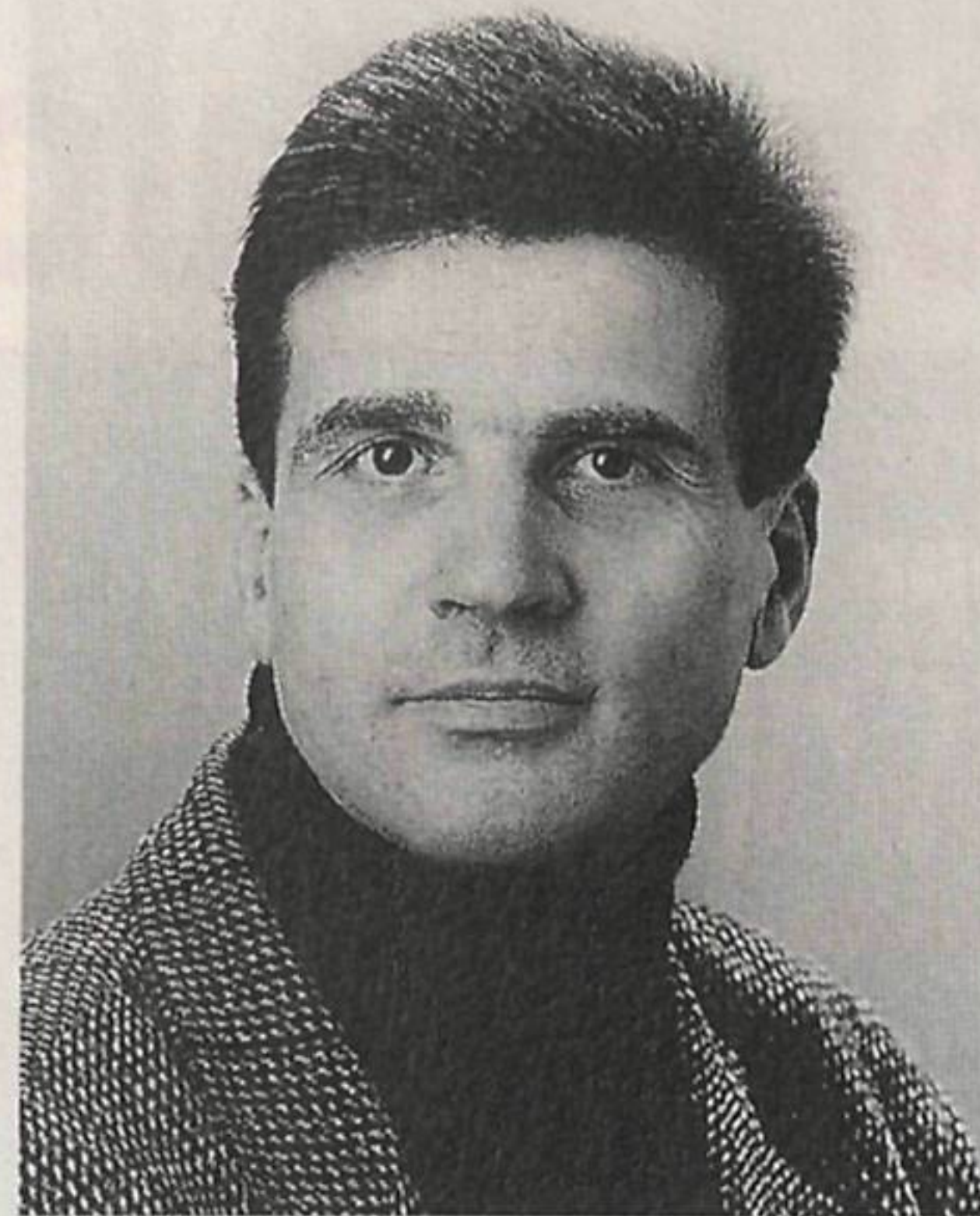


## Farbe bekennen

**D**ieses Nur-Schön-Singen hat doch mit Kunst nichts zu tun. Wenn es darum geht, Farbe zu bekennen, dann muß man Farbe bekennen, nämlich stimmlich. Wenn man das nicht tut, langweilt man sein Publikum.“ – Selbstbewußt, ohne Arroganz beschreibt Wolfgang Holzmaier seine künstlerischen Überzeugungen. Sein Standpunkt ist der des Individualisten. Neben der Unverwechselbarkeit der Stimme – man erkennt sie nach wenigen Tönen – findet man bei ihm, was man bei vielen jungen Sängern vermißt: Persönlichkeit. Das Letzte, was man von Holzmaier hören wird, ist gepflegte Langeweile. Sein Legato ist beispielhaft, die Stimme klingt rund und schön, aber er ist alles andere als ein Schönsänger; er hat immer den direkten Draht zum Hörer, weil



Wolfgang Holzmaier

nicht, wohl aber zu den bedeutendsten Liedsängern unserer Zeit. Zumindest in England, wo ihm Publikum und Presse immer mit großem Sachverstand und Fairneß begegnet sind, hat man seine Qualitäten erkannt. Das Publikum der Wigmore-Hall, in puncto Liedgesang vielleicht das qualifizierteste Publikum überhaupt, hörte ihn das erste Mal 1989, als Newcomer zwischen Konzerten von Brigitte Fassbaender und Jessye Norman. Der Erfolg war so durchschlagend, daß Holzmaier im Jahr darauf gleich über drei Konzerte dort

schloß seines Studiums an der Wirtschaftsuniversität in Wien beschloß, an der Hochschule für Musik Gesang zu studieren. Die Grundlagen seines Könnens lernte er in der strengen Schule von Hilde Rössel-Majdan. „Da war jede Stunde wie ein Konzert. Wenn man sich stimmlich nicht gut fühlte, brauchte man gar nicht erst zu kommen. Alles, was ich heute kann, habe ich von ihr gelernt – auch Disziplin! Gerade in der Ausbildung werden viele Sünden begangen, weil die Lehrer bei den Studenten falsche Hoffnungen wecken. Und das hat sie nie getan.“

1982 gewann Holzmaier den Ersten Preis beim Internationalen Liedgesangswettbewerb des Wiener Musikvereins, ein Jahr später trat er in Bern sein erstes Engagement an, sang dort Partien wie Guglielmo und Valentin. Sein ständiger Zweifel, ob seine Stimme für die Oper geeignet sei, verschwand schließlich nach einem großen Erfolg mit Rossinis Figaro. 1986 wechselte Holzmaier zum Musiktheater im Revier (Gelsenkirchen), seit 1989 ist er freischaffend tätig; mit Partien wie Pelléas (Essen, Zürich), Hans Scholl in Zimmermanns „Weißer Rose“ (Zürich, Wiener Staatsoper), Orpheus, Eugen Onegin, Eisenstein und Danilo hat er sich auch als Opernsänger einen Namen gemacht. Im nächsten Sommer wird er bei den Salzburger Festspielen in der Neuproduktion von Monteverdis „Poppea“ unter Harnoncourt singen.

Als Liedsänger ist er längst international ein Begriff, nicht nur als Interpret des klassischen Repertoires. Im Gegensatz zu vielen Kollegen engagiert er sich auch für zeitgenössische Musik (Zimmermann, Dorati, Dallapiccola, Henze u.a.) – unabhängig davon, ob es seiner Karriere nützt oder ob es ihm vom Publikum „gedankt“ wird: „Diese Nutzenrechnung stelle ich nie an. Ich finde, daß wir verpflichtet sind, zeitgenössische Musik nach Können und Wollen aufzuführen. Es gibt genügend moderne Stücke, bei denen man die Töne zum Leben bringen kann. Das ist für mich das entscheidende Kriterium. Man kann nur dann von Singen sprechen, wenn der Ton lebt.“ Dank der Initiative von Jürgen Schmidt/Preiser Records ist die

künstlerische Entwicklung Holzmaiers von 1983 an dokumentiert. Seine erste Einspielung war „Die schöne Müllerin“ (Preiser/Fono Münster), bei demselben Label folgten die „Schöne Magelone“ (mit Will Quadflieg als Sprecher) sowie ein Mendelssohn-Recital. Spätestens mit der Schumann-Platte bei Edelweiss und einer Sammlung von Schubert-Liedern bei Tudor/Disco-Center wurde das ungewöhnliche künstlerische Potential des Sängers deutlich. Vielleicht erscheint es abwegig, den Schubert-Interpre-

ten Holzmaier mit seinem Landsmann Julius Patzak zu vergleichen: Natürlich klingt Holzmaier in der Diktion nicht eine Spur so österreichisch wie Patzak, ganz abgesehen von den total unterschiedlichen Stimmen, doch haben beide außer der souverän beherrschten Legato-Kunst etwas Wesentliches gemeinsam: Hinter aller Differenziertheit und Eindringlichkeit des Ausdrucks hört man nie die Absicht des Interpreten, sondern den inneren Sinn von Text und Musik. Vor kurzem erschien bei Tudor ein zweites

Schubert-Recital, das ausnahmslos Lieder nach Gedichten von Johann Mayrhofer enthält, unter anderem die Ballade von „Uranien's Flucht“, ein Werk von 20 Minuten Dauer; hier ist exemplarisch zu hören, daß Holzmaier lieber mal einen weniger schönen Ton riskiert, als den Hörer mit monotonem Wohllaut zu langweilen. „Am meisten enttäuscht bin ich von mir, wenn ich nicht genug riskiert habe, wenn ich mir sagen muß, daß ich auf Sicherheit gesungen habe.“

Thomas Voigt

## Notizen aus London

**D**em von Regierungschef John Major nach seiner Wiederwahl geschaffenen Superministerium für nationales Kulturgut steht bereits nach wenigen Monaten mit Peter Brooke ein neuer Minister vor. Sein Vorgänger David Mellor fiel weniger dem „fun“ in seinem kulturellen Wirkungskreis zum Opfer als u.a. dem „fun“ im falschen Bett. Dies ist insofern bedauerlich, als man sich von ihm als einem engagierten Verfechter aller kulturellen Belange innovativen Einfluß erhofft hatte. Führende Persönlichkeiten aus der Szene veröffentlichten in der „Times“ eine Stellungnahme, mit der sie den von der Boulevardpresse erzwungenen Rücktritt geißelten. Erstaunlicherweise zählte zu den Unterzeichnern auch Jeremy Isaacs, der Generalintendant von Covent Garden, obwohl er, darf man Spekulationen Glauben schenken, von David Mellor am meisten zu fürchten hatte. Der vom Royal Opera House in Auftrag gegebene „Price Waterhouse Report“ kam zu dem Schluß, daß jährlich eine Million Pfund eingespart werden könnte. Die Dokumentation einer Kommission des Arts Council unter dem Vorsitz von Lady Warnock kritisierte nicht nur das größtenteils unverschuldete Defizit von nahezu vier Millionen Pfund, sondern auch die häufig unvermeidbare Weise, künstlerische Entscheidungen vor deren finanzieller Sicherstellung zu treffen. Weiter bemängelt sie un-

genügende Produktivitätsverbesserungen, mangelhaftes Management und ein schlechtes Verhältnis innerhalb des Personals. Schließlich hält sie auch den zwischen 1997 und 2000 geplanten, gegenwärtig auf 250 Millionen Pfund veranschlagten, dringend nötigen Erweiterungs-umbau für nicht realistisch. Daran aber wollen Jeremy Isaacs und sein Aufsichtsrat unter allen Umständen festhalten.

Um so spektakulärer nahm die neue Spielzeit ihren Lauf. Die inzwischen von John Cox geschickt neu inszenierte „Tosca“ (1964) in dem nach wie vor überwältigenden, an den Originalschauplät-

zen orientierten Design von Renzo Mongiardino bleibt solange unübertroffen, wie man sie adäquat besetzen kann. Luciano Pavarotti, das Hausdebüt der fulminanten Amerikanerin Elizabeth Holleque und Silvano Carroli ließen unter Zubin Mehta keinen Zweifel daran, daß dieses Live-Erlebnis künstlerisch weit schwerer wog als die jüngst weltweit ausgestrahlte Filmversion. Bewies jene das Goethezitat „Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen, und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen“, so kam an Covent Garden Puccini vollendet zu seinem Recht. Es gehört zu den Ge-

Beim Londener Almeida Opera Festival erfuhr Nigel Osbornes „Terrible Mouth“ – eine Episode aus dem Leben von Francisco Goya – eine vielbeachtete Aufführung. Das Foto zeigt Omar Ebrahim als Goya und Elizabeth Lawrence als Herzogin von Alba.

**Der Bariton Wolfgang Holzmaier hat sich als Liedsänger bereits einen Namen gemacht und ist mittlerweile auch auf der Opern- und Operettenbühne zuhause. Das Foto links zeigt ihn als Danilo in Lehárs Operette „Die lustige Witwe“**



er etwas „mitzuteilen“ hat. Daß der österreichische Bariton nicht schon längst bei einer der führenden Plattenfirmen unter Vertrag ist, erscheint unbegreiflich – nach künstlerischen Maßstäben. Nach derzeitigen Marketing-Kriterien dürfte es zwei Gründe haben: Erstens hat Holzmaier mit 39 Jahren nicht mehr den „Jugend-Bonus“, zweitens gibt es in seiner Stimmage schon eine Reihe von Sängern mit Exklusivvertrag. Zu diesen „großen Namen“ zählt Holzmaier noch

gab. Ob „Daily Telegraph“, „Financial Times“ oder „Gramophone“ – die britische Presse war sich darin einig, einen Interpreten von Ausnahmestärke entdeckt zu haben.

Gesungen hat Holzmaier schon immer: Als Kind schaffte er mühelos die Arien der Königin der Nacht, nach dem Stimmbruch sang er in Chören. Aber er dachte nie daran, professioneller Sänger zu werden – bis seine Leidenschaft für Schubert-Lieder so stark wurde, daß er nach Ab-



Foto: Ivan Kyncl/Almeida Theatre

schmacklosigkeiten unserer an öffentlichem Klatsch immer reicher werdenden Zeit, sich über den Körperrumfang Pavarottis zu mokieren und ihm zu unterstellen, er könne sich nicht bewegen. Pavarotti besitzt jenen angeborenen Bühneninstinkt, der es ihm ermöglicht, selbst als jugendlicher Liebhaber Nemorino, erst recht aber als Cavaradossi zu überzeugen. Schließlich diktieren nicht Bewegungsagilität, sondern Stimme und Persönlich-

keit das Operngeschehen – und damit triumphierte Pavarotti einmal mehr. Eintrittspreise bis zu 180 Pfund sind zwar auch dann nicht gerechtfertigt, wenn die Vorstellung für Tausende von begeisterten Fans über einen riesigen Bildschirm live und umsonst auf die Covent Garden Piazza übertragen wird, sind aber bei der Finanzmisere des Royal Opera House leider verständlich. An diesen Abenden gab es keine leeren Sitze. Anders als bei der musikalisch ebenso vollendeten Wiederaufnahme von Bellinis „I Capuleti ed i Montecchi“. Die ein wenig statische Regie von Pier-Luigi Pizzi in dessen eigenem eleganten, aber belanglosen Säulendesign läßt dem sprühenden Melodienreigen ihren Lauf. Der junge Italiener Daniele Gatti, schon in der vergangenen Spielzeit mit „I Puritani“ als Belcanto-Spezialist er-

probt, zauberte am Pult, während ihm auf den Brettern Anne Sofie von Otter (Romeo) und Amanda Roocroft (Julia) in nichts nachstanden. Mag der Plot auch noch so gekünstelt sein, die Mühelosigkeit musikalischer Entfaltung und die Natürlichkeit der beiden Protagonistinnen kannte keine Grenzen. Fragwürdig war die leider gänzlich unveränderte Wiederbelebung dessen, was sich Hans Dresen zuerst am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel und bald darauf auch an Covent Garden unter „Fidelio“ vorgestellt hatte. Der Abend war ohne Fleisch und Blut, es gab weder ein Drama noch musikalische und erst Recht keine szenische Glaubwürdigkeit. Die Akteure, unter ihnen Gabriela Benácková (Leonore) und der stimmungsgewaltige Thomas Sunnegardh (Florestan) wirkten aufgrund einer starren Regie unbetieilt. Dramatische Kohärenz erstickte in Schablonen und statischer Langeweile. Die erste Neuinszenierung der English National Opera brachte mit Verdis „Die Macht des Schicksals“ durch Nicholas Hytner ein nicht minder trauriges Desaster. Musikdirektor Mark Elder bewies einmal mehr seine Unfähigkeit, Verdi emotionales Gewicht und kontrastierende Farbnuancen abzugewinnen. Was laut, unorganisch und zusammenhanglos aus dem Orchestergraben drang, setzte sich ähnlich sinnentstellt auf der Bühne fort. Eine Drehscheibe mit einem halbkreisförmigen, hoch in den Schnürboden ansteigenden Treppengebilde diente als ständig wechselnder Schauplatz für leere Gestik oder Tableau, die Gilbert & Sullivan alle Ehre machten. Josephine Barstow (Leonore), für gewöhnlich eine packende Sängerdarstellerin, hatte Mühe, wenigstens einen Schimmer an Glaubwürdigkeit zu wahren. Edmund Bahrham ließ als Don Alvaro aufhorchen, fiel aber ebenso wie die musikdramatischen Stimmungswechsel einer banalen, geschmacklosen, ja häufig naiven Regie zum Opfer.

Müssen augenblicklich die beiden Londoner Opernhäuser mit einem Publikumsrückgang leben, so sicherte sich dafür eine erstaunlich vielfältige alternative Opernszene in häufig wenig

geeigneten Experimentiertheatern oder Konzertsälen regen Zuspruch. Das einstige Almeida Festival für zeitgenössische Musik reorganisierte sich nach dem Ausscheiden seiner künstlerischen Triebfeder Pierre Audi unter Leitung von Yvar Mikhashoff zum „Almeida Opera Festival“. Stephen Olivers gekonnte Bearbeitung der Thomas Mann-Novelle „Mario und der Zauberer“, eine Episode aus dem Leben Goyas mit dem Titel „Terrible Mouth“ von Nigel Osborne und zwei Einakter, „False Love/True Love“ des Amerikaners Niels Vigeland und die in ihrer Prägnanz und Stilistik geniale, an Curt Goetz gemahnende Komödie „What Price Confidence“ von Ernst Krenek fanden begeisterten Zuspruch. In der Queen Elizabeth Hall stellte nach einer gelungenen Wiederaufnahme von Harrison Birtwistles „Yan Tan Tethera“ durch die Opera Factory das Music Theatre Wales „Ubu“ von Andrew Toovey vor. Der eigenständige, geistvolle, kabarettistisch angereicherte und in der Vielseitigkeit der Mittel einer frechen Collage ähnliche Opernerstling in zwei Akten verdient den Export auf den Kontinent. *Hans-Theodor Wohlfahrt*

## Die Stimme seines Herrn

Die Schallplatte hat die musikalische Darbietung von einst in ihrem akustischen Substrat erhalten; sie hat ihr gleichzeitig das Umfeld genommen, hat sie quasi ihrer Geschichtlichkeit beraubt. Wenn wir heute Carusos 1909 eingespielte Arie „Wie sich die Bilder gleichen“ (Recondita armonia) aus „Tosca“ hören, was wir dank Pearls exzellenter Überspielungen in wiedergabephilologisch



Foto Clive Barda/Royal Opera House Covent Garden

Unter der Leitung von Zubin Mehta hatten der italienische Bariton Silvano Carroli als Scarpia und die Amerikanerin Elizabeth Holleque in der Titelpartie von Puccinis „Tosca“ einen glänzenden Auftritt an der Londoner Covent Garden Opera. Luciano Pavarotti sang den Cavaradossi, eine Rolle, die er am gleichen Haus 1977 zuletzt gesungen hatte.

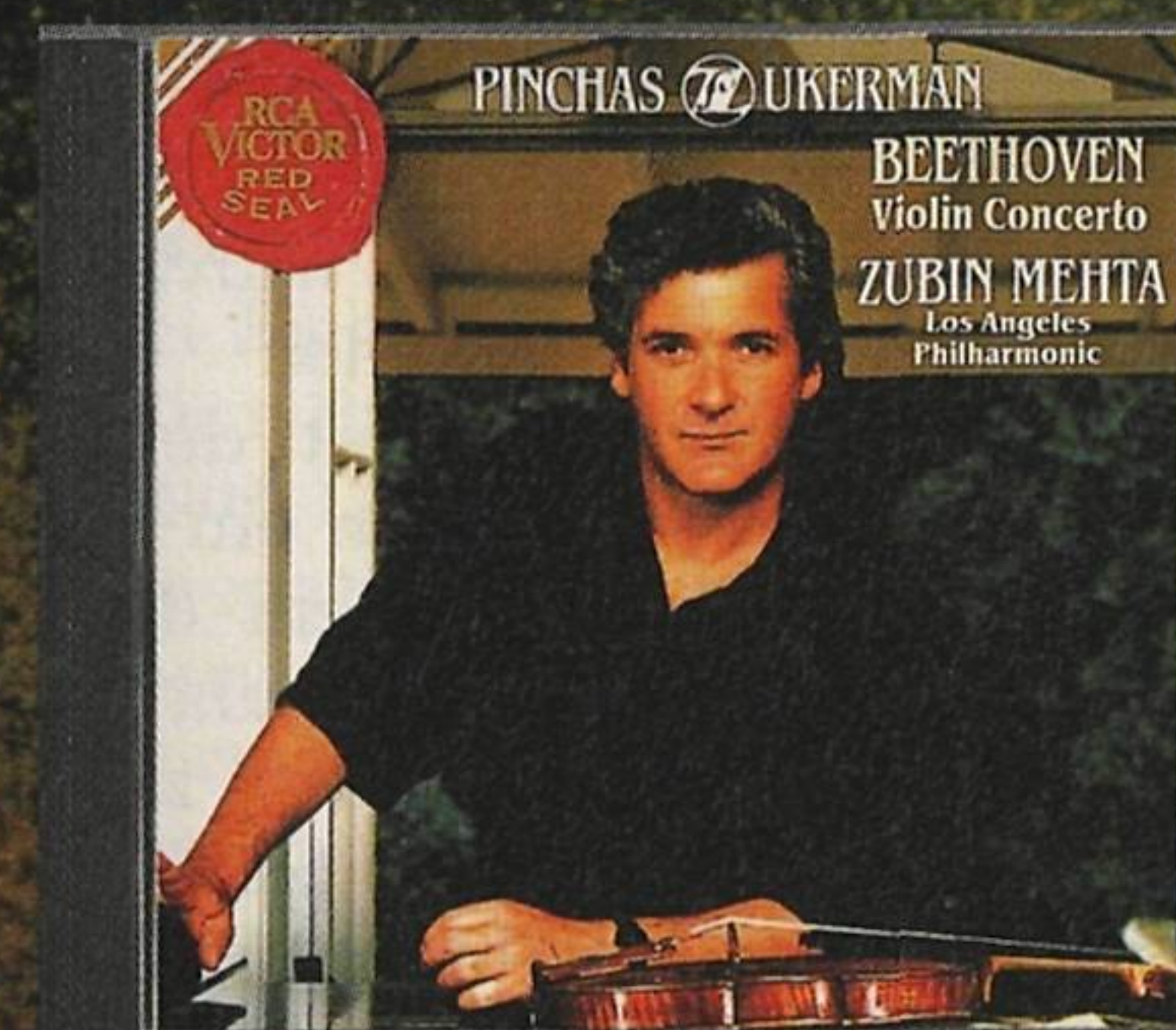
The Name for

RCA VICTOR RED SEAL

Classical Music

# BRAVISSIMO

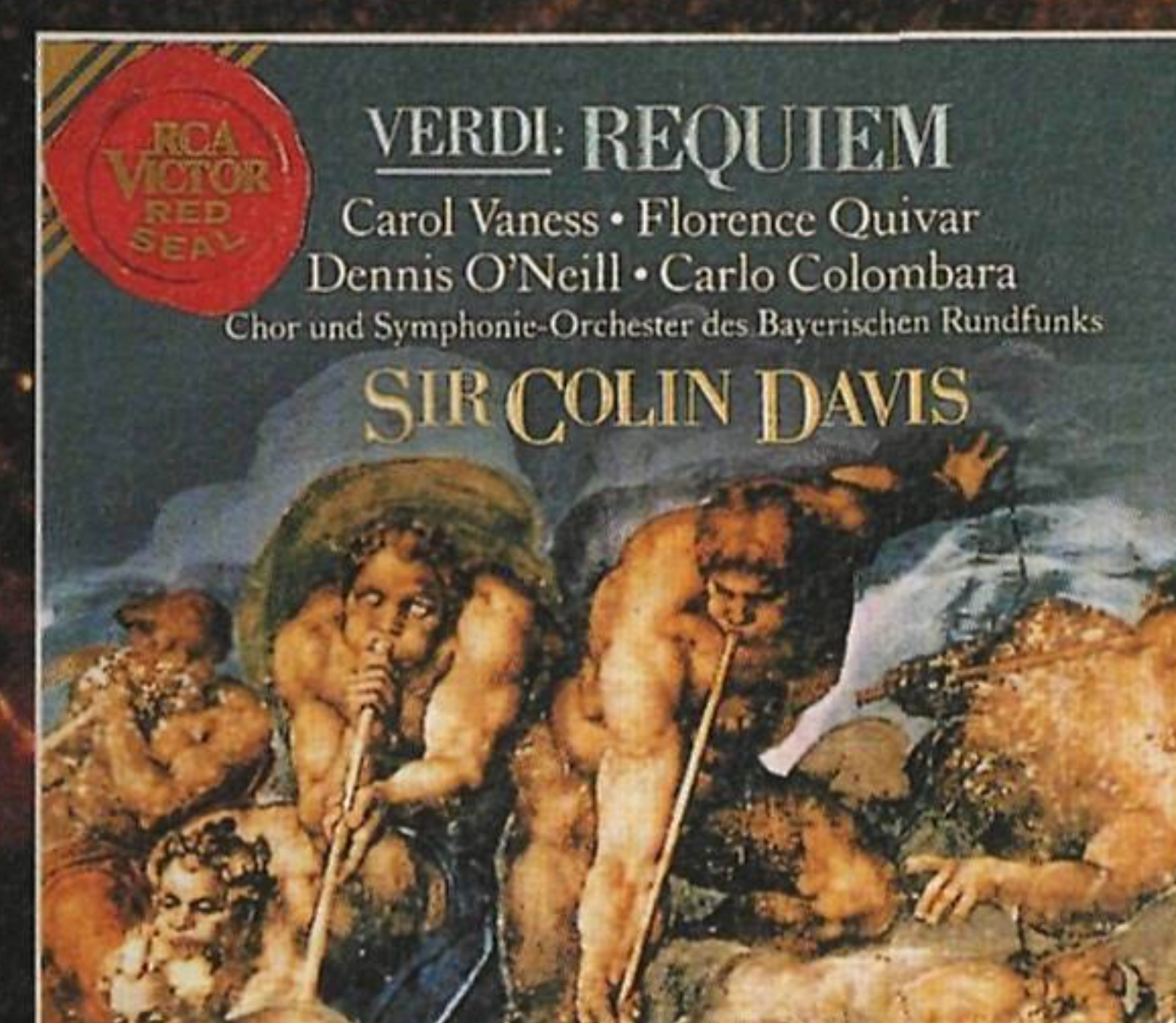
## RCA-THE HOME OF GREAT ARTISTS



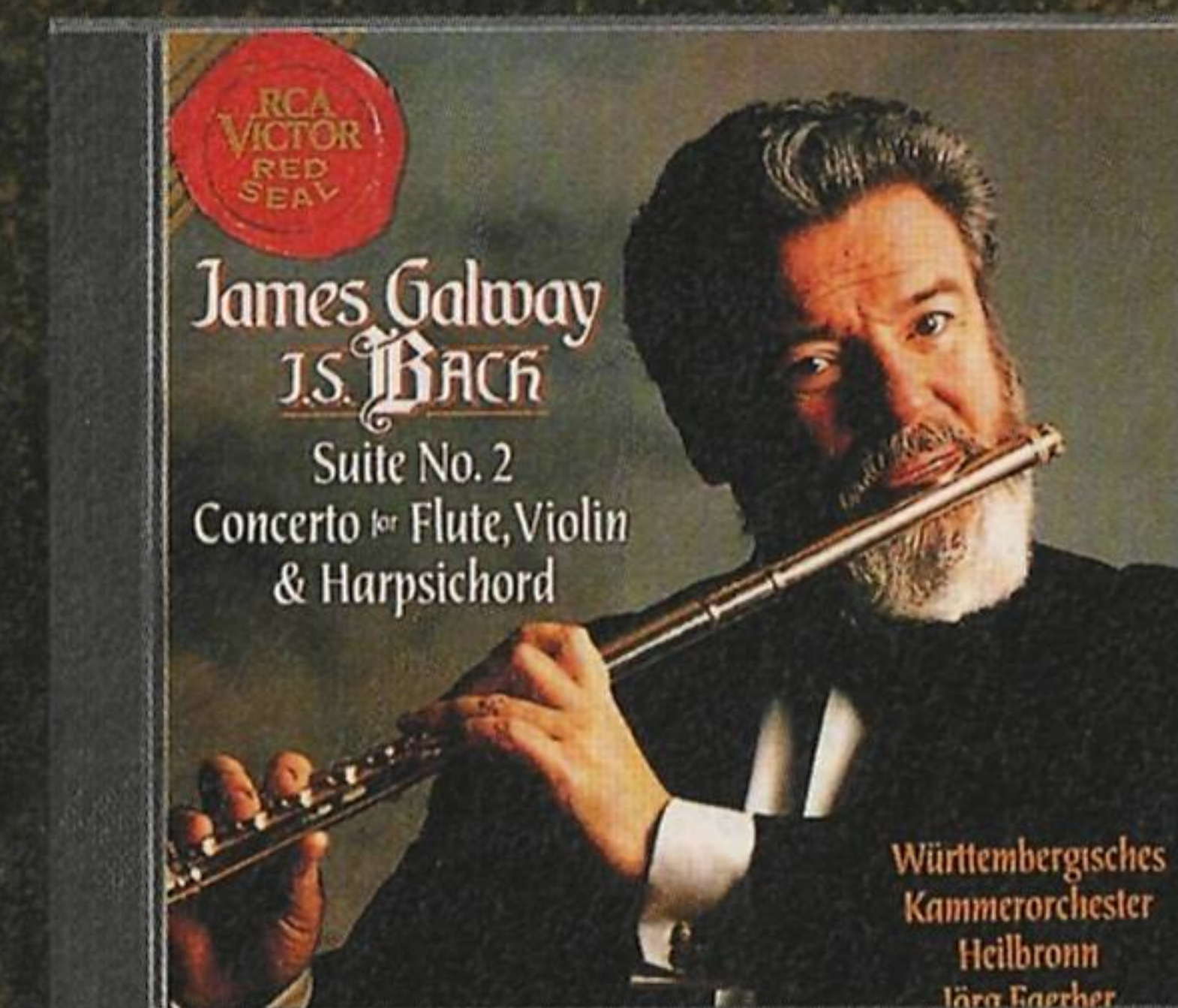
09026 61219-2



09026 61205-2



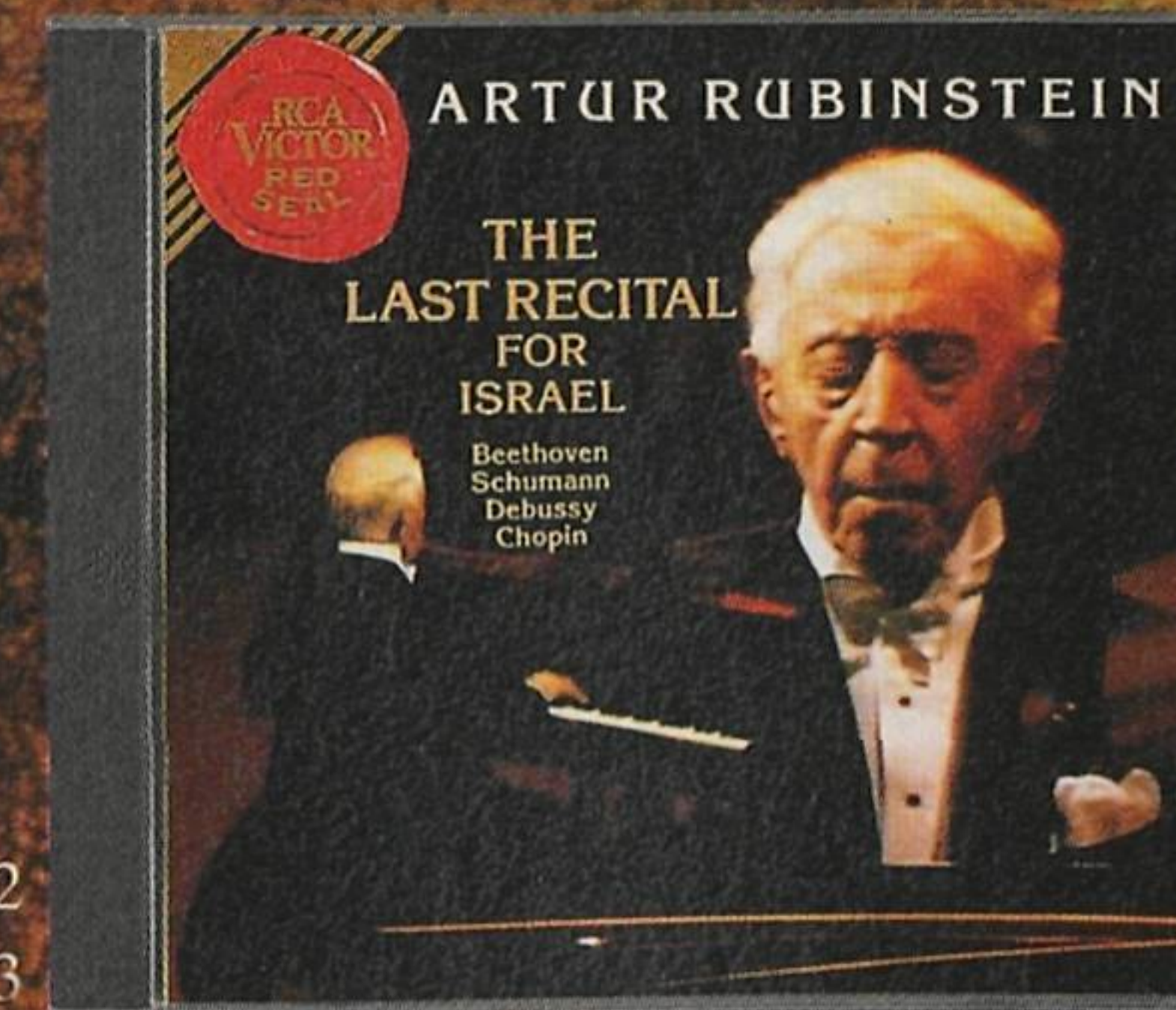
09026 60902-2 (2 Disc Set)



09026 60900-2



09026 61377-2 (2 Disc Set)



09026 61160-2

Video VHS 09026 61160-3



09026 61274-2



09026 60400-2

Erhältlich bei allen Classic Circle Händlern

**BMG CLASSICS**  
BMG ARIOLA HAMBURG GMBH  
A BERTELSMANN MUSIC GROUP COMPANY

EIN SAMPLER MIT AUSZÜGEN AUS DIESEN VERÖFFENTLICHUNGEN IST IM FACHHANDEL ERHÄLTLICH.

einwandfreier Weise können, dann wirkt dieses Klanggeschehen auf jeden von uns zwar etwas anders, in jedem Fall jedoch anders als damals, als die einst einseitige Schallplatte bei den Schallplattenhändlern im Regal stand. Der Caruso-Fan von heute kennt nicht mehr die Erwartungshaltung des Caruso-Fans von ehemals, der möglicherweise jahrelang auf des Sängers Interpretation gerade dieser einen Arie gewartet hatte. Acht Jahrzehnte später sind Carusos Schallaufnahmen komplett zu haben, ist des Sängers Schaffen in sich abgerundet auf zwölf CDs jederzeit abrufbereit.

Wie war das geschichtliche und soziale Umfeld dieser und vieler anderer Schallplatten der frühen Schellackära? Um mehr zu erfahren als objektive Einzel-fakten, bietet sich an, in zeitgenössischen Quellen zu stöbern, z.B. den Hauszeitschriften der Schallplattenfirmen. So wie PolyGram Klassik seit einigen Jahren als Werbeschrift die „Klassik Akzente“ herausgibt, veröffentlichten die großen Schallplattenfirmen wie The Gramophone Company („His Master's Voice“) und RCA Victor schon vor vielen Jahrzehnten meist monatlich erscheinende Hauszeitschriften. Diese alten Organe sind umso wichtiger, als es firmenübergreifende Gesamtkataloge wie den „Gemeinschaftskatalog“ oder den „Bielefelder Katalog“ noch nicht gab. Doch weil diese Blätter keine wissenschaftlichen oder zumindest populärwissenschaftlichen Beiträge enthielten, weil sie kostenlos erhältlich waren und sich obendrein mit einem so unseriösen Nebenasspekt des Musiklebens wie der Schallplatte beschäftigten, erachtete kaum eine Bibliothek es für sinnvoll, sie zu archivieren. So sind diese billigen, meist auf schlechtem Papier gedruckten Tagesprodukte von einst inzwischen die eigentlichen archivalischen Raritäten. Die Deutsche Grammophon Gesellschaft brachte 1909 das erste Heft ihrer Kundenzeitschrift „Die Stimme seines Herrn“ heraus, die – bis auf wenige Ausnahmen – monatlich erschien. Die mit dem etwas hochtrabenden Untertitel versehene „Zeitschrift für Grammophonkunst“ ist für alle, die etwas

mehr über den geschichtlichen Standort alter Schallplatten erfahren wollen, eine erstrangige Quelle. Eine der wenigen Bibliotheken, die eine komplette Folge dieser Zeitschrift besitzen, ist die Universitätsbibliothek Eichstätt. Weil es dort einen engagierten Bibliothekar gibt, hat die Leitung erkannt, welch discographischen Schatz sie mit dieser Zeitschrift besitzt und einen Reprint der ersten zehn Jahrgänge 1909–1918 herausgegeben (Verlag Hans Schneider, Tutzing 1992).

Das editorisch Besondere dieses Reprints ist ein zusätzlicher Registerband, der die vielen Informationen in den Spalten nach Namen, Titeln, Katalog- und Bestellnummern aufschlüsselt. Damit ist eine wertvolle discographische Sekundärquelle für jedermann erreichbar und schnell benutzbar.

Was erfahren wir aus der „Stimme seines Herrn“? Bleiben wir bei Carusos Aufnahme. Sie wurde bereits im Januar 1910 zusammen mit vier weiteren der am 6. und 7. November aufgenommenen Caruso-Interpretationen als Neuerscheinung angezeigt. Im gleichen Heft pries man mit der Kurzgeschichte „Der Hausball“ die Vorzüge des Grammophons gegenüber einem (seinen Termin nicht einhaltenden) Pianisten: „Alle Gäste schworen, sie hätten sich nirgends so gut amüsiert und nahmen sich vor, in Zukunft ebenfalls auf den Klavierspieler zu verzichten und das Grammophon an seine Stelle treten zu lassen“ – wozu auch Caruso das Seine beitrug, wie der Autor der Geschichte versicherte. Immerhin: Für Mk 20,-, den Lohn des Pianisten, konnte man sich, je nach Preisklasse, eine oder sogar zwei Platten kaufen, wenn auch Carusos Platten besonders teuer waren. Seine Version der Blumenarie aus „Carmen“ kostete beispielsweise Mk 12,50, die sich auf zwei Platten erstreckende Sterbeszene aus „Aida“ zusammen sogar Mk 40,-. Im Unterschied zu den Platten der meisten anderen Künstler waren Carusos Aufnahmen preislich gestaffelt. Vor dem Ersten Weltkrieg verlangte der Handel für eine „normale“ doppelseitige 30cm-Platte („Monarch“) mit Semiklassik, wie

man heute so schön sagt, Mk 4,50, für Opernarien und ähnliches zwischen Mk 5,40 und 13,50. Carusos einseitige Platten kosteten dagegen zwischen Mk 8,50 und 30,-, wobei auch eine Rolle spielte, ob der Sänger allein oder im illustren Ensemble sang. Die teuerste Caruso-Aufnahme war das Sextett aus „Lucia di Lammermoor“ (054205). Was tun, wenn die Platte nach mehreren Hausbällen abgenutzt war? Die Deutsche Grammophon ging davon aus, daß nach 80–100maligem Abspielen eine Schellackplatte unbrauchbar wurde. Doch damit war die Platte längst nicht wertlos geworden; alle Händler waren verpflichtet, bei Neukauf einer beliebigen Platte gleicher Größe für die Rückgabe der abgespielten je nach Plattentyp zwischen Mk 0,50 und 1,50 zu vergüten.

Im Februar-Heft wurden die Caruso-Neuaufnahmen „kritisch“ gewürdigt. Statt der großseitigen Anzeige nun ein redaktioneller Text, in dem der mit dem Pseudonym Caligula unterzeichnende Verfasser zu der „Tosca“-Arie meint: „Hier wirkt die Darstellung nicht in längerer Kette psychologisch-feiner Genese, sondern – dem Charakter der Puccinischen Musik angepaßt – mehr explosiv und in leuchtenden Farbtönen. Und doch findet man da nichts, das auf rein äußerliche Wirkung berechnet wäre, jede Wendung steht im engen Konnex mit einer seelischen Künstlerschaft, bleibt durchströmt von wärmstem Innenleben.“ Um diese Anpreisungen noch zu unterstreichen, sind zwei faksimilierte Dankeschreiben von Arthur Nikisch und Leo Blech abgedruckt.

Caruso war zwar der berühmteste, aber längst nicht der einzige Star seiner Plattenfirma. Als weibliches Gesangsidiol baute man Geraldine Farrar parallel zu Caruso auf. Die attraktive amerikanische Sopranistin erhielt ebenso große Anzeigen wie Caruso und wurde immer wieder innerhalb der redaktionellen Texte abgebildet. 1910 wird auch der 19jährige Joseph Szizgeti vorgestellt. Die „edle, abgeklärte Kunst“, mit welcher der Jüngling „der musikalischen Welt einen ungetrübten Genuß bereitet“, ist freilich nur bedingt auf seinen



ersten Schallplatten vertreten: Es waren triviale Bearbeitungen von Mozart- und Schubert-Sätzen, drei Pièces von Hubay und das E-Dur-Präludium von Bach (BWV 1006,1).

Die monatlichen Übersichten über neue Grammophon-Aufnahmen vermitteln ein treffendes Bild des damaligen Schallplattenrepertoires. Zum Beispiel Januar 1913: sechzehn Instrumentalaufnahmen mit Fritz Kreisler und Ignaz Paderewski, eine einzige Orchesteraufnahme – Rossini „Wilhelm Tell“-Ouvertüre –, aber siebenunddreißig Gesangsaufnahmen mit Sängerinnen und Sängern wie Mattia Battistini, Geraldine Farrar, Paul Knüpfer, Hermann Jadowker, Nellie Melba, Titta Ruffo und Luisa Tetrazzini.

Trotz des eingeschränkten Schallplattenrepertoires waren die Firmen darauf aus, aktuelle musikalische Neuheiten zu präsentieren und nicht nur die populären trivialen Dauerbrenner. Aktuelle Klassik – das war die moderne Oper. Nach der Uraufführung des „Rosenkavaliers“ im Januar 1911 an der Dresdner Semperoper erschienen noch innerhalb Jahresfrist die ersten Schallplatten in der Uraufführungsbesetzung.

Damals, als die Schallplatte alles andere war als eine Konzertil-lusion, versuchte man, ihre Rezeption der des Konzertabends anzugleichen. Schallplattenhören sollte ein kommunikativer, gemeinschaftsbildender und

kunstreligiöser Akt sein. Also machte die Redaktion der „Stimme seines Herrn“ ihren Lesern Programmvorschläge für diverse Anlässe, im Familienkreis Musik zu hören: Für den Geburtstag (mit „Gott grüße Dich“), die Konfirmation (mit „Schön ist die Jugend“), die Verlobung (mit „Ich liebe Dich“) und die Hochzeit (mit dem Brautchor aus „Lohengrin“), zum Gesellschaftsabend („Jetzt spielen“ aus dem „Bajazzo“) und zum Herrenabend („Heinrich, laß die Hosen runter“).

Mit dem Ende des 30jährigen Aufführungsverbots des „Parsifal“ außerhalb Bayreuths war es auch den Schallplattenfirmen möglich geworden, „Parsifal“-Auszüge einzuspielen. Das würdige Werk benötigte ein besonders würdiges Orchester, keines der bis dato engagierten, weitgehend anonymen Ensembles wie das Neue Tonkünstler-Orchester. Die Deutsche Grammophon nutzte dieses Ereignis zum symbolkräftigen Schallplattendebüt des Berliner Philharmonischen Orchesters. Auf vier Platten dirigierte Alfred Hertz die Berliner im „Parsifal“-Vorspiel, den Verwandlungsmusiken des ersten und zweiten Aktes und dem Karfreitagszauber. Erst nachdem Hertz diese Aufnahmen gemacht hatte, dirigierte Arthur Nikisch, der Chef des Berliner Orchesters, die berühmte Einspielung von Beethovens fünfter Sinfonie.

Im Kriegsjahr 1914 setzte ein Umschwung ein, der sich in den Heften ebenso wie in den Aufnahmen äußerte. Im Dezember-Heft wurden mehrere „Vaterländische Grammophon-Aufnahmen“ angepriesen: Hörbilder wie „Die Mobilmachung“ und „Abschied von der Heimat“, kaiser-treue Gesänge wie „Gott, Kaiser, Vaterland“ von Leo Blech und natürlich viele Märsche. Bald war von ausländischen Künstlern nicht mehr die Rede. Stattdessen pries der Musikschritsteller Max Chop „Deutsche Tenöre“: Heinrich Hensel, Hermann Jadowker, Karl Jörn, Walter Kirchhoff, Heinrich Knote, Ernst Kraus und Leo Slezak. Deutsch-nationale Töne von Deutschland als dem Land der Musik. Die nicht hinwegzuleugnenden Lücken im Repertoire



„Wir wünschen allen „Grammophon“-Verehrern ein frohes neues Jahr!“  
Nach einem für uns geschaffenen Originalbild.

füllten nach und nach junge Künstler, so Lotte Lehmann, die im November 1917 als „neuer Stern am Himmel unserer Bühnenkunst“ lanciert wurde. Anlaß war ein auf mehrere Jahre abgeschlossener Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon. Hinter dieser editorischen Linie steckte nicht nur ideologische Beschränkung auf nationale Werte, sondern, in erster Linie sogar, die wirtschaftliche Not der Deutschen Grammophon Gesellschaft, nachdem die Firma im April 1917 als beschlagnahmtes Feindvermögen – sie war bis dahin die deutsche Tochter der englischen The Gramophone Company Ltd. gewesen – von der deutschen Regierung an die Leipziger Polyphon Musikwerke AG verkauft wurde und damit ihre internationale Matrizenverwertung aufgeben mußte. Mit dem April-Heft des Jahrgangs 1918 erschien dann die letzte Nummer der „Stimme seines Herrn“, bis sie acht Jahre später reaktiviert wurde.

Wer sich ein Bild von der frühen Geschichte der Schall-

**Im Verlag Hans Schneider, Tutzing, sind als Reprint die ersten 10 Jahrgänge (1909–1919) der Kundenzeitschrift der Deutschen Grammophon Gesellschaft „Die Stimme seines Herrn“ erschienen. Das Foto oben zeigt die Nr. 1 Januar 1914 sowie (oben links) eine Karikatur von Caruso als Radames aus dem Jahre 1910.**

platte machen will, ist auf Sekundärquellen wie „Die Stimme seines Herrn“ angewiesen. Die insgesamt 1167 Seiten starken drei Reprintbände im Folio-Format dürften allerdings mit DM 980,- den finanziellen Rahmen der meisten Schallplattenfreun-

de überschreiten. Da hilft nur ein Anschaffungsvorschlag für die nächstgelegene Musikbibliothek. Und vielleicht beginnen die Bibliothekare angesichts der hohen Kosten für Reprints die Werbeschriften von heute doch noch zu sammeln. *Martin Elste*

## Notizen aus New York

**D**er Rückblick auf die Sommersaison fördert einige Höhepunkte zutage, darunter Roger Norringtons Auf-führung von William Waltons Oratorium „Belshazzar's Feast“ beim Tanglewood Festival im Juli. Norrington sollte ursprünglich während der Eröffnungswoche auftreten, war jedoch gezwungen, für den erkrankten Festival-direktor Seiji Ozawa bei einer Reihe von Konzerten einzuspringen. Eine weitere große Erfahrung war der Auftritt Cecilia Bartolis beim Mostly Mozart Festival im August. Sie sang zwei Mozart-Arien, KV 577 und 582, sowie „Non più mesta“ aus Rossinis „Cenerentola“. Schon vor ihrem Erscheinen auf der Bühne war das Publikum wie elektrisiert, und dann wurde sie mit donnerndem Applaus begrüßt. Ihr Gesang zeigt nicht nur, mit welcher Sorgfalt und Wonne sie Melodie und Text formt, sondern auch, warum sie ihre gegenwärtige Position in der Sängerwelt so schnell erreicht hat. Neben der puren Schönheit ihrer Stimme und ihrem intelligenten Gebrauch ist es ihre Persönlichkeit, die sie dem Hörer so sympathisch macht. Eine Menge sogenannter Stars werden durch Öffentlichkeitsarbeit am Funkeln gehalten: Auf Platte und als Mensch ist Cecilia Bartoli keineswegs künstlich hochgepuscht, und es bleibt zu hoffen, daß sie mit ihren natürlichen musikalischen Gaben vorsichtig umgeht.

Eines der interessantesten Festivals in der New Yorker Gegend fand nicht in der Stadt, sondern im Norden des Staates statt: das Bard Music Festival. Eingebettet in den Waldungen des Hudson-Tales existiert das Bard

College in Annandale-on-Hudson seit 1860, ohne besondere Aufmerksamkeit erregt zu haben. Seit zwei Jahren jedoch hat das jährliche Musikfestival starkes Interesse gefunden. An zwei aufeinanderfolgenden Wochenenden im August „wiederentdeckt“ man dort die Musik von großen Komponisten, stellt sie in einen Kontext von unbekannten Werken aus ihrer eigenen Zeit. „Das Festival versucht, Überlegungen von Historikern, Musikwissenschaftlern, Komponisten und Musikern zusammenzubringen und gleichzeitig einen neuen Blick auf vertrautes Repertoire zu werfen“, sagt Festival-Architekt Leon Botstein. Der erste Komponist, der derart unter die Lupe genommen wurde, war 1990 Johannes Brahms, gefolgt von Mendelssohn Bartholdy. In diesem Jahr nun war Richard Strauss an der Reihe. Anders als bei Festivals, in denen ein Thema – wenn vorhanden – eher als oberflächlicher Brückenschlag zwischen vielen Konzerten dient, wird in Bard jedes Konzert mit einer Einführung von Fachleuten oder einer Diskussion begonnen, unter Hervorhebung einzelner Aspekte des Themas. Obwohl viele Musiker nicht zu den bekanntesten zählen, waren auch eine Reihe namhafter Künstler erschienen: Der Geiger Eugene Drucker vom Emerson Quartet oder Helen Donath, die Orchesterlieder sang und Professor Timothy Jacksons Behauptung illustrierte, Strauss' 1948 entstandene Neuorchestrierung von „Ruhe, meine Seele“ von 1894 sei in die „Vier letzten Lieder“ zu integrieren. Wenn auch nicht alle Konzerte musikalisch perfekt waren, so wurde das reichlich

ausgeglichen durch die intellektuelle Stimulation der Programmzusammenstellung und der Einführungen. Das Eröffnungskonzert beispielsweise, „Richard Strauss und der Fin de siècle“, brachte die frühe Violinsonate op. 18 (1887) und das Melodram „Das Schloß am See“ nach Ludwig Uhland (1899), daneben dann ein Klavierquintett (1901) von Strauss-Freund Ludwig Thuille. Abschließend dann der satirische „Krämerspiegel“ op. 66, ein Zyklus, so wohlklingend in Musik gesetzt wie nur etwas, das Strauss schrieb. Andere Programme setzten andere Schwerpunkte: „Die Wiederentdeckung Mozarts am Anfang des 20. Jahrhunderts“ etwa machte die Bedeutung klar, die Musikgeschichte für Strauss (Streichsextett op. 85 aus „Capriccio“), Reger, Busoni („Duettino concertante“ nach Mozart) und Ernst Toch (Streichquartett op. 18) hatte. Direkt auf Strauss' problematisches Verhältnis zu den Nationalsozialisten zielte eine Rekonstruktion der Ausstellung „Entartete Musik“, die 1938 in Düsseldorf gezeigt worden war. Sie zeigt in enervierender Deutlichkeit, welchen absurden, allogischen Verleumdungen so verschiedenartige Künstler wie Ernst Krenek, Bruno Walter, Richard Tauber und Josephine Baker ausgesetzt waren.

Die einzelnen Konzerte waren sehr lang. Ein Höhepunkt war das Galakonzert „Strauss und die Bühne“. Innerhalb von drei Stunden konnte man die „Wiener Philharmoniker-Fanfare“, „Schlagobers“, eine Suite aus der „Liebe der Danae“, eine sinfonische Fantasie aus der „Frau ohne Schatten“, vier Zwischenspiele aus „Intermezzo“ und Strauss' eigenes Arrangement der Introduktion und ersten Walzerfolge aus dem „Rosenkavalier“ hören, welches das Vergnügen gewährte, Baron Ochs' Walzermelodie in einer episch-sinfonischen Breite zu hören, die die Oper nicht erlaubt. Drei Stunden – am Ende des gut geprobten Konzerts dankte Dirigent Botstein den Zuhörern. Die wollten eine Zugabe. „Hier sind Musiksüchtige“, meinte einer der Musiker mit Freude.

*Barrymore L. Scherer*



# ANNE-SOPHIE MUTTER

BERG · RIHM

BERG: VIOLINKONZERT

RIHM: GESUNGENE ZEIT

World Première Recording

JAMES LEVINE

CHICAGO

SYMPHONY ORCHESTRA



Photo: Jörg Reichardt



CD 437 093-2