme. Ashton schleuderte ihm in wuchtigen Tönen sei-

ne Todesdrohungen entgegen, Lucia klagte in schrillen Schreien, Arthur blieb im Hintergrund und sang in der Mittellage, und der Baß des Ministers brummte wie eine Orgel, während Frauenstimmen seine Worte wiederholten und im Chor aufnahmen. Sie standen alle in einer Reihe und gestikulierten; und Zorn, Rachgier, Eifersucht, Angst, Mitleid und Erstaunen entströmten gleichzeitig ihren aufgerissenen Mündern. Der wütende Liebhaber schwang seinen gezückten Degen; sein Spitzkragen wogte auf seiner schwer atmenden Brust auf und nieder, und er ging mit großen Schritten nach rechts und nach links [...] ‚Er muß unerschöpfliche Liebe in sich bergen‘, dachte sie, ‚daß er sie so an die Menge verströmen kann‘. Alle ihre Anwandlungen

von Geringschätzung schwanden vor der Poesie der Rolle, und sie fühlte sich zu dem Manne hingezogen, der sie berauschte durch die Illusion der Gestalt, die er verkörperte; sie versuchte, sich sein Leben vorzustellen, sein bewegtes, außerordentliches, glänzendes Leben, an dem sie hätte teilnehmen können, wenn der Zufall es gewollt hätte. Wenn sie sich kennengelernt hätten, würden sie sich geliebt haben. [...] Etwas wie Wahnsinn kam über sie: er sah sie ja an, ganz sicher! Sie hätte zu ihm hinstürzen mögen, in seine Arme, in seine Gewalt fliehen, als sei er die Verkörperung der Liebe, und ihm sagen, ihm zurufen: ‚Entführe mich! Nimm mich mit dir, komm. Ich bin dein, dein. Dir gelten alle meine Gluten.‘“

Es war eine der berühmtesten Ehebrecherinnen des 19. Jahrhunderts, die im finsternen Pessimismus von Gaetano Donizettis „Lucia di Lammermoor“ ihre eigene Situation gespiegelt fand: Emma Bovary in dem Roman von Gustave Flaubert. Gemeinsam mit ihrem Ehemann erlebt sie in Rouen eine Aufführung und findet dadurch den Mut zum Ehebruch mit dem Notariatsgehilfen. Die von Donizettis Oper ausge-

Leiden und Größe – Maria Callas als Traviata (großes Bild, London 1958) und bei ihrem Gala-Konzert an der Pariser Oper (1958, EMI-Video).



Foto: Lelvir/EMI

CD-Tips

von Thomas Voigt

Bellini, **Norma**
Stignani, Filippeschi u.a., Serafin
EMI 1954 (3 CD)

Cherubini, **Medea**
Picchi, Pirazzini, Scotto u.a., Serafin
EMI 1957 (2 CD)

Donizetti, **Anna Bolena**
Simionato, Raimondi, Rossi-Lemeni u.a., Gavazzeni
LA Mailand 1957; EMI (2 CD)

Donizetti, **Lucia di Lammermoor**
Stefano, Panerai u.a., Karajan
LA Berlin 1955;
EMI (2 CD)

Ponchielli, **La Gioconda**
Barbieri, Poggi,
Silveri u.a., Votto
Cetra 1952 (2 CD)

Puccini, **Tosca**
Stefano, Gobbi u.a., Sabata
EMI 1953 (2 CD)

Puccini, **Madama Butterfly**
Gedda, Boriello u.a., Karajan
EMI 1955 (2 CD)

Rossini, **Il Barbiere di Siviglia**
Gobbi, Alva, Ollendorff,
Zaccaria u.a., Galliera
EMI 1957 (2 CD)

Verdi, **Il Trovatore**
Stefano, Barbieri,
Panerai u.a., Karajan
EMI 1956 (2 CD)

Verdi, **Un Ballo in Maschera**
Stefano, Simionato,
Bastianini u.a., Gavazzeni
LA Mailand 1957; Sakkaris
(2 CD)

Verdi-Arien Vol. 1
(Macbeth, Don Carlo, Ernani u.a.)
EMI 1958 (CD)

Wahnsinnszenen
(Anna Bolena, Il Pirata, Hamlet)
EMI 1958 (CD)

Maria Callas live in Concert
RAI-Konzerte 1952-56; Isoldes Liebestod 1957;
Amsterdam-Konzert 1959
EMI (2 CD)

Callas in her own words
(Rundfunk-Dokumentation von John Ardoin)
LA 1936-74; Eklipse (3 CD)



Perfektionistinnen unter sich: Maria Callas und Elisabeth Schwarzkopf (gemeinsam nur einmal zu hören, nämlich in der „Turandot“-Aufnahme von 1957); Foto in der Mitte: bei der Foto-Session für das Cover der „Butterfly“-Aufnahme (Mailand 1955).

hende Faszination – ihr Thema ist der Ausbruch der politisch verschachtelten Frau aus feudalen Konventionen mit einer Tat, die durch den Weg in den Wahnsinn gebüßt wird – zeigt sich weiter darin, daß auch Anna Karenina in Leo Tolstois Roman eine Aufführung von Donizettis Oper (übrigens mit Adelina Patti) erlebt – in Gesellschaft des Grafen Wronski, mit dem sie die Ehe bricht und sich dann unter die Gleise des Zuges wirft.

In der Wahnsinnszene der Lucia ist, so Ulrich Schreiber in seinem Opernführer, „Annas Selbstmord unter den Rädern eines Eisenbahnwagens ebenso vorweggenommen wie Emmas qualvoller Selbstmord durch Arsen“ – also das bürgerliche Los der demanzierten Frau. Lucia bedient sich in dieser Szene – es gibt viele ähnliche – formensprachlich betrachtet des Ziergesangs. Diese Formensprache wurde schon in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts von Sopranen übernommen, die Richard Wagner in seinem Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger“ als „die weiblichen

Kastraten unserer Oper“ bezeichnete, als es ihm um die Rechtfertigung der dramatischen Darstellerin (um Wilhelmine Schröder-Devrient) ging. Das war mehr als nur der musikalische Hinweis darauf, daß der Canto fiorito von den Kastraten auf die Primadonnen übergegangen war; Wagner kritisierte nicht nur eine musikalische Mode oder Konvention, sondern ließ anklingen, daß diese Frauen – die Dargestellten und die Darstellenden – gleichsam kastriert, um Weiblichkeit, ihre Sexualität und ihren freien Selbstausdruck betrogen wurden.

Es hat mit kollektiven Verdrängungen zu tun, daß diese leidenden Heroinnen, sie alle Opfer einer patriarchalischen oder feudalistischen Gesellschaft und von dieser zu schuldhaft-unschuldigen Heiligen stilisiert, seit Mitte des 19. Jahrhunderts den Soprani leggiere zufielen. Deren zarte, fragile und weißliche Stimmen werden, wie Michael Aspinall in einem Essay über Luisa Tetrazzini ausgeführt hat, als „bamboleggiante“ bezeichnet, als püppchenhaft. Dieser Typus wurde (und wird) seit jeher in Ländern



geschätzt, in denen die Unschuld der Frau zu den Normen der männlichen Gesellschaft gehört und eine sexuelle Gleichberechtigung undenkbar ist. Mercedes Capsir, Maria Galvany, Amelita Galli-Curci, Elvira de Hidalgo, Toti dal Monte, Lily Pons und Bidu Sayão – sie alle haben Figuren wie Amina, Elvira oder Lucia weniger als reale gesellschaftliche Wesen dargestellt denn als unschuldige Engel, als säkularisierte Marien – als exterritoriale Wesen.



„Die Primadonna“, schreibt Cathérine Clément in ihrem Buch „Opera or The Undoing of Women“ mit Blick auf Maria Callas, müsse „erscheinen, wie Männer sie wünschen, ganz so wie die andere zum Weib hergerichtete Frau, Norma Jean, die Marilyn Monroe genannt wurde.“ Ganz offenbar entsprach die Griechin nicht den Männer-Phantasien, die sich in den fünfziger Jahren, nach einer Ära des Schreckens, den Typus der mütterlichen Frau Trapp (Ruth Leuwerik) oder des Prinzesschens (Romy Schneider als Sissy) ausmalten. Und wenn es – wie beim bürgerlichen Vamp – ein Interesse an der nicht gebändigten Frau gab, so lag er im verbotenen Reiz einer „Warnliteratur“ (Hans Mayer). Maria Callas, getrieben oder geplatzt von einer wilden Ausdrucksenergie, überschritt eine Hemm-

schwelle: eben nicht nur die der vokalen Schönheit, sondern die des Abgründigen. Sie zeigte, daß alle großen Melodien unweinglich traurig sind. Sie hatte den Mut zur Kunst des Häßlichen: Nicht, daß sie häßlich gesungen hätte, sie hat vielmehr das Häßliche mit einer Energie ohnegleichen dargestellt. Und sie hat, Ziel aller großen darstellenden Kunst, Gleichzeitigkeit zwischen der romantischen Oper mit den Grenzgängen ihrer leidenden Heroinnen und ihrer/unserer Zeit herzustellen verstanden. Die Intensität ihrer Darstellungen wurde, aus der banalen Gleichsetzung von Person und Charakter mit der dargestellten Rolle, auf sie zurückprojiziert: auf die „Tigerin“ und die Megäre. So wurde sie zunehmend zum Opfer eines absurden Image, Ende der fünfziger Jahre, mit ihrem Ehebruch, in die Rolle der Außenseiterin abgedrängt und zugleich, in der Frühzeit der medialen Indiskretion, zur von Magazinen gejagten und begehrten „femme libre“. Nach diesem Opfergang und Tod wurde, erneut typisch für die mediale Heuchelei, aus der Diva furiosa eine Diva dolorosa, aus der Megäre eine heilige Maria Magdalena. Was aber vor allem in Erinnerung bleibt, gerade in einer Ära der gnadenlosen Kommerzialisierung und Banalisierung, ist ihr Kampf gegen die Routine des Betriebs und die alltägliche

Schlamperei, ihr Einsatz für die Schönheit der Wahrheit. Sie ist eine Herausforderung geblieben – präsent auf der Klangbühne, über die sie, wie keine andere Künstlerin des Jahrhunderts, den von Emil Berliner einst beschworenen „Dialog mit der Ewigkeit“ führt. Und wie keine ist sie in der Lage, das Auge – nach einem Wort von Wagner über das Geheimnis mimischer Darstellung – zu depotenzieren, so daß der Gesang vor dem „Auge des Ohrs“ zum szenischen Geschehen wird.

„Ha dato tutto à te“ sang Maria Callas als Medea. Und in dem seltsam simplen und doch bewegenden Stück von Terrence McNally sagt sie: „Ich habe dir alles gegeben. Genau das tun wir Künstler für das Publikum. Was wären Sie, das Publikum, ohne uns? Denken Sie darüber nach.“ □

Buch-Tips

Alby/Caron, **Maria Callas. Ihre Stimme, ihr Leben.**
arte edition/Scherz 1998 (incl. CD mit Cetra-Aufnahmen 1949-53)

Ardoin, **The Callas Legacy: The complete guide to her recordings.**
Charles Scribner's Sons, New York 1991
(Die deutsche Ausgabe „Das Vermächtnis der Callas“ wurde bei Noack-Hübner nicht wiederaufgelegt)

Brix, **Maria Callas** (Bildband).
Schirmer & Mosel 1994

Csampa, **Callas – Gesichter eines Mediums** (Bildband).
Schirmer & Mosel 1993

Kesting, **Maria Callas.**
Claasen 1990; Econ 1997

Koestenbaum, **Königin der Nacht**
(„The Queen's Throat“).
Oper, Homosexualität und Begehren.
Klett-Cotta 1996





Foto: EMI

Santa Maria, Heilige der Schwulen?

**DIE „LISSABONNER TRAVIATA“ VON
TERRENCE McNALLY**

Stephen sticht zu, Mike sinkt zusammen. Aus den Lautsprechern ertönt die Callas als Traviata. „Diese Stelle!“, sagt Stephen, „Hör mal. Keine singt sie wie Maria.“ – „Ich verblute, Stephen, ich verblute.“ – „Hör dir das an. Brava la Divina, brava.“

Die „Lissabonner Traviata“, uraufgeführt 1985 in New York und nach „Master Class“ das zweite Callas-Stück von Terence McNally, ist, zumindest in der letzten halben Stunde, der Prototyp einer schwulen soap opera. Und als solche ruft sie unnötig Widerstand hervor. Natürlich, häusliche Strindberg-Szenen gibt es unter Schwulen genauso wie unter Heteros. Aber ich möchte mal ein Theaterstück oder eine Fernseh-Serie sehen, wo Schwule nicht als total blasiert/verzückt/problembeladen/neurotisch/hysterisch/sich selbst hassend oder

suizidgefährdet dargestellt werden, sondern so selbstverständlich schwul sind wie die Figuren des Ohnsorgtheaters hetero.

Schade, daß McNally dem Klischee des amerikanischen Melodrams nicht widerstehen konnte; denn was im ersten Bild der „Lissabonner Traviata“ an Dialogen abläuft, ist virtuos und witzig, selbstironisch und manchmal auch ein bißchen weise.

Was aber hat die Callas mit all dem zu tun? Im Programmheft der Neuproduktion des Schauspiels Essen findet sich die Antwort: „12 Gründe, warum Schwule die Callas lieben.“ Dabei handelt es sich um die Essenz dessen, was der amerikanische Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Wayne Koestenbaum in seinem Buch „The Queen's Throat“ („Königin der Nacht“, siehe Literaturhinweise S. 23) vor einigen Jahren formuliert hat. Demnach lieben Schwule die Callas,

Die „Traviata“- Aufnahmen der Callas

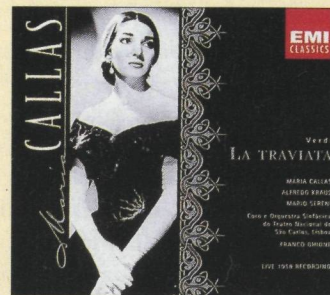
Mexico-City, 17.7.1951
Valletti, Taddei; Fabritiis
Arkadia (2 CD)

Mexico-City, 3.6.1952
di Stefano, Campolongo; Mugnai
Melodram (2 CD)

RAI Turin, Sept. 1953
Albanese, Savarese; Santini
Cetra (2 CD)

Mailand, 28.5.1955
di Stefano, Bastianini; Giuliani
EMI (2 CD)

Mailand, 19.1.1956
Raimondi, Bastianini; Giuliani
Myto (2 CD)



Lissabon, 27.3.1958
Kraus, Sereni; Ghione
EMI (2 CD)

London, 20.6.1958
Valletti, Zanasi; Rescigno
Melodram (2 CD)

Juilliard Master Classes
EMI 1953-72 (3 CD)

Master Class
EMI 1953-72 (CD)

1. weil sie sublim war
2. weil ihre Kunst eine Art von Anarchie darstellt
3. weil es ihr gelungen ist, ihren Körper völlig umzugestalten
4. weil sie ein Muster an Selbstdisziplin war
5. weil ihre Tragödie etliche Identifikationsmöglichkeiten bietet
6. weil sie die Distanz zwischen Kunstwelt und realer Welt aufzuheben vermochte
7. weil die Gespaltenheit ihrer Stimme die Inkohärenz der schwulen Seele zu spiegeln scheint
8. weil durch die Demonstration weiblicher Macht Schwule darin bestärkt werden, offen zu leben
9. weil Callas zu lieben gleichzeitig bedeutet: Partei zu ergreifen
10. weil das, was die Callas auf der Bühne tat, ein einziges Coming-Out war – zu einer Zeit, als Schwule an ein Coming-Out nicht zu denken wagten
11. weil sie eine derjenigen ist, von der sich Schwule Antwort und Bestätigung erhoffen
12. weil sie der Ort war, wo eine verbotene Sexualität sich befreien konnte.

Das alles stimmt und stimmt auch wieder nicht. Denn bei welchen dieser Punkte spielt die Frage der sexuellen Orientierung überhaupt eine entscheidende Rolle? Wird hier nicht vielmehr der Begriff „schwul“ als Synonym für „sensibel“ oder „außenseiterisch“ gebraucht? Sensibel waren und sind sie alle, die sich auf die Kunst der Callas einließen und in deren Gefühlswelt die Sängerin ihre Spuren hinterließ – ob Männer oder Frauen, Homo- oder Heterosexuelle. Und die Wunschvorstellung, sich im harten Alltag zu behaupten, ohne seine Sensibilität zu verlieren oder seine Seele zu verkaufen – ist das wirklich in erster Linie ein Problem der Schwulen?

Nein, daß spezifisch Schwule der Callas-Verehrung (überhaupt des Primadonnen- und Opernkults) erfährt man aus diesem Zwölf-Punkte-Programm kaum. Schon eher aus den Dialogen der „Lissabonner Traviata“. Es ist jene ehrliche Liebe zum Detail, die schnell umschlagen kann ins Manierierte, Pedantische und Besserwisserische. Die dazu führt, daß zwei darüber streiten, ob die Callas das schmerzvolle „Dite alla giovine“ der Traviata bewegender in London oder in Lissabon gesungen hat.

Eine Liebe zum Detail, die aber auch das eigene Gefühlsleben in allen Nuancen registriert, mal gelassen selbstironisch, mal übertrieben hellhörig („unnützer Seelenlärm“, heißt es in der „Erzählung der Magd Zerline“). Doch auch mit plötzlicher, entwaffnender Ehrlichkeit. „Was stört dich an der Stille?“, fragt Mike, dem Stephens ewiges Plattengedudel auf die Nerven geht. Antwort: „Da muß man sich anhören, was man denkt!“

Thomas Voigt

Callas im Schauspiel

**Master Classes –
Meisterklasse**

Essen, Grillo-Theater
26.11. (19.30 Uhr),
6.12., 30.12. (19.00 Uhr)
Kartenvorverkauf unter
Tel. 0201/8122-200

Freiburg, Wallgraben-
Theater
21./22./24./25./26.11.
(20.00 Uhr)
Karten unter
Tel. 0761/25 656

Köln, Schauspielhaus
28.11., 4./5.12.
Informationen
und Karten unter
Tel. 0221/221-8400

Mannheim, Schauspiel
des Nationaltheaters
19.12. (18.30 Uhr),
30.12. (20.00 Uhr)
Vorverkauf unter
Tel. 0621/24 844

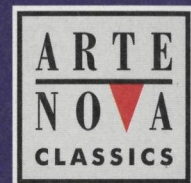
München, Residenztheater
(Cuvilliés-Theater)
31.12. (19.00 Uhr)
Vorverkauf ab 1.12. unter
Tel. 089/2185-1940

Schwerin,
Mecklenburgisches
Staatstheater
27.12. (18.30 Uhr)
Kartenreservierungen unter
Tel. 0385/53 00 123

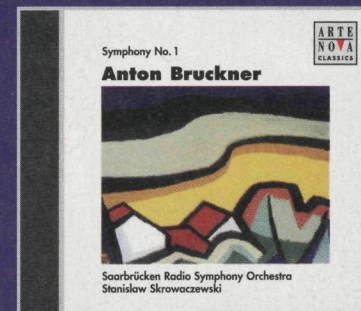
Basel, Drei-Länder-Theater
31.12. (Premiere)
Informationen und
Kartenvorverkauf unter
Tel. (+41)061/60 16 957

Die Lissabonner Traviata

Essen, Grillo-Theater
28.11. (19.30 Uhr)
Karten unter
Tel. 0201/8122-200



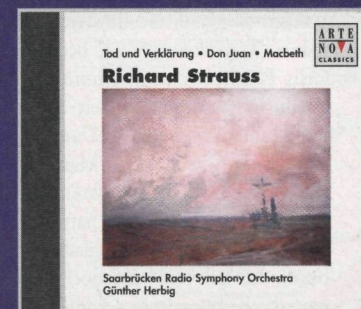
Das Qualitätslabel für preiswerte
Neuaufnahmen der Klassik



„Das Rundfunkinfonieorchester Saarbrücken erfreut durch rundes Blech mit kantablen Akzenten und einem warmen, homogenen Streicherklang – ein gutes Bruckner-Orchester!“
(Klassik heute, April 1998)



Wilhelm Krumbach legt hier die Weltersteinspielung der „Fioretti del Frescobaldi“ vor, die erst vor wenigen Jahren erstmals wieder zur Aufführung gebracht wurden.



Mit diesen „Tondichtungen“ ebnete Strauss nicht nur den Weg zu seinen großen musikalischen Werken, sondern experimentierte auch gleichzeitig mit einer neuen, kühnen Musiksprache.

Katalog sendet Ihnen ARTE NOVA
Kastenbauerstraße 2 • D-81677 München
Fax: 089-4136-125 • Tel: 089-4136-246
Internet: <http://www.artenova.de>