

PUZZA DI MUSICA ES STINKT VOR MUSIK

DIE KOMISCHE OPER UM 1900

Von Franzpeter Messmer

„Wenn es gelänge, sich dem gelehrten deutschen Musikgeist zu entwinden, jenem Etwas, das Zu-viel ist im deutschen Musikwesen, – das den Piccini von Gluck sagen machte: ‚puzza di musica – es stinkt vor Musik‘ –, ja, wenn man als ein ganz reifer Meister ein wenig über seinen Schatten, seines deutschen XIX.-Jahrhunderts-Schatten, springen könnte, dann wäre vielleicht etwas schlechthin Bezauberndes zu gewinnen, so bezaubernd, daß alle Korngolds und Beckmessers es zunächst Verrat, Scheußlichkeit, Bankrott, Schwindel, Frechheit nennen würden...“

(Brief Hugo von Hofmannsthals an Richard Strauss vom 26.7.1928)



„Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius – eine komische Oper in exotisch-orientalischem Ambiente. Rechts: Peter Seiffert und Kurt Moll als Nureddin und Abul Hassan in der Münchner Inszenierung von Otto Schenk. Oben: Figurine des Abul Hassan von Rolf Langenfass

Das Kunstideal der Komponistengeneration um 1900 war, aus dem Schatten Richard Wagners zu treten, wie es Hugo von Hofmannsthal in den oben zitierten Sätzen forderte. Den Tummelplatz dieser musikalischen Neulandsuche bildete nicht mehr das große ideenüberfrachtete, Zeitdimensionen sprengende und Klangmassen auftürmende Musikdrama Wagnerscher Prägung, sondern die musikalische Komödie: Zahllose Komische Opern wurden komponiert, viele auch aufgeführt, die meisten freilich sind heute vergessen. In das Repertoire gingen aus dieser Zeit nur wenige Werke ein: Verdis „Falstaff“ (1893), „Der Rosenkavalier“ (1911) von Richard Strauss, Smetanas „Verkaufte Braut“ (1866). Einige andere musikalische Komödien, zum Beispiel Puccinis „Gianni Schicchi“ und Musorgskys „Der Jahrmarkt von Soróchtintzi“ zählen zu den Raritäten sowohl auf Opernbühnen als auch zwischen Schallplattenrillen.

War um 1900 die Zeit der komischen Oper endgültig vorbei? War die Sehnsucht der Komponisten nach dem „endlich angekommenen, seit langem erwarteten Lustspiel unserer Zeit“ (Richard Strauss) ein Phantom? Mußte nicht letztlich das Zurück hinter Wagners „Zukunftsmusik“ zu Dilettantismus und Operettenkitsch führen?

In der Tat: Wirklich überzeugende musikalische Lustspiele waren in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts singuläre Glückstreffer. Ein Grund hierfür ist, daß die Gleichrangigkeit von Libretto und Musik in der musikalischen Komödie viel bedeutender als in der ernsten Oper ist. Denn dort dominiert die Musik, hier aber ist das dramaturgische Zusammenwirken von Bühnenaktion und Musik entscheidend. So verwundert es nicht, daß die bedeutendsten Musikkomödien in enger Zusammenarbeit zwischen ausgezeichneten Librettisten und Komponisten entstanden sind: Mozart und Da Ponte, Verdi und Boito, Strauss und Hofmannsthal ver-



Foto: Anne Kirchbach



Fotos: Kövesdi (2), Anne Kirchbach (1)



Komische Opern um 1900 mit typischem Lokalkolorit und realistischen bzw. grotesken Zügen: „Gianni Schicchi“ von Puccini – der letzte bedeutende Nachtrag zur Commedia dell'arte – (Szenenfoto oben aus einer Inszenierung der Bayerischen Staatsoper) und Smetanas „Verkaufte Braut“ (Foto Mitte, Fernsehproduktion mit Lucia Popp und Heinz Zednik)



Giuseppe Verdis Oper „Falstaff“ (Foto links, Fernsehproduktion mit Sykva Kubdestrand, Marta Szirmai und Gabriel Bacquier in der Titelrolle) zielt nicht allein auf vordergründigen Humor und Unterhaltung ab wie Otto Nicolais „Lustige Weiber“, sondern hat eine eher lebensphilosophische Dimension

MOSAİK

zählten in genauer Detailarbeit Text und Musik. Die Entstehungsgeschichte des „Rosenkavalier“, die im Briefwechsel zwischen Strauss und Hofmannsthal gut dokumentiert ist, erweist, wie schwierig, ja problematisch selbst hier die Symbiose zwischen Komponist und Dichter war. Hofmannsthal zeigte sich konsterniert über die Umarbeitungswünsche von Strauss, der ihn den II. Akt völlig umdisponieren ließ. Er gestand zwar Strauss größeren Theatersinn zu, sich selbst jedoch mehr Kunstverständnis und „höheren, auch besseren Geschmack“. So beschwerte er sich über die Strauss'sche Vertonung der Arie des Baron Ochs: „Er läßt ihn das alles prestissimo herunterbrüllen, so unnuanciert, daß die Veränderungen des Textes gar nichts ausmachen, so wenig schmeigt sich die Musik an das Wort.“

HÖHEPUNKT UND ENDE

Freilich stellte auch die musikgeschichtliche Situation den Schöpfern musikalischer Komödien viele Schwierigkeiten entgegen. Hofmannsthal war sich bewußt, daß „dies alles kein Kinderspiel“ sei, daß die frühen Librettisten Scribe und Da Ponte in einer „simpleren Konvention“ gearbeitet hatten. Doch die Konventionen waren nicht nur schwieriger geworden: Sie hatten letztlich ihre Verbindlichkeit verloren. Im Grunde erlebte die komische Oper als Gattung nur in einem Jahrhundert, nämlich im 18., eine Blütezeit: als Opera buffa. Das Intrigengeflecht und die Typologie der Komödienfiguren in den Opere buffe des 18. Jahrhunderts stammten aus der damals noch lebendigen Stegreifpraxis, der Commedia dell'arte. Dies zeigt: Stets hatte die Komödie ihre Wurzeln im einfachen Volk, keimte nicht an Hof- oder Staatstheatern, sondern auf Jahrmärkten, auf Vorstadtbühnen und in Wandertruppen. Auch später, als die Commedia dell'arte zur professionellen Kunst und damit auch in hohe soziale Schichten aufgestiegen war, lebten in ihr noch die alten Typen, die alten Strukturen von Spässen und Pointen fort. Commedia dell'arte und Opera buffa waren kein literarisches Theater, um-

faßten vielmehr den gesamten Menschen, fesselten das Publikum durch Körpergesten und Bühnenaktion. Vor allem Mozart ließ in den Ensembles seiner musikalischen Komödien das dramatische Aufeinanderprallen verschiedener Bühnengestalten im „Hier und Jetzt“, wie es der Musikforscher Georgiades nannte, zur musikalischen Struktur werden. Am Ende des 18. Jahrhunderts waren freilich Commedia dell'arte und Opera buffa zur starren Konvention degeneriert. Mozarts und Rossinis Opern sind der Höhepunkt und zugleich das Ende.

Von unten drangen neue Komödienformen nach. Auf den Jahrmärkten in den Pariser Vorstädten entwickelten sich die Vaudevillekomödien; in Wien trieben Hanswurst und Thaddäi ihre Spässe. Die erste Oper wurde parodiert. So nahm Nestor Wagners „Tannhäuser“ aufs Korn: „Zukunftsposse mit vergangener Musik und gegenwärtigen Gruppierungen“, lautet der satirische Vergnügen versprechende Untertitel.



Abb.: NA/RWG (Nationalarchiv Richard Wagner, Gedenkstätte Bayreuth)



VOM VOLKS- ZUM BÜRGERTHEATER

In den Vorstadtheatern wurden die Musikeinlagen zunächst improvisiert. Oft machten sich die Komiker einen Spaß daraus, etwa zu bekannten Opernmelodien ganz unpassende Texte zu singen. Später gewann das Sentiment vor dem lästernden Witz die Oberhand. Die Musik war nun nicht mehr ein Mittel zur Parodie, sondern wurde „ernst“ genommen. Das Singspiel entstand, in dessen Musikeinlagen ein schlichtes und einfaches Fühlen zum Ausdruck gelangte. Die komische Opern des deutschen Biedermeier, wie Lortzings „Waffenschmied“, „Zar und Zimmermann“, Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“ oder Flotows „Martha“ leben nicht mehr von spontanen, improvisierten Witzen (die gab es von an nur noch in den Couplets der Operette), sondern sind kunstvoll komponiert, eine gesetzte, lebenswürdige, freilich auch begrenzte Kunst: Aus dem Volks- war Bürgertheater geworden.

Doch die Weiterführung dieser lebenswürdigen Kunst wurde durch Richard Wagners Musikdramen unterbrochen: Musikalische Nummern, gesprochene Dialoge erschienen nun unstatthaft und rückschrittlich. Die Opern wurden durchkomponiert, und das Orchester erhielt eine tragende, symphonische Rolle. Im Zeitalter der unendlichen Melodie und der fließenden Übergänge hatten leichtfüßiger musikalischer Witz, überraschende Pointen und eingängige Melodien keinen Platz. Wagners „Meistersinger“ sind trotz ihrer komischen Elemente, etwa den Hammerschlägen des Hans Sachs während Beckmessers Liedvortrag, keine Komödie, sondern eher ein „kultisches Festspiel“. Der Humor Wagners ist oft „Demütigungsdrang“, wie Adorno schrieb:

Zwei Figurinen von Franz Seitz zur Uraufführung von Richard Wagners „Meistersinger“ (München 1868): Eva und Stolzing

AUSWAHLDISCOGRAPHIE: MUSIKALISCHE KOMÖDIEN UM 1900

Welche Bedeutung hat die Schallplatte für die Komische Oper? Einspielungen komischer Opern sind zumeist problematisch: Ihnen fehlt die für die musikalische Komödie so wichtige Theateraktion. Gerade sie aber ist für die Wirkung vieler komischer Opern entscheidend. Freilich ist es durchaus möglich, auch über die musikalische Interpretation Theaterwirklichkeit mitzuteilen. Dann darf aber nicht das kulinarische Auskosten von Melodien und Klängen im Vordergrund stehen, vielmehr ist ein Musizieren aus der dramatischen Situation heraus erforderlich. Einige Anmerkungen zur Programmpolitik der Schallplattenverlage sind in bezug auf das Repertoire komischer Opern um 1900 unumgänglich: Wie nicht anders zu erwarten spiegeln die Schallplattenproduktionen die Beliebtheit der Opern im Repertoire wider. „Rosenkavalier“ und „Falstaff“ sind in vielen verschiedenen Einspielungen zugänglich. Dagegen kann man bei den nicht so bekannten Werken schon glücklich sein, wenn es überhaupt eine Aufnahme gibt. Mit etwas Entdeckermut könnten die Schallplattenfirmen das begrenzte Repertoire bereichern. Warum gibt es beispielsweise keine greifbare Einspielung von Ravels „L'heure espagnol“? Diese Oper zeigt ein lustiges Versteckspiel in einer Uhrmacherwerkstatt; die Musik spiegelt impressionistisch-farbenreich die Atmosphäre wider und deutet mit ihren Tanzrhythmen spanisches Lokalkolorit an. Warum fehlen Einspielungen von Ferruccio Busonis „Arlecchino“ und „Turandot“? Beide Opern sind wichtige Marksteine auf dem Weg zu einem neuen Musiktheater. Der Katalog von Repertoirelücken könnte fortgesetzt werden...

Cornelius, Der Barbier von Bagdad; Schwarzkopf, Hoffmann, Gedda, Unger, Jaresch, Christ, Prey, Wächter, Czerwenka, Philharmonischer Chor London, Philharmonisches Orchester London, Leinsdorf; EMI 147-01 448/49 M (2 S 30) gestr.
Flotow, Martha; Lucia Popp, Doris Soffel, Karl Ridderbusch, Siegfried Jerusalem, Siegmund Nimsgern, Chor des Bayerischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Wallberg; Ariola XG 25 422 R (3 S 30)
Flotow, Martha; Rothenberger, Fassbaender, Gedda, Prey, Weller u. a., Chor der Bayerischen Staatsoper, Bayerisches Staatsorchester, Heger; EMI 137-290 938-3 (2 S 30)
Lortzing, Der Waffenschmied;

Schädle, Litz, Unger, Klarwein, Prey u. a., Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper München, Lehan; EMI 153-28 930/31 (2 S 30)
Lortzing, Der Wilschütz; Rothenberger, Schädle, Vordemfelde, Litz, Wunderlich, Prey u. a., Chor u. Orchester der Bayer. Staatsoper München, Heger; EMI 137-128 534-3 (3 S 30)
Lortzing, Zar und Zimmermann; Köth, Burmeister, Schreier, Gedda, Prey, Frick, Teschler, Vogel, Rundfunkchor Leipzig, Staatskapelle Dresden, Heger; EMI 149-29 302/04 (3 S 30) gestr.
Lortzing, Zar und Zimmermann; Popp, Wewezow, Kraus, Krenn, Prey, Berger-Tuna, Malta, Ridderbusch, Chor und Orchester des Bayerischen Rundfunks München, Wallberg; RCA 40 22 424 FF (3 S 30)
Mussorgsky, Der Jahrmärkte von Soróchtintzi; Matorin, Zaharenko, Chernikh, Chor und Orchester des Theaters Stanislavski, Yesipov; Helikon CM 78 791/2 (2 S 30)
Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor; Mathis, Pütz, Litz, Lenz, Wunderlich u. a., Chor und Orchester der Bayer. Staatsoper München, Heger; EMI 137-290 940-2 (2 S 30)
Puccini, Gianni Schicchi; Kalmár, Misura, Jasz, Barlay, Gulyas, Korcsmaros, Pálcsó, Gati, Melis, Mersei, Szeki, Gregor u. a., Orchester der Ungarischen Staatsoper, Ferencsik; Helikon/Hungaroton 12 541 (1 S 30)
Puccini, Gianni Schicchi; Cotrubas, Stasio, Domingo, Gobbi, Luccardi, London Symphony Orchestra, Maazel; CBS 76 563 (1 S 30)
Smetana, Der Kuß; Depoltova, Marova, Vodicke, Zitek, Chor und Orchester der Janacek-Oper Brünn, Vajnar; Connaisseur/Supraphon 3341/43 (3 S 30)
Smetana, Die Teufelswand; Subrtova, Domanínska, Mixova, Zidek, Bednar, Bermann u. a., Chor und Orchester des Nationaltheaters Prag, Chalabala; Connaisseur/Supraphon 50 361/3 (3 S 30)
Smetana, Die verkaufte Braut; Lorengar, Puttar, Wagner, Wunderlich, Merker, Cordes, Frick, Sardi, Rias-Kammerchor, Bamberger Symphoniker, Kempe; EMI 149-30 967/69S (3 S 30)
Smetana, Die verkaufte Braut; Stratas, Kollo, Bence, Wilsing, Berry, Zednik, Perry, Wewezow, Dönch, Malta, Nicolai, Chor und Orchester des Bayerischen Rundfunks München, Krombholz; Ariola XG 89 036 R (3 S 30)

Fortsetzung auf Seite 29



MOSAİK

Als „heitere Persiflage der Wagnerischen Diktion“ wollte Richard Strauss seine parodistisch-satirische Oper „Feuersnot“ verstanden wissen. Die Uraufführung fand 1901 in Dresden statt (Szenenbild links, Xylographie nach einer Zeichnung von Erich Limmert)

Beckmesser wird als „geschundener Hagestolz“, als Jude, als „impotenter intellektueller Kritiker Hanslick-Beckmesser“ denunziert. Nun hatten die Lach- und Spiellust früherer Komödien, die einfache musikalische Faktur von Melodie und Begleitung ihre Unschuld verloren. Wagner befrachtete auch das Komische mit Ideen und Ideologien.

VERGESSENE MUSIKKOMÖDIEN

Die Suche nach der neuen komischen Oper, welche – wie Strauss zu Beginn der Arbeit am „Rosenkavalier“ sagte – „das deutsche Volk Jahrzehnte erwartet“ hat, setzte schon zu Lebzeiten des Bayreuther Meisters ein. Peter Cornelius dichtete und komponierte mit dem „Barbier von Bagdad“ eine unbeschwernte komische Oper in exotisch-orientalischem Ambiente. Das Werk besteht – wie früher die Opera buffa und das Singspiel – aus Nummern, die allerdings durch auskompo-



vor Musik“, zutrifft. Das Verhältnis zwischen Musik und Szene ist oft heikel. Engelbert Humperdinck, von dem heute nur noch die Märchenoper „Hänsel und Gretel“ bekannt ist, griff in seiner komischen Oper „Heirat wider Willen“ auf eine Komödie von Molière zurück, komponierte aber einen sinfonischen Orchestersatz Wagnerscher Natur, der die Intrigenkomödie des 18. Jahrhunderts mit kaum dazu passenden Stimmungszauber und Psychologie auflädt. Hugo Wolfs „Corregidor“ nimmt den Hörer durch seinen durchgehend lyrischen Charakter, seinen Reichtum an Lied- und Tanzmelodien ein, aber eine zupackende Komödienhandlung fehlt. Ermanno Wolf-Ferrari war hier schon konsequenter. Seine musikalischen Lustspiele verzichteten auf großes Orchester, große romantische Bögen und die Betonung des Lyrischen. Der agierende Sängerdarsteller steht im Mittelpunkt, das Orchester übernimmt die Andeutung von Gefühlen, von Atmosphäre und

dramatischen Spannungen. Wolf-Ferraris Musikkomödien gehörten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu den Bestsellern auf Opernbühnen, sind heute aber nahezu vergessen. Sie entsprachen wohl zu sehr der Mode um 1900, sich von Wagner abzuwenden, die Zeit zurückzuschrauben und dabei ein vermeintlich nur heiteres und lustiges Commedia-dell'arte-Rokoko zu restaurieren. Obwohl Hofmannsthal dem deutsch-italienischen Komponisten „Dilettantismus“ vorwarf, können Wolf-Ferraris Werke in einfallsreichen Inszenierungen auf der Bühne noch heute bezaubern, auf der Schallplatte dagegen erweist sich die Musik allein als nicht tragfähig genug.

DISTANZ UND IRONIE

Richard Strauss war der einzige der Wagner-Erben, der dem Bayreuther Meister mit dem „Rosenkavalier“ etwas Eigenständiges und im Repertoire Lebensfähiges entgegensetzen konnte. Der erste Schritt hierzu war das „Nichtoperchen“ – wie es Strauss nannte – „Feuersnot“: eine persönliche Rache gegen seine Vaterstadt München, wo Strauss der Erfolg versagt blieb, eine „heitere Persiflage der Wagnerschen Diktion“ und vor allem ein „persönliches, polemisches Bekenntnis“ aus „dem Geist der Opposition“ (so Strauss), gegen traditionelle Oper mit ihren Rittern, Banditen, Zigeunern, Türken, Hofnarren etc. An die Stelle hehrer Opernmythen trat das subjektive Bekenntnis eines Komponisten. Distanz und Ironie wurden Elemente musikalischer Komik. Zehn Jahre später gelang Strauss und Hofmannsthal im „Rosenkavalier“ auf wesentlich subtilere und vielschichtiger Weise eine Komödie für Musik, die wahre Menschen auf die Bühne stellt: eine alternde Marschallin, ein junges Liebespaar, den aus der adeligen Etikette in die Niederungen der Triebe ausbrechenden Landadeligen, – und die diese in das Netz einer Komödienstruktur und -musik verstrickt, die eine äußere Intrigenhandlung des 18. Jahrhunderts mit der sensiblen Psychologie des Dichters Hofmannsthal verbin-

det, die leichtfüßige Konversationszenen und die Walzerselegie der Wiener Operette mit großem wagnerischen Orchesterschwung und Strauss'scher Ironie verknüpft. So kulinarisch der „Rosenkavalier“ wirken und aufgeführt werden kann, so sehr ist er doch auch ein Sinnbild der Zeit vor dem 1. Weltkrieg: Den Glanz dieser Epoche durchziehen Risse und Abgründe, wie sie im „Rosenkavalier“ die erotische Begierde signalisierenden Walzermotive des Baron Ochs und die Folge der Bühnenbilder vorführen, die den sozialen Abstieg vom Palast der Marschallin zu einem einfachen Baisl am Schluß zeigen.

Eine Möglichkeit, Wagners deutscher Mythologie zu entfliehen, waren Stoffe mit exotischem, ausländischem Lokalkolorit. Beliebte war vor allem Spanien. Neben dem bereits erwähnten Hugo Wolfschen „Corregidor“ spielen beispielsweise Rezniceks „Donna Diana“ (von der heute nur noch die Ouvertüre bekannt ist) und Wilhelm Kienzl's „Don Quixote“ auf der iberischen Halbinsel.

INTERESSANTE HÖRERFAHRUNGEN

Mit der Abkehr von Richard Wagner verlor auch die Musik des deutschen Sprachraumes ihre Vormachtstellung in Europa. Neben den beiden anderen alten Musiknationen, Italien und Frankreich, entstanden vor allem in Böhmen und Rußland wichtige neue Opern: Smetanas schuf mit der „Verkauften Braut“ eine tschechische Nationaloper, die aber nicht – wie Wagners „Meistersinger“ – eine kultische Monumentaloper ist, sondern melodienreich und mit fesselnden Rhythmen das einfache böhmische Volk auf die Bühne stellt. Auch die viel zu wenig bekannten weiteren komischen Opern Smetanas, „Die zwei Witwen“, „Der Kuß“ und die „Teufelswand“ (die zuerst als drastische Opera buffa konzipiert von Smetana dann freilich ernster und lyrischer komponiert wurde) bieten interessante Hörerfahrten. Schon hier zeigt sich, was dann für die neuen nationalen Schulen um 1900 charakteristisch ist: Diese Musik erscheint viel direkter, lebensna-

her, realistischer als die der deutschen Komponisten. Dies gilt vor allem für Mussorgskys „Der Jahrmarkt von Sorotschintzi“. Hier wirkt die ukrainische Volksmusik nicht nur als Lokalkolorit, sondern wird zur musikalischen Struktur, zur realistischen Darstellung des Lebens: Wie hier die Melodien das Sprechen eines Betrunknen nachzeichnen, wie hier der Spielraum von tiefer Depression bis zur Ausgelassenheit im Hopak, dem ukrainischen Nationaltanz, dargestellt wird, das zeugt alles von einer erstaunlichen Erfindungskraft, deren Ausgangspunkt nicht die musikalischen Lehrbücher, sondern die Musik des Volkes ist.

HARTER, REALISTISCHER KLANG

Der Klang vieler komischer Opern um 1900 wirkt härter, realistischer. Die musikalischen Komödien werden dadurch vom heiteren Spiel zum grausam-wahren Spiegel der Lächerlichkeit des Menschen. Dies zeigt deutlich der Vergleich zwischen Verdis „Falstaff“ und Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor“. Beide Opern benutzen denselben Stoff, Shakespeares Komödie. Verdi und seinem Textdichter Boito geht es jedoch nicht primär um die Späße der lustigen Weiber von Windsor, sondern um Falstaff, den heruntergekommenen Edelmann, der erkannt hat, daß alle Menschen nur Narren sind. Verdi erzielt hier eine Dimension von Lebensweisheit, die dieses Werk konkurrenzlos von der übrigen zahlreichen Komödienproduktion abhebt.

Einen letzten bedeutenden Nachtrag zur Commedia dell'arte schuf Puccini 1918: „Gianni Schicchi“. Der Realismus ist hier ins Groteske gesteigert: Gianni Schicchi, die komische Figur der Oper, verkleidet sich als der soeben Verstorbene, ruft vom Krankenbett aus den Notar und ändert das Testament zu seinen Gunsten. Hier wird auf der Bühne mit dem Tod Commedia dell'arte gespielt. Die Musik betont die groteske Situation durch harte Dissonanzen.

Auswahldiscographie
Musikalische Komödien um 1900
Fortsetzung von Seite 27

Smetana, Die verkaufte Braut; Vesela, Banackova, Jonasova, Mrazova, Kopp, Dvorsky, Hampel, Jindrak, Horacek, Novak, Hanus, Tschechische Philharmonie Prag, Kosler; Ariola 301 974-445 (3 S 30)

Smetana, Zwei Witwen; Machotkova, Srmova, Zahradnick, Horacek, Chor und Orchester des Nationaltheaters Prag, Jilek; Connaissance/Supraphon 2041 T/43 (3 S 30)

Strauss, Feuersnot; Anhorn, Trauboth, Varady, Wachutka u. a., Tölzer Knabenchor, Chor des Bayerischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Fricke; Helikon/Acanta 23530 (2 S 30)

Strauss, Der Rosenkavalier; Jones, Popp, Ludwig, Domingo, Berry, Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker, Bernstein; CBS 77 416 (4 S 30)

Strauss, Der Rosenkavalier; Schech, Seefried, Steingruber, Streich, Wagner, Francel, Fischer-Dieskau, Böhme, u. a., Chor der Staatsoper Dresden, Staatskapelle Dresden, Böhme; DG 419 120-1 (4 S 30)

Strauss, Der Rosenkavalier; Lipp, Perry, Tomowa-Sintow, Baltas, Müller-Molinari, Equiluz, Moll, Schneider u. a., Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker, Karajan; DG 413 163-1 (4 S 30)

Strauss, Der Rosenkavalier, Schwarzkopf, Stich-Randall, Welitsch, Ludwig, Meyer, Gedda, Wächter, u. a., Philharmonie Chor London, Philharmonie Orchestra London, Karajan; EMI 151-290 045-3 (4 S 30)

Strauss, Der Rosenkavalier; Bäumer, Lemnitz, Richter, Kolniac, Walther-Sacks, Sautter, Böhme u. a., Chor der Dresdner Staatsoper, Staatskapelle Dresden, Kempe; Helikon/Acanta 23039 (3 S 30)

Strauss, Der Rosenkavalier; Guden, Jurinac, Reining, Hellwig, Rössl-Majdan, Dermota, Majkut, Klein, Poell, Weber, u. a., Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker, Kleiber; Decca 6.35001 GK (4 S 30)

Strauss, Der Rosenkavalier; Crespin, Donath, Minton, Wiener, Jungwirt, Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker, Solti; Decca 6.35 118 GK (4 S 30)

Verdi, Falstaff; Ligabue, Sciutti, Resnik, Rössl-Majdan, Dickie, Oncina, Stölze, Fischer-Dieskau, u. a., Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker, Bernstein; CBS 77 392 (3 S 30)

Verdi, Falstaff; Hendricks, Ricciarelli, Valentini-Terrani, Eger-

ton, Buson, Nucci, Wildermann u. a., Los Angeles Philharmonic Orchestra, Giulini; DG 2741 020 (3 S 30)

Verdi, Falstaff; Kabaivanska, Perry, Ludwig, Schmidt, Araiza, Palma, Zednik, Davia, Panerai, Taddei, Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker, Karajan; Philips 6769 060 (3 S 30)

Verdi, Falstaff; Freni, Ligabue, Elias, Simionato, Kraus, Lanigan, Palma, Evans, Merrill, Fojani, Opernorchester und -chor des RCA Italiana, Solti; TIS 417 168-1 SV (2 S 30)

Verdi, Falstaff; Nelli, Stich-Randall, Merriman, Elmo, Carelli, Rossi, Madasi, Valdengo, Guarnera, Scott, Robert-Shaw-Chor, NBC Symphony Orchestra, Toscanini; RCA 26.35 012 EA (3 S 30)

Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg; Ligenza, Ludwig, Domingo, Driscoll, Laubenthal, Maus, Mercker, Vantin, Fischer-Dieskau, Feldhoff, u. a., Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, Jochum; DG 2740 149 (5 S 30)

Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg; Donath, Hesse, Buchner, Rotzsch, Bindzus Kollo, Schreier, Evans, Adam, Ridderbusch, Moll u. a., Chor und Staatsoper Dresden, Rundfunkchor Leipzig, Staatskapelle Dresden, Karajan; EMI 157-02 174/78 (5 S 30)

Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg; Malaniuk, Schwarzkopf, Janko, Hopf, Majkut, Mikorey, Stölze, Unger, Kunz, Berg, Borst, Dalberg, Edelmann, Faulhaber, u. a., Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Karajan; EMI 151-43 390/94 M (5 S 30)

Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg; Bode, Hamari, Kollo, Dallapozza, Kraus, Schomburg, Senechal, Appel, Bailey, Moll, Weigl, Egel, Nienstedt, Berger-Tuna, u. a., Chor der Wiener Staatsoper, Gumpoldskirchner Spatzen, Wiener Philharmoniker, Solti; Decca 6.35 329 HD (5 S 30)

Wolf, Der Corregidor; Fuchs, Teschemacher, Rott, Erb, Wesely, Herrmann, Böhme, Frick, Hann, Chor der Staatsoper Dresden, Staatskapelle Dresden, Elmdorff; Helikon/Acanta 21408 (3 M 30)

Wolf, Der Corregidor; Donath, Soffel, Borris, Schreckenbach, Hollweg, Maus, Fischer-Dieskau, Berger-Tuna, Halem, Moll, Rias Kammerchor, RSO Berlin, Albrecht; Schwann 1643 (3 S 30)

Wolf-Ferrari, Susannes Geheimnis; Scotto, Bruson, Philharmonie Orchestra London, Pritchard; CBS 36 733 (1 S 30)



„Der Rosenkavalier“ – Komödie für Musik: Bühnenbild aus dem zweiten Akt von der Dresdner Uraufführung 1911

Karikatur (oben): Richard Strauss als Rosenkavalier (Silhouette von W. Bithorn)