

GERD KÜHR | **STALLERHOF**

Oper in 3 Akten

Libretto von Franz Xaver Kroetz
nach seinem gleichnamigen Theaterstück

ENSEMBLE XX. JAHRHUNDERT



Stallerhof

Oper in 3 Akten von Gerd Kühr (1986/87)

Libretto von Franz Xaver Kroetz nach seinem gleichnamigen Theaterstück

STALLER: Hubert Delamboy - Tenor

STALLERIN: Dorothe Kimmich - Mezzosopran

BEPPI: Raphaela Weil - Sopran

SEPP: Georg Paucker - Bariton

FRAUENTERZETT: Sarah Barrett, Marta Kosztolanyi - Sopran,
Enikő Butkai - Mezzosopran

ensemble XX. Jahrhundert

Dirigent: Gerd Kühr

Aufgenommen am 25. März 1990, Großer Sendesaal, ORF Funkhaus Wien

Eine Aufnahme des Österreichischen Rundfunks (Radio Österreich 1)

Libretto mit freundlicher Genehmigung von henschel SCHAUSPIEL

Theaterverlag Berlin



ÖSTERREICH 1



QUINTON

Wir danken

Elke Tschakner, Hannes Heher,
Christoph Becher, Peter Burwik,
ensemble XXI. Jahrhundert und Dunja Ganser

Aufnahmeleiterin: Gosia Kragora

Tonmeister: Josef Schütz

Mastering: Andreas Rathhammer

Fotos: Regine Körner

Grafik: Jesser Horitani

Übersetzung: Ernestine Rudas, Caroline Stevenson

🎧 QUINTON – the art of recording arts

© 2025 Quinton Records

℗ 2025 Quinton Records

Printed 2025

All Rights Reserved

QUINTON RECORDS

Vienna, Austria, Europe

www.quintonrecords.com

Vom geheimnisvollen Rest der Zeichen

Die Musik von Gerd Kühr wurzelt in der Überzeugung, dass das musikalische Zeichensystem – Klänge, Melodien, Rhythmen – eine Art von Sprache ist. Sie trotz daher jenen technikverliebten Kompositionsverfahren, die in Sprachlosigkeit umschlagen. Gegenüber der These, dass die Hierarchie zwischen Zeichen und Bezeichnetem ihre Berechtigung eingeübt habe, beharrt Kühr auf einem kommunikativen Verhältnis zum Hörer, das es ihm erlaubt, diesem mittels einer verstehbaren Sprache (freilich nicht per se verständlichen) Musikalisches und Außermusikalisches mitzuteilen.

Kührs Musik trägt daher das Theatralische von Anfang an in sich. Sie ist lesbar. In „Stallerhof“ bezeichnen die Volksmusik-Allusionen Landbevölkerung, große Melodiesprünge im Gesang Aufregung und näselnde Streicher in höchsten Lagen inhumane, kalte Atmosphäre. Musik als Zeichen, ihr Inhalt ein moralischer – Auffassungen, die als konservativ zu bezeichnen wären, drohte nicht der Beifall von der falschen Seite. Davor schützt ein Blick auf Ausbildung und Poetik.

Die Zeichnung Kührs als Trotzkopf scheint zu seiner Person, deren Bescheidenheit und Ernsthaftigkeit man rühmt, so gar nicht zu passen. Geboren 1952 im ländlichen Maria Luggau, maturierte er in Klagenfurt und wurde zuerst am Kärntner Landeskonservatorium (bis 1972), dann am Mozarteum (bis 1979) ausgebildet. Das Erlernen verschiedenster Instrumente (Akkordeon, Blockflöte, Gitarre, Violoncello) begleitete seine Lehrjahre, als Pianist trat er im In- und Ausland auf.

Der Weg zur Komposition verlief nicht geradlinig, sondern führte über ein Geschichtsstudium an der Universität Salzburg, das Kühr 1978 als Mag. phil. abschloss und auf dem sein weitgefächertes Interesse fußt. Schließlich formulierte der Kirchenmusiker Josef Friedrich Doppelbauer, Kührs Kompositionslehrer am Salzburger Mozarteum, jenen folgenschweren Satz, der Kühr nach dem Diplom 1979 nach Köln treiben sollte: »Jetzt müssten Sie noch zwei, drei Jahre zu einem wirklich gestandenen Komponisten.«

Zuerst begegnete Kühr, den am Mozarteum Gerhard Wimberger im Dirigieren unterrichtet hatte, Sergiu Celibidache. In vielen Kursen entstand eines jener heute meist als

»altmodisch« belächelten Schüler/Meister-Verhältnisse. Hingegen Kühr (im Gespräch mit Wolfgang Schauffer): »Ich glaube an das Prinzip, mit dem man früher gelernt hat, Erfahrung in einem persönlichen Verhältnis zum Lehrer zu sammeln.« Celibidache vermittelte ihm kraft seiner Individualität ein ganzheitliches musikalisches Weltbild, in dem die üblicherweise geschiedenen Ausbildungssparten zusammenflossen.

Dem zweiten »Meister« begegnete Kühr in Köln: Hans Werner Henze. Dessen Kompositionsunterricht, den Kühr von 1980 bis 1983 besuchte und der eine ständige Mitarbeit bei kollektiven Projekten verlangte, führte Kühr vor Augen, dass Komposition ein Hauptlebensinhalt sein kann und muss.

Auch förderte Henzes gesellschaftliches Engagement die pädagogische Ader Kührs. Er profilierte sich als Lehrbeauftragter an der Musikhochschule Graz (seit 1985), später auch an der Universität Graz (1988 - 1990), sowie als Leiter von Komponierwerkstätten beim Jugendmusikfest im steirischen Deutschlandsberg (1987 - 1991, veranstaltet vom »steirischen herbst«) und an der Münchner Volkshochschule (1990 - 1992), wo er musikalischen Amateuren den Umgang mit Musik als »Teil der Zeichensprache unserer Zivilisation« (Henze) nahebrachte. 1995 wurde er ordentlicher Universitätsprofessor für Komposition und Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz.

Es ist wohl nicht nur eine Temperaments-, sondern auch eine Generationenfrage, dass Kühr im Vergleich zu Henze mehr humanistischen als politischen Idealen anhängt. Beider Anliegen setzt indes ein prinzipielles Vertrauen auf die Sprachlichkeit von Musik voraus, die Henze 1972 in einem Gespräch mit Hans-Klaus Jungheinrich auf den (Neruda paraphrasierenden) Begriff *musica impura* brachte. Diese rechnet mit der »Befleckung« der Musik durch außermusikalische Assoziationen, durch »sprechende« musikalische Gestik. Das Thema beschäftigte Kühr schon als Student (wie seine Salzburger Diplomarbeit mit dem Titel »Ausgewählte Aspekte zum Thema Neue Musik, Literatur und Sprache«, 1979, beweist), wurde bei der Kölner Diplomarbeit über Karl Amadeus Hartmann analytisch vertieft und konkretisierte sich bei seinem bisher umfang- und erfolgreichsten Werk, der Oper »Stallerhof« (1986/87).

Dem war der Marsch durch die Institutionen vorausgegangen. An der Kölner Oper repertierte Kühr von 1981 bis 1984 und wurde an einem Haus, wo erstklassige Musiker großes Repertoire aufführen, bald in vielen Bereichen eingesetzt, darunter auch im benachbarten Schauspiel. Gleichzeitig machte er sich mit dem mächtigsten deutschen Rundfunksender, dem in Köln ansässigen WDR, vertraut. Der praktische Blick hinter die Kulissen des Musiktheaters sollte sich bezahlt machen: Die Komposition der anderthalbstündigen Oper wäre Papierarbeit geblieben, hätte Kühr nicht gewusst, welche Aktionen hinter der Bühne die gewünschten Ergebnisse auf ihr hervorbringen.

Die Sprachlichkeit der Kührschen Musik bewährt sich an »Stallerhof«, weil sie die Sprachlosigkeit der Personen im gleichnamigen, 1972 uraufgeführten Stück des deutschen Dramatikers Franz Xaver Kroetz (* 1946) ausgleicht. Kühr über seine Oper im Gespräch mit Manfred Blumauer: »Als eines der Hauptthemen könnte man das Schweigen bezeichnen. Oder die Kommunikationsunfähigkeit. Was soll Musik da machen? [...] Die Musik der Szenen hat erstens einmal die Aufgabe, zwischen den Zeilen zu ‚lesen‘, denn sehr viel Wesentliches bei Kroetz steht ja zwischen den Zeilen«. Was Kühr zwischen den Zeilen hört, ist für seine Musiksprache eher untypisch. Der Theatermusiker überrumpelt die kommunikationsunfähigen Personen nicht mit motivischen Gesten, sondern enthüllt behutsam die unausgesprochene Tönung ihrer Dialoge. Die Musik zeichnet ein Psychogramm des Geschehens, ohne dieses direkt zu kommentieren. Dabei setzt Kühr insbesondere auf die Aussagekraft von Klangfarben: Bestimmte Instrumente werden den Personen zugeordnet und drücken deren individuelle, aber vom Alltag verschüttete Poesie aus.

Der geistig zurückgebliebenen Beppi, Tochter der Stallerhof-Bauern, sind Flöte, Solovioline und Harfe zugeteilt. Das derbe, aber gutmütige Wesen des alternden Hofknechts Sepp wird von der Bassklarinete begleitet. Er ist — im Gegensatz zu den Eltern — liebevoll zu dem Kind, schwängert es und wird vom Hof gejagt. Staller und Stallerin erhalten keine eigenen Instrumente, obgleich es ihr Konflikt ist, der zum grundlegenden der Ereignisse wird: Ihr Versuch, die vermeintliche Schande abzuwenden, wird zwischen fünftem und sechstem Gebot (»Du sollst nicht töten« — »Du sollst nicht Unkeuschheit treiben«) zerrieben. Kühr: »Damit wird dargestellt, dass die Eltern in ihrer schwierigen Situation mit der christlichen Lehre nichts anfangen können und dass sie genauso verwirrt sind wie

ohne Kenntnis dieser Lehre. Das ist die eigentliche Tragik des Stücks. Es soll ja kein Stück gegen den Katholizismus sein, sondern gegen diese tragische Unfähigkeit des Menschen, wirkliche Lehren aus den Geboten zu ziehen und sie auf die Wirklichkeit, das Zwischenmenschliche zu beziehen.« Kirche erscheint in »Stallerhof« weder als Institution noch als Religion, sondern als archaisches Wertesystem, das im Alltag der Menschen zur Formel, bar individueller Hilfe, gerann.

Behutsam verhielt sich Kühr nicht nur gegenüber seinen Operngestalten, sondern auch gegenüber dem Librettisten. Kühr: »Gegen Ende des Jahres 1985 kam die Einladung, ein Musiktheaterwerk für die Münchener Biennale zu schreiben. Franz Xaver Kroetz schlug den ‚Stallerhof‘ zur Vertonung vor. Daraufhin habe ich mich einige Wochen mit dem Stück beschäftigt, bis man zwischen Kroetz und mir ein Treffen in München arrangierte.« Der Musiker informierte den Dichter über die Schwierigkeiten bei einer wörtlichen Vertonung des wenig opernhaften Stückes, Kroetz klärte Kühr über den literarischen Sinn der Wortkargheit auf.

Ein zweites Arbeitstreffen im August 1986 auf Kroetz‘ Bauernhof im Chiemgau führte zu konkreten Ergebnissen. »Mir kam die Idee, dass Introduktion und Zwischenaktsmusiken gesungen werden könnten. Ich bat Kroetz, selbst etwas zu schreiben. Er wandte aber sofort ein, er wolle sich nicht selbst kommentieren, und schlug Bibeltexte vor, die inhaltlich zum Stück passten. Er hat die Texte aus dem 27. Kapitel, 5. Buch Mose des Alten Testaments ausgesucht, in der Lutherübersetzung. Sie handeln von der Verkündigung der Gebote. [...] Für diese Bibelmusik habe ich ein Frauentertzett gewählt, helle, klare Stimmen, oratorienartig.« (Kühr)

Kühr bat Kroetz ein zweites Mal um Rücksicht auf die Opernkonvention. »An einer Stelle musste die Beppi tatsächlich eine Art Soloszene haben, und zwar nach der nicht stattgefundenen Abtreibung [in der vorletzten Szene]. Es müsste deutlich werden, dass sich für Beppi etwas geändert hat. [...] Da hat Kroetz Sprüche zusammengestellt aus Kinderpoe-siealben und hat sie mit eigenen Kommentaren versehen.

Davon hat er mir eine halbe Schreibmaschinenseite voll gegeben mit der dringenden Bitte,

[...] eine Form zu finden, die es ausschließt, dass eine fließend sprechende oder singende Beppi auf der Bühne steht.« Kührs Lösung: »Beppi steht da und erinnert sich der Sprüche. Sie kann nur etwas halbwegs aufsagen, was ihr vorher eingepaukt wurde, ob in der Schule oder sonstwo.« Deshalb liegen dem berührenden Gesang Beppis im 1. Bild des 1. Aktes auch fremde Worte zugrunde: Beppi liest eine Ansichtspostkarte der Patentante, ihre eigenen Worte verdichten sich zu solcher Lyrik nie.

Die pausenlose Oper ist in drei Akte mit sechs, zehn und fünf Bildern gegliedert. Jeder Akt wird durch das erwähnte, musikalisch stets ähnliche Frauentertett eingeleitet, die Bilder sind durch knappe vermittelnde Zwischenspiele voneinander getrennt. Zart wölbt sich Entwicklung über das Ganze: Zum einen nähern sich mit der wachsenden Zuneigung zwischen Beppi und Sepp auch deren Instrumente einander an; indem die Flöte zur Altflöte und die Bassklarinette zur Klarinette mutiert, verschränken sich die vormals entfernten Register. Zum anderen spreizt sich (bei unverändert 18köpfigem Ensemble) der kammermusikalische Ton der Musik allmählich im 2. Akt zum sinfonischen, dabei aus der Privatheit der Ereignisse auf dem Stallerhof hinausweisend.

Die Musiksprache in »Stallerhof« verwendet vor allem zwei Vokabeln. Da ist zunächst das Pendeln zwischen zwei benachbarten Tönen. Es symbolisiert »das Fließen der Zeit, die Natur, den Makrokosmos, wenn man so will. Und in diesem Fließen werden die Menschen einfach mitgerissen, unfähig zu handeln, unfähig zu sprechen, unfähig, ihre Wünsche zu artikulieren.« (Kühr)

Die gleichsam metaphysischen Ursachen der Tragödie entschuldigen das Fehlverhalten der Personen. Kührs Musik wertet nicht; sie empfindet allenfalls verschieden große Sympathie für die Personen, was angesichts der tragischen Geschehnisse meist wörtlich »Mit-leiden« bedeutet. Als Sepp im 4. Bild des 1. Aktes gegenüber den Stallerbauern das Scheitern seines Lebenstraumes beklagt, wird sein Gesang in die instrumentalen Fäden eingeflochten, während die unwürschen Einwürfe des Stallers wie Nadeln in die Musik stechen. Doch auch die Stallerbauern werden mit lyrischer Musik beschenkt, und zwar im 3. Bild des 3. Aktes, da sie sich vor dem Einschlafen ihre Gefühle eingestehen. Sympathie heißt für Kühr aber auch Diskretion. Gerade in deftigen Szenen gebietet er der Musik Ver-

schwiegenheit, ummäntelt das Intime; die Sexualität der Personen ist deren Privatsache und bedarf nicht der klanglichen Deutung.

Vokabel Numero zwei ist das Zitat. So mündet die Auseinandersetzung der Eltern in das a-cappella-Zitat eines Bach-Chorals. Ein solches Zitat fungiert nicht als Farbwert, sondern verweist auf den vom Original dargestellten Inhalt, ist somit – im Sinne Henzes – in seiner neuen Umgebung »Hörwegweiser«.

Wichtiger als die Zitate sind freilich die Allusionen: Kühr beschwört Bekanntes durch Stilnachahmungen, die seiner eigenen Musik angepasst werden. Dazu gehören die Volksmusik, ob durch die Kinderlieder der Beppi, durch Quartwechsel im Bass oder durch das Hackbrett vertreten, und die stilisierten Kirchentonarten der Introduktion und der Intermezzi, die gelegentlich in die Dialoge hineintönen.

In beiden Vokabeln sind jene drei Kräfte enthalten, in deren Zeichen sich die Geschehnisse am Stallerhof zur Tragödie wenden: Die Natur wird allegorisch, Volk und Kirche werden konkret-musikalisch dargestellt. Kührs Faszination an dem düsteren Opersujet basiert auf dem typisch österreichischen Interesse an diesen drei Kräften (erinnert sei etwa an die Gedichte Trakls oder Hans Leberts »Wolfshaut«), insbesondere an einer Naturmetaphorik, die den Menschen, seine Riten und Sehnsüchte, in die Schranken verweist. Und sie ist biographisch motiviert. Kühr: »Früher bin ich sehr viel gewandert und geklettert. Das hat mein Verhältnis zur Natur geprägt. Und es hat mich gelehrt, Widersprüche zu akzeptieren, dass etwas gut und trotzdem auch manchmal schädlich sein kann, und dass in der Natur eine Gleichmäßigkeit nicht vorkommt.«

Die Uraufführung von »Stallerhof« bei der 1. Münchener Biennale 1988 war erfolgreich; inzwischen wurde die Oper in Wiesbaden, Wien, Klagenfurt, Krefeld, Mönchengladbach, Graz, Hamburg und in vielen weiteren Städten wiederholt. Drei weitere Opern sollten folgen: »Tod und Teufel« nach einem Libretto von Peter Turrini als repräsentative Uraufführung zur Jahrtausendwende in Graz, »Agleia Federweiß« nach einem Libretto von Petra Ernst für Deutschlandsberg, zuletzt »Paradiese« (Hans-Ulrich Treichel) für die Oper Leipzig.

Die Sprachlichkeit von Kührs Musik bliebe Lippenbekenntnis und Klischee, fußte sie nicht auf dem Fundament sorgfältig entworfener und durchgeführter Kompositionsverfahren. Denn nur dann bleibt den Zeichen auch jener geheimnisvolle Rest, der uns zur wiederholten Begegnung mit Musik einlädt. Was Kührs Haltung von der gemäßigten Moderne (vor deren Beifall mir, wie eingangs erwähnt, schaudert) unterscheidet, ist das Paradoxon, dass in seiner Musik das Zeichenhafte auf Unvorhersehbarem und Unübersetzbarem basiert. Es ist dies eine aufklärerische Haltung, die den Hörer als Kommunikationspartner ernst nimmt und auf seine Neugier und Wachsamkeit hofft.

Christoph Becher
Köln, 2025



3. Akt, 1. Szene, Kirchgang (v.l.n.r. Beppi, Stallerin, Staller)

Of the Mysterious Vestige of Symbols

Gerd Kühr's music is rooted in the belief that musical notation – with its sounds, melodies and rhythms – is a form of language. It stands in defiance of that compositional practice which obsesses over technique to the point where it communicates nothing. In opposition to the theory that the hierarchy between notation and denotation has lost its justification, Kühr insists upon a communicative relationship with the listener which allows him to convey both the musical and the non-musical through means of an intelligible language (though intelligible doesn't always mean understandable per se).

Kühr's music is thus theatrical in nature from the outset. It is legible. In "Stallerhof", allusions to folk music denote the rural community, large melodic leaps in the vocal line denote agitation, and the twanging strings playing at their uppermost range denote a cold, inhumane atmosphere. Conveying moral symbols through music could be labelled as a conservative notion, were it not applauded by the non-conservative listeners. A view toward formation and poetics helps to keep this notion at bay.

Kühr's description as being an obstinate person does not at all seem to fit this man, whose modesty and seriousness is praised. Born in the rural Maria Luggau, he graduated from grammar school in Klagenfurt. His training took place first at the Carinthian Conservatory of Music (until 1972) and then at the Mozarteum (until 1979). These years were also used to study various instruments (accordion, the recorder, the guitar and the violoncello) and he performed as a pianist in Austria and abroad. He did not, however, head straight towards composition, since he studied history at Salzburg University in the course of his development and graduated with a Mag.phil. degree. All this formed the basis of his greatly varied interests. It was ultimately the church musician Josef Friedrich Doppelbauer, Kühr's teacher of composition at the Salzburg Mozarteum, who made the following momentous statement which induced Kühr to go to Cologne after finishing his diploma in 1979: »Now you ought to study with an established composer for two to three years.«

Kühr, who had been taught conducting by Gerhard Wimberger at the Mozarteum, at first

encountered Sergiu Celibidache. During many courses, a pupil/master relationship developed – something which is nowadays to some extent smiled upon as being »oldfashioned«. Talking to Wolfgang Schaufler, Kühr, however, describes this as follows: »I believe in the principle with which people in the past learned to gain experience in a personal relationship to the teacher.« Through the power of his individuality, Celibidache conveyed to him a holistic musical concept of the world in which the usually separate training specialties converged.

Kühr met the second »master« in Cologne: Hans Werner Henze. Henze's composition classes, which required a permanent cooperation in collective projects, and which Kühr attended from 1980 to 1983, demonstrated to Kühr that composition can and must be the main issue of one's life. In addition, Henze's social commitment also stimulated Kühr's pedagogic development. Kühr distinguished himself first as a lecturer at the Graz University of Music and Drama (1985) and later also at Graz University (1988 - 1990); he led composition workshops at the Youth Music Festival in the Styrian Deutschlandsberg (1987 - 1991, organized by the »steirischer herbst«) and at the Munich School of Adult Education (1990 - 1992), where he acquainted musical amateurs with music as »Part of the symbolic language of our civilization« (Henze). In 1995 he became university professor of composition and music theory at the University of Music and Performing Arts, Graz.

It may perhaps not only be a matter of temperament but also a question relating to the generation gap that Kühr, as compared to Henze, is attracted by humanistic rather than political ideals. Both concerns, however, require a basic confidence in the language-related aspects of music, something which Henze described using the concept *musica impura* (paraphrasing Neruda) in a discussion with Hans-Klaus Jungheinrich.

This concept expects a »defilement« of music by non-musical associations, by »speaking « musical gestures. Kühr was interested in this subject as a student already (as is shown by his Salzburg thesis »Selected Aspects Concerning the Subject New Music, Literature and Language«, 1979), went more deeply and analytically into the matter in his Cologne thesis on Karl Amadeus Hartmann and finally put it into concrete realization in his so far most comprehensive and successful work, the opera »Stallerhof« (1986/87).

Before arriving at this point, Kühr worked in various institutions. He was coach at the opera in Cologne from 1981 to 1984. At that house, with first-rate musicians performing first-rate repertory, he was soon set to work in many areas, including also the neighbouring area of drama. At the same time he got acquainted with the most powerful German radio station, the WDR, with its seat in Cologne. This practical look behind the scenes of the music theatre was worthwhile: The composition of an opera of one and a half hours length would have remained lifeless if Kühr had not known which actions behind the stage bring about the desired results on stage.

The language-related aspects of Kühr's music prove themselves in »Stallerhof«, since they compensate the speechlessness of the persons in Franz Xaver Kroetz' (German dramatist, *1946) play of the same name, which was first performed in 1972. Kühr about his opera in a conversation with Manfred Blumauer: »Silence could be called one of the main subjects. Or the inability to communicate. What should music do in this case? [...] The music of the scenes first and foremost has the task to ,read' between the lines, since much of what is essential in Kroetz' work stands between the lines«.

What Kühr hears between the lines is not very typical of his musical language. The theatre musician does not overwhelm the persons, who are unable to communicate, with motivic gestures, but carefully uncovers the hidden nuances in their dialogues.

The music draws a »psychogram« of the action without commenting it directly. In this context, Kühr, in particular, sets great store on the expressiveness of timbres: Specific instruments are allocated to specific persons, expressing these persons individual poetry which is, however, buried by everyday life.

The flute, the solo violin and the harp are allocated to the mentally retarded Beppi, the daughter of the Stallerhof farmer. The coarse, but good-natured character of the aging farmhand Sepp is depicted by the bass clarinet. In contrast to her parents, he is kind to the child, gets her pregnant and is sent packing. The Staller parents do not have separate instruments allocated to them, although it is their conflict which becomes the fundamental issue in the events: Their attempt to ward off the so-called disgrace is crushed

between the fifth and the sixth commandment (»Thou shalt not kill« – »Thou shalt not commit adultery«). Kühr: »This shows that the parents cannot do anything with Christian teachings in this difficult situation and they are just as confused as they would be without knowing them. This is the truly tragic aspect of this play. It is not meant to be a piece of work against catholicism but against this tragic inability of human beings to draw the true conclusions from these commandments and to apply them to reality, to human relations.« The church in »Stallerhof« does neither appear as an institution nor as a religion but as an archaic system of values which has turned into a formula without individual help in people's everyday lives.

Kühr was not only careful in dealing with the persons represented in his opera but also with the libretto writer. Kühr: »I received the invitation to write a piece of music theatre for the Munich Biennale towards the end of 1985. Franz Xaver Kroetz suggested to set the »Stallerhof« to music. I dealt with the play for several weeks until a meeting between Kroetz and myself was arranged in Munich.« The musician informed the dramatist about the problems when setting a play to music in a verbatim fashion, in particular if this play has few operatic aspects; and Kroetz, in turn, informed Kühr about the literary meaning of his sparse use of words.

A second working meeting held at Kroetz' farmhouse in the Chiemgau in August 1986 led to concrete results: »I imagined that introduction and entr'act music could be sung. I asked Kroetz to write something himself. But he immediately stated that he did not want to comment himself and suggested the use of biblical texts which fitted the context of the play. He selected texts from Deuteronomy, 27th chapter of the Old Testament, using the Luther translation. These texts deal with the announcement of the commandments.1...] I decided to use a women's trio for this biblical music, bright and clear voices, like in an oratorio.« (Kühr)

Kühr asked Kroetz a second time to consider opera conventions. »At one point Beppi had to have a kind of solo scene; this solo scene would have to be placed after the non-performed abortion [in the last but one scene]. It ought to become clear that something has changed for Beppi. [...] For this purpose, Kroetz selected poems from children's books,

adding his own comments. He gave me half a typewritten page with such poems, urging me [...] to find a form which does not require a fluently speaking or singing Beppi to be on stage.« Kühr's solution: »Beppi is on stage and remembers the poems. She can only partly reproduce what has been crammed into her head, be it at school or elsewhere.« This explains also why other persons' words form the basis of Beppi's moving song in the first scene of the first act: Beppi reads a picture postcard from her godmother, her own words never intensify into such poetry.

The opera is divided into three acts with six, ten and five scenes, but does not have an intermission. Every act is introduced in a musically similar way by the above mentioned women's trio, the scenes are separated by terse connecting interludes. The development tenderly extends over the entire action: On the one hand, the growing affection between Beppi and Sepp also leads to the approach of the instruments towards each other; the flute turns into the alto flute and the bass clarinet into the clarinet and thus, the previously remote registers blend. On the other hand, the chamber-musical character of the music extends into a symphonic sound in the second act (with the same number of 18 instruments in the ensemble), thus pointing beyond the private nature of events at the Stallerhof.

The musical language of »Stallerhof« in particular uses two forms of expression. First of all the music weaves between two neighbouring notes. This symbolizes the »flow of time, nature, macrocosm even, if you like. And in this flow, people are simply carried along, unable to act, unable to speak, unable to formulate their wishes.« (Kühr)

The quasi metaphysical causes of the tragedy excuse the misguided behaviour of the persons. Kühr's music does not judge; at most it has varying degrees of sympathy for the persons, which, in view of the tragic events and in the true sense of the word means compassion, mostly suffering with someone. When Sepp deplores that he has failed to realize the dream of his life in the fourth scene of the first act talking to the farmer, his singing and the instrumental strands are interwoven, while the gruff interjections of the farmer prick the music like needles. But also the Staller couple has lyrical music allocated to it. This happens in the third scene of the third act, where they admit their feelings

before falling asleep. But being sympathetic also means being discreet to Kühr. It is exactly in hefty scenes that he commands the music to be discreet, to act as cloak to intimacy; the sexuality of the persons is their private affair and need not be interpreted in sound.

The second essential form of expression is the quotation. Thus, for instance, the conflict between the parents culminates in the a-cappella quotation of a Bach hymn. Such a quotation does not only have the purpose of lending colour to the scene but it points to the original contents and thus is a »signpost for listening« in its new environment — according to Henze's definition.

A more important form of expression than the quotations are the allusions: Kühr evokes what is familiar by imitating styles which are adapted to his own music. He imitates folk music, using Beppi's nursery rhymes, fourth changes in the bass or the dulcimer, and the stylized church modes of the introduction and of the Intermezzi which occasionally sound into the dialogues.

Both forms of expression contain the three forces in whose symbolism the actions at the Stallerhof turn into tragedy: Nature is represented allegorically, the population and the church are represented in concrete musical terms. Kühr's fascination with the sombre opera subject bases on the typically Austrian interest in those three forces (just think for instance of Trakl's poems or Hans Lebert's »Wolfshaut« — wolf skin), and here in particular on the interest in metaphoric aspects of nature, putting man, his rites and desires into their place. Moreover, this interest is biographically motivated. Kühr: »I used to hike and climb a lot in the past. This has left its mark on my relation to nature.

And it has taught me to accept the contradictions that something may be good and nevertheless sometimes also harmful at the same time and that regularity does not occur in nature.«

The world premiere of the opera "Stallerhof" at the 1st Munich Biennale in 1988 was a triumph, with ensuing performances in Wiesbaden, Vienna, Klagenfurt, Krefeld, München-gladbach, Graz, Hamburg, and many other cities. Three other operas followed: "Tod und

Teufel" ("Death and the Devil"), based on a libretto by Peter Turrini as a representative world premiere at the turn of the millennium in Graz, then "Aglaia Federweiß", based on a libretto by Petra Ernst for Deutschlandsberg, and finally "Paradiese" ("Paradise", libretto by Hans-Ulrich Treichel) for the Leipzig Opera.

The linguistic character of Kühr's music would remain in the realm of cliché and lip service, were it not based upon carefully crafted and executed compositional procedures. Only in this way do the symbols maintain that mysterious vestige which invites us to engage repeatedly with the music. The thing that sets Kühr's stance apart from that of moderated modernity (such as I mentioned at the beginning and the acclaim of which makes me shudder) is the paradox of the symbols in his music being based upon the unforeseeable and untranslatable. It's a progressive stance which hopes for the listener's curiosity and attentiveness whilst taking them seriously as a partner in communication.

Christoph Becher

Cologne, 2025

Translated by Ernestine Rudas



Frauentertzt - Uraufführung 1. Münchener Biennale, 1988

Introduktion

FRAUENTERZETT

Und Mose gebot sampt den eltesten Israel
dem Volck
und sprach
Behaltet alle Gebot
die ich euch heute gebiete.
Und zu der zeit
wenn jr uber den Jordan gehet ins Land
das dir der HERR
dein Gott geben wird
Soltu grosse Steine auffrichten
und sie mit kalck tünchen
und drauff schreiben alle wort dieses Gesetzes
wenn du hinüber komest

Auff das du komest ins Land
das der HERR dein Gott dir geben wird
ein Land
da milch und honig innen fleusst
wie der HERR deiner veter Gott dir geredt
hat.

Und die Leviten sollen anheben
und sagen zu jederman von Israel mit lauter
stimme.

Verflucht sey
wer seim Vater oder Mutter flucht
Und alles volck sol sagen
Amen.

Verflucht sey
Wer seines Nehesten grentze engert
Und alles volck sol sagen
Amen.

Verflucht sey
wer einen Blinden irren macht auff dem wege
Und alles volck sol sagen
Amen.

Verflucht sey
wer das Recht Frembdlingen
des Waisen und der Widwen beugt
Und alles volck sol sagen
Amen.

Erster Akt

1. Szene

In der Stube. Stallerin beim Kochen. Beppi
mit einer Ansichtskarte. Geschirr.

STALLERIN Von der Taufpatin, aus Münchn.
Lies.

BEPPI Tante Hilda.

STALLERIN Gschriebn hats dir, weils an dich
denkt.

BEPPI Wo is?

STALLERIN Frag ned und lies.

BEPPI (liest) Mei-ne liebe Beppi!

(Lächelt) Bal-d kommen mir –

(wischt ihr eine) Wie heißt das?

BEPPI (liest) Bald kommen – ww – wir
dich besu-chen. (lächelt) ... wenn
mir

STALLERIN (wie oben) Schon wieder. Die
Augn sollst aufmachen.

BEPPI – wir – (zögert)

STALLERIN Was ist das für ein Buchstab?

(macht ihn groß in der Luft vor)

BEPPI Z z z.

STALLERIN Also.

BEPPI ... wenn mir – wir – Z-eit – haben.
(kurze Pause, dann rasch) Deine
Patin Tante Hilda. (schaut die
Vorderseite der Ansichtskarte an,
lange)

STALLERIN Genau. Jetzt weißt es. (wendet
sich wieder der Arbeit zu)

BEPPI (Dreht die Karte um, liest wieder,
langsam, fehlerfrei) Liebe Beppi!
Bald kommen wir dich besuchen,
wenn wir Zeit haben. Deine Patin
Tante Hilda!

STALLERIN Abtrocknen sollst.

2. Szene

Beppi und Sepp im Stall bei der Arbeit. Sie
misten aus. Beppi kann melken.

SEPP Und dann – hams den Haupt-
mann empfangen und gsagt,
(Pause)
er soll sich eine aussuchn.
(Pause)
Und dann hat er ned wolln.
– Und dann hat ihm der be-
freundete Indianer gsagt, der
wo die Sprache von die Indianer
verstandn hat,
(Pause)
wenn er sich keine aussucht,
dann is das eine Beleidigung für
den Häuptling und dann is er ins
Lager von denen mit
(Pause)
und nachad – hams ihm alle
zeigt. Na hat ihm keine gefalln
von denen, (Pause)
weil die halt alle so komische

Gsichter ghabt ham, und nachad
hat er zum Schluß eine gsehn,
die hat ihm schon gefalln. – Aber
nachad hat ihm der Häuptling
von die Indianer sag'n lassn,
(Pause)
daß das eine ist, die ausgestoß'n
vom Stamm is, und daß die
keiner berührt'n darf, weil er sonst
krank wird.
(Pause)
Dann hat er aber gsagt: die oder
keine, und is einfach hingangen
und hats umarmt.
(Pause)

Nachad san die Indianer alle
auseinanderglauff'n und ham
gsagt, daß er jetzt gleich sterbn
muß, weil er sie berührt hat.
(Lange Pause)
Das war aber alles ein Schmarrn,
ein Aberglaube halt, und dann
is er natürlich ned gestorbn,
sondern hats nachad gheirat
(Pause)
und wie die Hochzeitsnacht
um war und alle zwei noch
glebt ham, hams die Indianer
eingesehn,
(Pause)
des heißt, sie ham gemeint,
daß er,
der »weiße Mann« – überirdische
Kräfte hat und daß er den bösn
Zauber zerstört hat.
(Pause)

Nachad sinds alle kommen und
ham wolln, daß er der Medizin-

mann wird. Weil er aber ja in Wirklichkeit ein Doktor war, war er jetzt der erste Weiße, zu dem die Indianer ein Vertraun ghabt ham und sich kuriern ham lassn. Und dann hat ihm die Frau, die er gheirat hat, gsagt, (Pause) daß der Stamm ein Racheplan schmiedet als Vergeltung für den Angriff von die Weißn (Pause) und nachad hat er mit denen gredet, und dann hams ihn zum Gesandtn ernannt, und nachad hat er einen Waffnstillstand ausmacht. So wars. (Pause)

BEPPI Und dann!

3. Szene

Sepp sitzt auf dem Abort beim Scheißen. Dabei onaniert er.

4. Szene

In der Stube. Abend. Sepp und Staller am Tisch. Stallerin kocht. Beppi spielt mit Holz-scheiten.

SEPP Kein Glück hab ich ebn ghabt im Lebn, das is es. Wenn einer kein Glück hat, kann er nix machn. (Pause)

STALLER Jeder is seines Glückes Schmied, heißt es.

SEPP Ned jeder.

STALLER Ausredn.

STALLERIN Wenn er es sagt, wirts schon so sein.

SEPP Genau, das weri schon wissn. – In sechs Jahr geh ich in die Rente, dann sind die Sorgen vorbei. Wenn ich ein Glück hab, geh ich früher.

STALLER Wenn ich an deiner Stell wär, tät ich mich für fest einstellen lassn.

STALLERIN Wo er sagt, daß es ned leicht is. (Pause)

STALLER Mir ham ein Wirtschaftswunder.

STALLERIN Trotzdem.

STALLER Wer arbeitn will, findt auch eine Arbeit. Wenn die Ernt vorbei is, geht er zum Stempln, bis wieder was für ihn ham. Das is es.

SEPP Was Fests zum findn is nicht leicht für mich, sagt der am Arbeitsamt, weil ich nimmer jung bin. Das is es.

STALLER Wie bei die Zigeuner.

SEPP Früher war ich eh fest. (Pause) Oder wenn ich in der Stadt wär, das wär auch besser. Aber in der Stadt bin ich nicht.

STALLER Trotzdem.

SEPP Früher war ich auf eim Hof, der war zehn Mal so groß wie der deine, wo ich war. Ein Besitz.

STALLER Dann war es ein Gut.

SEPP Genau. (Pause)

STALLER Und warum bist nachad weg?

SEPP Weil ich in die Stadt hab wolln.

STALLER Münchn.

SEPP (nickt)

STALLER Und warum bist nachad jetzt da?

SEPP Mei, das is schwer zum Sagn.

STALLERIN (zu Beppi) Verzerr ned die Scheitln, sind zum Nachschürn da. (Pause)

STALLER Ausm Alter für Puppn is heraußn.

STALLERIN Eine Schand is es.

SEPP Mei, wenss ebn Spieln will.

STALLERIN Hat nix mehr zum Spieln, soll was Vernünftigs machn.

STALLER Zruckbliebn is.

STALLERIN Zruckbliebn bist, hörst es, was der Papa sagt. Machst uns keine Freud.

STALLER Andere in dem Alter gehn in dem Alter schon in die Handelschule.

STALLERIN Wie ich in dem Alter war, war ich auf der Alm.

SEPP Des war früher.

STALLERIN Allein auf der Alm. Am Tag hab ich arbeitn müssn, und in der Nacht hab ich mich gfürchtet. Einmal wär ich beinah runter gangen, aber dann hab ich mich doch ned traut.

STALLER Da hörst es.

STALLERIN Her jetzt mit die Scheitln, muß nachheizn. (nimmt die Scheite Beppi weg, heizt sie ein)

BEPPI Ned Puppn einschürn.

STALLERIN Deck den Tisch, gibt gleich Essn. (Pause)

SEPP Wenn eins nix sieht, das is schlimm.

STALLERIN Sieht eh, wos eine Brilln hat.

STALLER Die vierte, weil das nix kost.

STALLERIN Tāt alles habn, wenss ned zruckbliebn wär.

SEPP Ich seh noch ohne Brilln. Und Zeitunglesn.

STALLER Bei uns hat auch keiner schlechte Augn, bloß sie. (Pause) (sie fangen zu essen an)

BEPPI Jahrmarkt is.

STALLERIN Iß und tu ned batzn.

5. Szene

Abend beim Stall. Sepp und Beppi beobachten spielende Katzen. Bei der Arbeit.

SEPP Bei der Nacht sind alle Katzn grau. (Lange Pause)

SEPP Siegst sie, die zwei?

BEPPI (nickt)

SEPP Welche is dann die eine und welche die andere?

BEPPI (schaut)

SEPP (lächelt) (Pause) Die Linke is die Rote und die Rechte is die andere.

BEPPI (nickt)

SEPP Siegst eh. (Pause) Jeder siegt, was ihm der Herrgott zum Sehn gibt. (Pause)

SEPP Jetzt raufn sie, siegst?

BEPPI (nickt)

SEPP Siegst eh alles. (Pause)

BEPPI Jetz nimma.

SEPP Aus is. Jetz gehts los. Jetz geht er sie an, siegst. (Pause) Schaug. – Wenns sie laßt, is sie selba schuld, das Katerle is erst ein Jahl, oder?

BEPPI (nickt)
(Pause)

SEPP Was jung is, is begehrt. – Ich kann sie ned leidn, die Jungen. (er lacht)

6. Szene

Abend. Sepp in seiner Kammer mit seinem Hund, der frißt.

SEPP (schaut ihm zu) Jetzt tu halt essn. (Pause) Magst ned? (Pause) Was anders hab ich ned. (Pause) Und wenn ich es hätt, tätst es ned kriegn. Weil man es sich ned aussuchn kann. (Pause) Wennst es ned frißt, kriegts die Katz. Dann wirst schau'n, wennst ein Hunger hast. Was man ihm hinstellt, tut ein braver Hund essn, oder weißt des ned. (Pause) Heikel is er, das is es.

Intermezzo I

FRAUENTERZETT

Und Mose gebot sampt den eltesten Israel dem Volck und sprach

Behaltet alle Gebot die ich euch heute gebiete.

Und Mose sampt den Priestern den Leviten redeten mit dem ganzen Israel und sprachen Merck und höre zu Israel Heute dieses tages bistu ein Volck worden des HERRN deines Gottes das du der stim den HERRN deines Gottes gehorsam seiest und thust nach seinen Geboten und Rechten die ich dir heute gebiete.

Und die Leviten sollen anheben und sagen zu jederman von Israel mit lauter stimme.

Verflucht sey wer bei seines Vaters weibe ligt das er auffdecke den fittich seines Vaters Und alles volck sol sagen Amen.

Verflucht sey wer irgend bey einem Vieh ligt Und alles volck sol sagen Amen.

Verflucht sey wer bey seiner Schwester ligt die seines vaters oder seiner mutter tochter ist Und alles volck sol sagen Amen.

Verflucht sey Wer bey seiner Schwieger ligt Und alles volck sol sagen Amen.

Zweiter Akt

1. Szene

Ein ländlicher, sehr kleiner Rummelplatz, nach Mittag, tote Zeit. Beppi und Sepp. Beppi total fasziniert. Sepp etwas angetrunken.

SEPP Hast ein Wunsch?
BEPPI (reagiert nicht)
SEPP Magst Ringlspiel fahrn? (es ist eine Geisterbahn)
Hast Angst? Schau, die Gang-erlen.
BEPPI (ängstlicher, fasziniert)
SEPP Fahrn mir. (er nimmt sie an der Hand, zur Kasse)
SEPP Ein Erwachsener und a Kind. (sie fahren mit der Geisterbahn) (kommen zurück)
BEPPI (verstört)
SEPP Schön is gwesn, gell?
BEPPI (unsicher)
SEPP Was is?
BEPPI (geht steif)
SEPP Hast was weh?
BEPPI (verneint)
SEPP Hast dich angmacht? – Ang-macht, geh mit. – Hast eine Angst ghabt?
BEPPI (ganz verwirrt)
SEPP Oda der Likör. Komm, bringen

mir in Ordnung. (sie gehen hinter ein Zelt) Putz dich ab mit die Blattln.
BEPPI (tut es, Durchfall rinnt an ihren Beinen hinunter)
SEPP Sauber. Hosnscheißer. – Laß mich. (putzt sie ab) Zieh die Unterhosn aus, so kannst ned weiter.
BEPPI (tut es)
SEPP Putz dich ab damit. – Laß mich. (er putzt sie ab, nimmt sein Taschentuch, putzt sie damit ab)
Geht schon wieder. – Geh her. (nimmt sie, entjungfert sie)

2. Szene

In Sepps Kammer. Sepp und Beppi.

SEPP (gibt Beppi einen Geldbeutel)
Da, das is dir mitbracht wordn, aus der Stadt.
BEPPI (schaut)
SEPP Wennst ihm nicht magst, brauchst es nur sagn, dann nimm ich ihm wieder mit.
BEPPI Nein.
SEPP Also nachad. – Sagt man »dank-schön« oder nicht.
BEPPI Dankschön.
SEPP Damitst siehst, daß man an deiner denkt. (schaut den Geld-beutel selber an) Der war nicht billig, das kannst glaubn. Echt Leder. (tut ihr 1 Mark hinein) Da, damit ein Anfang gmacht ist.
BEPPI (nimmt den Geldbeutel)

SEPP Wenn einmal eine Zeit ist, wost
ein Geld hast, kannst es nicht
verliern.

BEPPI (lächelt)

3. Szene

Ein Gasthaus mit Garten. Sepp und Beppi
kommen mit einem Moped an. Beppi auf
dem Sozius. Steigen ab, gehen in den Wirts-
garten etc.

SEPP (beim Absteigen) Zu schnell
gwesn?

BEPPI (verneint)

SEPP Heimwärts langsamer?

BEPPI Na.
(Pause)

BEPPI Ich fahr schon mit.
(gehen in den Wirtsgarten)
(sitzen an einem Tisch)

SEPP Essn tun mir nix, das is zu teuer.

BEPPI (nickt)

SEPP Oder magst ein Würstl?

BEPPI (verneint)
(Pause)

SEPP Schön is da, gell.

BEPPI (nickt)

SEPP Gfallts dir?

BEPPI Ja.
(Pause)

SEPP Ein Würschtl kannst essn, wennst
es magst.

BEPPI Ein Kracherle.

SEPP Hast kein Hunger?

BEPPI Nein, ein Kracherle.
(Sepp schaut sich um, niemand
kommt)

SEPP Ich trink ein Bier. – Ich werd
einigehn, da kommt niemand.

BEPPI (nickt)

SEPP (ins Innere des Hauses)

BEPPI (unsicher, schaut umher. Richtet
sich dann das Kleid, Halsschleife,
zieht sich die Kniestrümpfe hoch,
etc. Legt dann, ineinander, die
Hände auf den Tisch.)

SEPP (kommt zurück) Gleich kimmts.
(setzt sich)
(Lange Pause)

SEPP In fünf Jahr, wenn ich Glück hab,
geh ich in die Rente. (Pause)
Dann bin ich ein freier Mann.
Kann mir keiner mehr dreinredn,
in nix.
(Große Pause)

BEPPI Die Wohnung is in der Stadt.

SEPP Münchn. Münchn.

BEPPI Genau. In Münchn.

SEPP (Pause)
In der Stadt hat man die meistn
Möglichkeitn. Da suchns Leut.
Überall. Die schau'n gar ned,
wer das is, die sind froh, wenns
überhaupt wen findn.

BEPPI Münchn.
(Pause)

SEPP Wirst schon sehn, was ich dir
heut sag. Die Zeit vergeht
schneller als man denkt.
Man dreht sich um und ein Jahr
is vorbei.

BEPPI (schaut)

4. Szene

In einem Schuppen. Sepp und Beppi beisam-
men, nach einem Geschlechtsverkehr.

SEPP Das Wehtun is keine Absicht,
bloß unvermeidlich.

BEPPI Keine Absicht.

SEPP Genau.

BEPPI Warum?

SEPP Weil des so is, das verstehst ned.
(Pause)

BEPPI Was du nicht willst, daß man dir
tut, das füg auch keinem andern
zu.

SEPP (schweigt)
(Pause)

Des is was anders.
(Pause)

Was suchst.

BEPPI Brilln.

SEPP Findst es nimmer.

BEPPI (nickt)

SEPP Wost sie hinglegt hast, is.

BEPPI Wo?

SEPP Ich siegs.

BEPPI (schaut)

SEPP In der Näh.

BEPPI Wo?

SEPP Mußt »bittschön« sagn.

BEPPI Bittschön. Bittschön.

SEPP »Kalt-warm«.

BEPPI (lächelt) Spieln.

SEPP Kalt. – Kalt. – Wärmer.

BEPPI Wärmer.

SEPP Kalt. – Wärmer. – Warm.

BEPPI Warm.

SEPP Ganz warm.

BEPPI Ganz warm.

SEPP Heiß, daßd dich verbrennst.

BEPPI Wo?

SEPP Ganz heiß. – Mit der Brilln bist
ned schön.

BEPPI Sehn.

SEPP Brauchst jetzt nix sehn.

BEPPI Rot.

SEPP Is normal. Tut nix.

BEPPI Tut nix. Is normal.

SEPP Hört wieder auf, wirst es sehn,
wie ich sag.

BEPPI Wann?

SEPP Wenns vorbei is. (Pause) Morgn.

BEPPI (nickt)

SEPP (unsicher)
(Pause)

Jetzt geh ich wieder auss, daß
ned auffallt, daß ich weg bin.

BEPPI Dableibn.

SEPP Du kannst noch ein bißl da-
bleibn, wennst magst, ich paß
auf. Dann kommst auch. (steht
auf, geht)

BEPPI Brilln. (sucht sie) »Kalt-warm«.

5. Szene

In der Stube. Stallerin und Beppi. Beppi
schön gekleidet.

STALLERIN Laß anschau'n.

BEPPI (tut es)

STALLERIN Jawohl. Schön bist. Jetzt
brauchst bloß noch die Bindn,
dann kannst losmarschieren.

BEPPI (nickt)

STALLERIN (macht ihr die Blindenbinde)
 Jetzt geh. Und nach der Beicht
 kommst gleich heim, Marmelad
 machn helfn.

BEPPI Ja.

STALLERIN Jetzt schaug, daßd weiter-
 kommst.

BEPPI Pfüt Gott.

STALLERIN Wirst ned ewig aus sein.

BEPPI (ab)

STALLERIN (Vorbereitungen zur Marmelade.)

6. Szene

Auf dem Feldboden. Beppi und Sepp.

BEPPI Beichtn schon.

SEPP Freilich. Aber ned mit wem,
 sagst.

BEPPI »Ich habe Unkeuschheit getrie-
 ben.«

SEPP Genau. Das langt. Geht niemand
 was an, bloß uns. Und ausfragen
 lassn mir sich nicht.
 (Pause)
 Jetzt gehts.

BEPPI Später.

SEPP Magst ned? Strengst dich an, mit
 eim bissl eim gutn Willn gehts.

BEPPI Etwas erzähl'n.

SEPP Nachher erzähl ich dir eine
 Gschicht, wennst mir brav bist.

BEPPI (macht sich frei)

SEPP Is eh glei vorbei. Kaum daßd es
 merkst, is es vorbei.
 (Pause)

BEPPI Is schon beicht wordn.

(Pause)

SEPP Und was hat der Pfarrer gsagt?

BEPPI Sechs Vaterunser, zwei Ave
 Maria.

SEPP Hast es alles beicht?

BEPPI (nickt) Sonst eine Todsünd.

SEPP Genau. Wie hast es gsagt?

BEPPI Erstes Gebot: Du sollst den
 Herrn, deinen Gott lieben und
 ehren. Zweites Gebot: Du sollst
 Vater und Mutter lieben und
 ehren. Ich habe Vater und Mutter
 Ärger gemacht. Drittes Gebot:
 Sonn- und Feiertage. Viertes Ge-
 bot: Ich habe nicht geflucht nie.
 Fünftes Gebot. Sechstes Gebot:
 Daß ich Unkeuschheit getrieben
 habe.

SEPP Wie hast es gsagt?

BEPPI Sechstes Gebot: Ich habe Un-
 keuschheit getrieben.

SEPP Sonst nix?

BEPPI Daß ich gelogen habe.

SEPP Hat der Pfarrer was gfragt?

BEPPI Nix.

SEPP Buße?

BEPPI Sechs Vaterunser, zwei Ave
 Maria.

SEPP Hast es bet?

BEPPI Zehn Vaterunser. Drei Ave Maria.

SEPP Bist fleißig.

BEPPI (lächelt)

SEPP Hast es gut gemacht. (er streichelt
 sie)

BEPPI (lächelt)

SEPP Jetzt is alles verziehn und vorbei.
 Wirst es sehn.

BEPPI (nickt)

SEPP (beginnt den Koitus)

BEPPI (läßt es ohne Abscheu geschehn)

SEPP Bist brav.

(Pause)

BEPPI (stößt einige Laute aus, sie hat
 einen Orgasmus.)

SEPP Still sein, daß nermd etwas hört.
 – Hörst ned?

BEPPI (hört nicht)

SEPP (unsicher, hört auf) Hab ich dir
 weh tan, des hab ich ned wolln.
 – Sei still, nachad erzähl ich dir
 eine Gschicht.
 (Pause)
 Eine schöne!

7. Szene

Staller und Sepp in Sepps Kammer.

(Pause)

STALLER Das kost dich zehn Jahr und
 mich die Ehr.

SEPP Aber ned wegn der Absicht.

STALLER Weil das etwas nutzt.
 (Lange Pause)

STALLER Die Red bleibt eim weg.
 (Pause)
 Vertrauen hat man ghabt in ihn.

SEPP Dann is ebn so.

STALLER Ein Vierteljahr.

SEPP Die Tag sind ned zähl't wordn.
 (Pause)

STALLER Magst ein Geheimnis hörn:
 schwanger is.

SEPP Warum.

STALLER Ebn.

SEPP Nix wahr is. Alles glogn.

STALLER Mir ham Beweise.

SEPP Des geht ned.

STALLER Genau.

SEPP Nix is.

STALLER Ein Test wird da gmacht. Zehn
 Mark kost der.

SEPP Warum?

STALLER Aus dem Bieselwasser wird der
 gmacht.

SEPP Von wem?

STALLER Von ihrer.

SEPP Beim Doktor?

STALLER Beim Doktor, was der weiß! In
 der Apothekn. Mit einem Frosch
 geht das. Da wird dem Frosch
 das Bieslwasser eingespritzt, und
 dann verfärbt er sich. Das is es.

SEPP Das hab ich nicht gwußt.

STALLER Jetzt weißt es. Wenn er sich ver-
 färbt, is schwanger.

SEPP Hat er sich verfärbt.

STALLER Genau. Die Schwangerschaft is
 bewiesen. Is bewiesen.
 (Pause)

SEPP Aber es war ned Absicht.

STALLER Weilst eine Sau bist. Da führt
 kein Weg hin.

SEPP Genau.

STALLER Dem Pfarrer sagn mir es auch.
 Alle sagn mir es.

SEPP Ich geh weg.

STALLER Wo gehst hin?

SEPP In die Stadt.
 (Pause)

STALLER Wenn man das gwußt hätt, hätt
 man dich gar ned eingestellt.

SEPP Geh eh.

STALLER Dableibst noch. Eine Strafe muß
 sein, wirst es schon sehn.

SEPP Was?

STALLER Wirst es schon erwartn können.

(Pause)

STALLER Du wirst die größte Sau sein, die ich kenn.

(Pause)

Ein minderjähriges Kind, wo zruckbliebn is. Die Red bleibt eim weg.

SEPP Habs ned wolln. Das schwör ich.

STALLER Hast keine andere findn können? Im Haus, wo man arbeit, gibts nix, und noch dazu, was ein Kind is.

SEPP Allerweil ned traut hab ich mich, nirgends.

STALLER Warum?

SEPP Des sag ich nicht.

8. Szene

Im Stall. Junge Katzen in einer Ecke. Sepp und Beppi.

SEPP Der Wurf is schön, aber eins kann nur bleibn.

BEPPI (schaut die Tiere an)

SEPP Wie halt kleine Katzn sind. Derfst dir eins aussuchn. – Wost mich verratn hast, wirst schon sehn, wasd davon hast.

BEPPI (schaut)

SEPP Welches willst nachad?

BEPPI Nix.

SEPP Sind alle gleich. Ein erwischts.

BEPPI Ene, mene, mize, magst ein Dieze, ene, mene, matz, er ist ein edler, treuer Schatz. Eck, Speck, Dreck und du mußt weg.

SEPP Wiest es willst. Alle wissns, Papa und Mama.

BEPPI (schaut)

SEPP Verratn.

BEPPI Nix. Mama hats gwißt.

SEPP Hast es gsagt?

BEPPI (verneint)

SEPP Glaub dirs eh.

9. Szene

Auf dem Hof. Sepp und Staller.

STALLER Was schaut? Gibts keine Arbeit mehr?

SEPP Der Hund.

STALLER Auf meim Hof is dein Hund ned.

SEPP Wo sonst, nachad?

STALLER Irgendwo wird er schon sein.

SEPP Schaun wird man dürfn.

STALLER Du hast nix mehr zum Schaun auf meim Hof.

SEPP Genau.

STALLER Weißt es eh.

(Pause)

SEPP Ich such bloß mein Hund.

STALLER Dann suchst ihm. »Wer suchet, der findet«.

SEPP Genau.

STALLER Dagwesn is er.

SEPP Wo is er gwesn?

STALLER Bei der Scheun is er gwesn.

SEPP Warum?

STALLER Frag ihm doch selber. Was geht mich ein Hund an, wo nicht meiner is.

SEPP Streunern tut er halt.

STALLER Wirst ihm schon findn.

(Pause)

Und wenn ich dich noch einmal find auf mein Hof, nachad dann schieß ich dich nieder, daßd es weißt.

SEPP Hast ja kein Gwehr.

STALLER Des wirst du wissn.

(Pause)

SEPP Ich such bloß mein Hund.

STALLER Ebn.

SEPP (an der Scheune) Da is er. Nelly!

–

Nelly geh her. (pfeift)

Fuß! Hörst ned, brauchst eine zündt?

(Der Hund ist tot)

STALLER Hast ihm gfundn?

SEPP Da is er.

STALLER Dann schauts, daß weiter kommts, ihr zwei.

SEPP Mörder.

STALLER Ratzngift wird er erwischet ham, in der Scheun wars auslegt.

SEPP (nimmt den toten Hund auf)

Gehn mir heim. (geht mit dem Hund weg)

STALLER Aus is.

10. Szene

In der Kammer von Sepp. Sepp beim Packen eines kleinen Koffers. Beppi.

SEPP Mußt ned einischaun, das is nix für dich.

BEPPI Doch.

SEPP Da is er drin.

BEPPI Weiß eh. (schaut in die Tasche)

SEPP (hört auf zum Packen) Siehst ihm?

BEPPI (nickt)

SEPP Is er tot?

BEPPI (nickt)

SEPP Nix mehr zum Machn?

BEPPI (verneint) Nix mehr.

SEPP Geh nur wieder, brauch dich nimmer.

BEPPI (lächelt) Schöner Hund. (bejaht)

SEPP Alles erledigt. Geh nur.

BEPPI (wackelt mit dem Kopf, ja und nein, steht auf, geht um den Tisch herum, schaut, unsicher, dann nimmt sie die hergerichteten Sachen und räumt weiter den Koffer ein)

SEPP Was tust?

BEPPI Nix. (läßt es wieder sein)

(Pause)

SEPP Is alles aus. Jetzt gehts um die Wurscht.

BEPPI Warum?

SEPP Aus is.

BEPPI Halt zu deiner, ich.

SEPP Weil mich das was nutzt.

BEPPI (nickt)

SEPP Hast kein Recht, bist nix, das is es.

BEPPI (nickt) Dableibn.

SEPP Wo der Hund tot is, halt mich nix mehr.

BEPPI Tu recht schön bittn, schön bittn.

SEPP Nix. Nix. Nix.

(Pause)

(packt weiter ein)

SEPP Da is ein Schoklad kauft wordn
für deiner.

BEPPi (nimmt ihn)

Intermezzo II

FRAUENTERZETT

Und Mose gebot sampt den eltesten Israel
dem Volck
und sprach
Behaltet alle Gebot
die ich euch heute gebiete.

Wenn jr nu uber den Jordan gehet
so solt jr solche Steine aufrichten
und mit kalck tünchen.
Und solt daselbs dem HERRN deinem Gott
ein steinern
Altar bawen darüber kein Eisen feret
von gantzen Steinen soltu diesen Altar dem
HERRN
deinem Gott bawen
und Brandopffer drauff opffern
und daselbs essen und frölich sein vor dem
HERRN
deinem Gott.
Und solt auff die Steine alle wort dieses
Gesetzts
schreiben klar und deutlich.

Und die Leviten sollen anheben
und sagen zu jederman mit lauter stimme.

Verflucht sey
wer seines Nehesten grenzte engert
Und alles volck sol sagen
Amen.

Verflucht sey
wer seinen Nehesten heimlich schlegt
Und alles volck sol sagen
Amen.

Verflucht sey
wer Geschenk nimpt
das er die Seele des unschuldigen bluts
schlegt
Und alles volck sol sagen
Amen.

Verflucht sey
wer nicht alle wort dieses Gesetzes erfüllet
das er darnach thue
Und alles volck sol sagen
Amen.

Dritter Akt

1. Szene

Kirchgang bei schlechtem Wetter. Staller und
Stallerin. Beppi etwas voraus.

STALLER Ob man schon was sieht?
(Pause)

STALLERIN Noch sieht man nix.
(Große Pause)

STALLER Ich seh was.

STALLERIN Das bildst dir ein. Nix is zum
Sehn.
(Pause)

STALLER Da darf auch nie was zum Sehn
sein.

STALLERIN Bestimmt ned.
(Große Pause)

STALLER Es wird gsagt, daß etwa Narri-
sche den Tod ned spürn wie mir.
Freilich, eine Fliegn merkt auch
nix.
(Pause)

STALLERIN Fünftens du sollst nicht töten.

STALLER Sechstens du sollst nicht Un-
keuschheit treiben. (Pause) Das
mach ich mit meim Herrgott
allein aus.
(Pause)

STALLERIN Es wird gsagt, ein Kind lebt im
Bauch von der Mutter noch
stundlang weiter.

STALLER Des ned.
(Große Pause)

STALLERIN Das tät ich jedenfalls mein Lebn
lang nicht mehr vergessn. Das
weiß ich.

STALLER Wenn man sich nimmer zum
Helfn weiß, weils alles nix is, muß
man ein Ausweg findn.

STALLERIN Ja.
(Pause)

STALLERIN Selig die im Geiste Armen,
denn ihrer ist das Himmelreich.

STALLER Das glaub ich ned.

STALLERIN Auf was man für Gedankn
kommt, ned zum Ausdenkn.
Man redt ja bloß.

STALLER Aber mit offene Augn ins
Verderbn rennen, das geht auch
ned.

STALLER Na.

STALLERIN Wenn man das überlegn tut.

STALLER Das weiß ich, meine Tochter, wo
noch ein Kind is, das zuckbliebn
is, hat ned schwanger zum sein,

von einem altn Taugenichts.
Wie man da dastehn tät, vor die
ändern. Nein.

STALLERIN (im Abgehen) Fünftens du sollst
nicht töten.

STALLER (im Abgehen) Sechstens du sollst
nicht Unkeuschheit treiben.

CHORAL

FRAUENTERZETT

Dein Geist, den Gott vom Himmel gibst,
der leitet alles, was ihn liebt,
auf wohlgebahnten Wegen.
Er setzt und richtet unsern Fuß
daß er nicht anders treten muß,
als wo man find't den Segen.

2. Szene

Abend in der Stube. Staller am Tisch mit
einer Zeitung. Stallerin. Beppi schreibt in
ein Heft.

STALLER Was tust. (zur Stallerin)
(Pause)
(zu Beppi) Was is? (zur Stallerin)
Ghört ins Bett.

STALLERIN Laß, Aufgabh machts.

STALLER Aufd Nacht.

BEPPi Schönschrift.

STALLERIN Brav is.
(Pause)

STALLER (zur Stallerin) Was tust?

STALLERIN Eine Laugn mach ich.

STALLER Wegn was?
(Pause)

STALLERIN Werst es schon sehn.
(Pause)

STALLER Willst es tun?

STALLERIN A Red hat er. Sonst nix.
(Pause)

STALLER Und wenn sies ned tut?

STALLERIN Folgn muß.

STALLER Des nutzt nix.

STALLERIN Weißt was Besseres?

BEPPI (hört zu)

STALLERIN Mach deine Aufgabn und kümmer dich um nix, was dich nix angeht.
(Pause)

STALLER Das tät'n alle, wenn das etwas wär.

STALLERIN Weil es ned üblich is.
(Pause)

STALLER (liest weiter Zeitung)

STALLERIN So. (Pause) (zum Staller) Geh auss' jetzt, das mach'n mir unter sich aus, brauch'n keine Fenster-gucker.

STALLER (steht auf) Geh eh, wo es deine Sach is. (geht ab)

STALLERIN So, jetzt werd'n mir es gleich hab'n.

BEPPI (schaut)

STALLERIN Geh her jetzt. Zieh die Unter-hosn aus, leg dich da hin.

BEPPI Ned. Ned. Ned.

STALLERIN Waschn müss'n mir sich, damit der Dreck weggeht. Zieh die Unterhosn aus.

BEPPI (tut es)

STALLERIN Weilst soviel Sauerei gmacht hast, daß der Dreck außer geht, wo hineinkommen is dadurch. Sechstens du sollst nicht Un-

keuschheit treiben. Das zwickt ein bißl, aber das macht nix, das is die Seifn, wo alles wegwascht. Zieh den Rock nauf, und die Füß ausnander.

BEPPI (zieht sich ganz nackt aus, steht da)

STALLERIN Frierst ja, Dummkopf.
(Pause)
(nimmt vom Ofen den Putz-lum-pen, den Schrubber, macht sie in der Lauge naß, fängt an, die Dielen zu schrubben)
(Pause)
Ja, kannst denn ned hör'n, was ich gsagt hab.

BEPPI (geht ab)

STALLERIN Waschn sollst dich geh'n, naus zur Wanne, und dann marsch ins Bett, morg'n muß't wieder aufstehn. – Ich hab meine Arbeit.

3. Szene

Nacht. Staller und Stallerin im Ehebett.

STALLERIN Ich hab mein Bestes versucht, das is sicher. Ich kann mir kein Vorwurf mehr mach'n, das is auch sicher.

STALLER Hab ich was gsagt.
(Große Pause)

STALLERIN Es is ebn so, da kann man nix mach'n.

STALLER Na, mir nicht. Da ghörn andere Leut her, die verstehn das. Die können sich helf'n.

STALLERIN Wenns nix nutzt, dann nutzt es nix.

STALLER Das hab ich mir gleich gedacht, daß das kein Sinn hat.

STALLERIN Ebn.
(Pause)

STALLER Wenn man wenigstens noch ein Kind hätt, einen Bubb, das wär ein Lichtblick.

STALLERIN Warum?

STALLER Das is doch klar.

STALLERIN Wenn ich schon als Junger kein zweites Kind hab kriegn können, krieg ich jetzt erst recht keins mehr, das weiß ein jeder.
(Pause)

STALLER Wenn man wenigstens noch ein Kind hätt, einen Bubb, das wär ein Lichtblick. (Pause)
Redn wird man dürfn und sich was ausdenkn, was einem gfallt.

STALLERIN Ja.

4. Szene

Hang mit Preiselbeerkraut. Beppi (zunächst allein) und Stallerin brocken Beeren mit Gittern. Beppi hochschwanger.

BEPPI (allein, sehr langsam, als würde sie sich erinnern)
All dein Weinen, all dein Lachen, all dein Denken, all dein Sss-sein, schließe wie ein Kränzchen Rosen dein Gebet zum Himmel ein. (nickt heftig, ist ruhiger, arbeitet weiter)
Eins – zwei – drei – vier – fünf – sechs – sieben – acht – neun! (lacht)
Genau. So isses.
Lieb ist nicht wenig UND ist nicht viel.
(schnell) Lieb ist ohne Maß und ganz ohne Ziel.
(nickt wieder)
Eins – (schnell)
zweidreivierfünfsechssiebenaachtneun!
(sehr zu sich, wieder langsam)
Verzeih, ich lerne ein Gedicht für dir, für dir, aber dichten kann ich nicht. (lacht) Bleds Zeig.
Einszweidreivierfünfsechssiebenaachtneun. (lacht und arbeitet weiter)
Beten ned vergess'n:

wenn das Herz voll Kummer
und der Kopf so brennt –
puhpuhpuh (lacht) –
dann denke an den Herrgot
und falte deine Händ.
Arbeitn und ned betn, etzan,
gelle?! (arbeitet weiter, hat einen
sehr fündigen Platz) Mei, viele!

STALLERIN (lächelt, ziemlich leise)
Dann brock – und red ned.

5. Szene

Abend in der Stube.
Staller, Stallerin und Beppi beim Essen.

(Große Pause)

BEPPI (hört auf zu essen, schaut Staller
und
Stallerin an, Wehen beginnen)
(Pause)
Papamama.



2. Akt, 6. Szene (Beppi, Sepp)

Gerd Kühr

Gerd Kühr absolvierte sein Kompositionsstudium am Mozarteum Salzburg bei Josef Friedrich Doppelbauer und bei Hans Werner Henze in Köln, sowie ein Dirigierstudium bei Gerhard Wimberger (Mozarteum) und Sergiu Celibidache. 1992 bis 1994 hatte Gerd Kühr eine Gastprofessur für Komposition am Mozarteum und ab 1994 in Graz inne, im Jahr 1995 wurde er ordentlicher Universitätsprofessor für Komposition und Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz.

Sein internationaler Durchbruch war die Uraufführung der Oper „Stallerhof“ (Libretto von Franz Xaver Kroetz) 1988 bei der 1. Münchener Biennale. Gerd Kühr schuf zahlreiche Auftragswerke für Orchester, Ensemble, Kammermusik, Chor, die u.a. bei Wien Modern, dem Almeida Festival, dem Huddersfield Festival, dem steirischen herbst, bei musica viva, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, den Salzburger Festspielen und den Bregenzer Festspielen aufgeführt wurden.

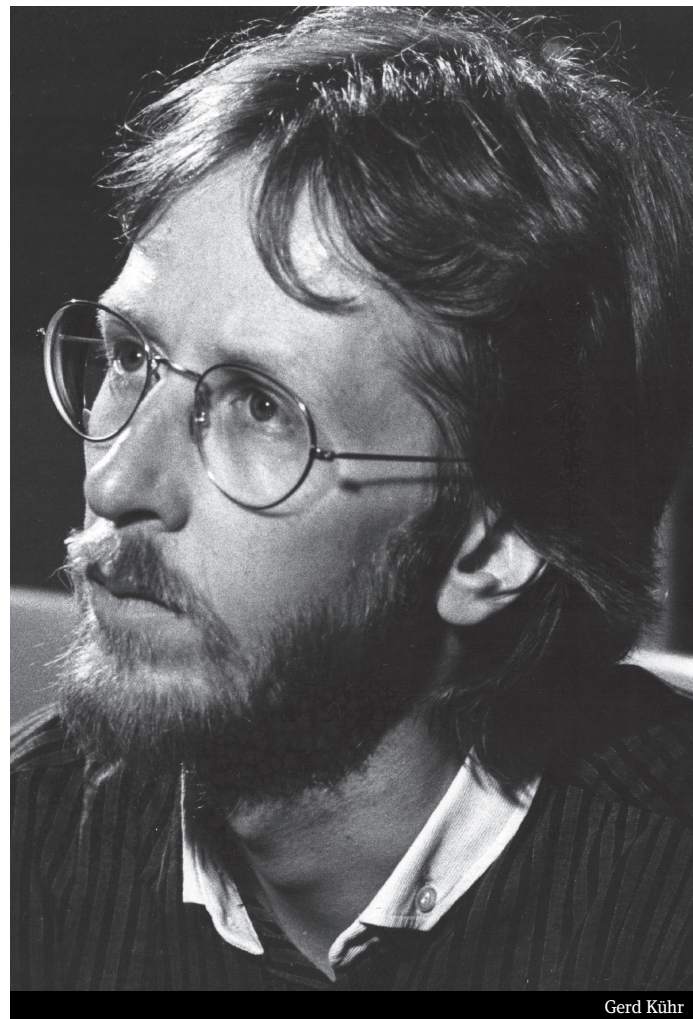
Gemeinsam mit dem Librettisten Hans-Ulrich Treichel entstand Gerd Kührs Oper „Paradiese“ – ein Auftragswerk der Oper Leipzig mit Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung, welche ihre Uraufführung an der Oper Leipzig im Jahre 2021 feierte.

2012 erhielt der Komponist den Österreichischen Kunstpreis für Musik, 2014 den Andrzej-Dobrowolski-

Kompositionspreis des Landes Steiermark, 2022 folgte das „Große Goldene Ehrenzeichen des Landes

Kärnten“, 2023 das Ehrenzeichen des Landes Steiermark für Wissenschaft, Forschung und Kunst und zuletzt der „Große Österreichische Staatspreis 2023“.

www.gerd-kuehr.at



Gerd Kühr

Gerd Kühn

Gerd Kühn completed his composition studies at the Mozarteum Salzburg with Josef Friedrich Doppelbauer and Hans Werner Henze in Cologne, as well as conducting studies with Gerhard Wimberger (Mozarteum) and Sergiu Celibidache. From 1992 to 1994 Gerd Kühn held a visiting professorship for composition at the Mozarteum and from 1994 in Graz. In 1995 he became a full university professor for composition and music theory at the University of Music and Performing Arts, Graz.

His international breakthrough was the world premiere of the opera “Stallerhof“ (libretto by Franz Xaver Kroetz) in 1988 at the 1st Munich Biennale. Gerd Kühn has created numerous commissioned works for orchestra, ensemble, chamber music, choir, which have been performed at Wien Modern, the Almeida Festival, the Huddersfield Festival, steirischer herbst, musica viva, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Salzburg Festival and the Bregenz Festival, among others.

Together with librettist Hans-Ulrich Treichel, Gerd Kühn composed his opera “Paradiese“. This work has been commissioned by the Leipzig Opera with the support of the Ernst von Siemens Music Foundation. “Paradiese“ premiered at the Leipzig Opera in 2021.

In 2012, Gerd Kühn received the Austrian Art Prize for Music, in 2014 the Andrzej Dobrowolski Composition Prize of the Province of Styria, followed in 2022 by the “Grand Golden Decoration of Honour of the Province of Carinthia“, in 2023 the Decoration of Honour of the Province of Styria for Science, Research and Art and, most recently, the “Grand Austrian State Prize 2023“.

www.gerd-kuehn.at



Gerd Kühn

ensemble XXI. jahrhundert

Das ensemble XXI. jahrhundert wurde 1971 von Peter Burwik gegründet mit dem Ziel, die Musik des 20. Jahrhunderts bekannt zu machen und das Gegenwartsschaffen zu fördern.

Schwerpunkte setzt das Ensemble auf die Zweite Wiener Schule und die klassische Moderne, bleibt dabei offen für aktuelle internationale Musikentwicklungen und versteht Kulturarbeit als Schnittstelle zu Politik und Gesellschaft.

Das Ensemble trat im Wiener Konzerthaus, Musikverein und bei Wien Modern sowie bei bedeutenden Festivals in Österreich (u.a. Salzburger Festspiele, Steirischer Herbst, Carinthianer Sommer, Brucknerfest Linz) und international (u.a. Berliner Festspiele, Edinburgh Festival, Enescu Festival, Hong Kong Arts Festival, Huddersfield Festival, Musica Strasbourg, New Music Week Shanghai, Shanghai Spring Festival, Warschauer Herbst) auf und präsentierte aktuelle Programme auf Konzertreisen durch Europa, Asien, Nord- und Südamerika.

ensemble XXI. jahrhundert was founded in 1971 by Peter Burwik with the aim of promoting 20th-century music and supporting contemporary creative work.

A particular focus is placed on the Second Viennese School and classical modernism, while remaining open to current international musical developments and viewing cultural work as an interface between politics and society.

The ensemble has performed at the Wiener Konzerthaus, Musikverein, and Wien Modern, as well as at major festivals in Austria (including the Salzburg Festival, Steirischer Herbst, Carinthian Summer, Brucknerfest Linz) and internationally (such as Berliner Festspiele, Edinburgh Festival, Enescu Festival, Hong Kong Arts Festival, Huddersfield Festival, Musica Strasbourg, New Music Week Shanghai, Shanghai Spring Festival, Warsaw Autumn), presenting contemporary programs on concert tours throughout Europe, Asia, and North and South America.

Stallerhof • CD 1

- I. **Introduktion** 3:31
Frauenterzett

Erster Akt

- II. **1. Szene** 5:18
In der Stube. Stallerin beim Kochen.

- III. **2. Szene** 6:34
Beppi und Sepp im Stall bei der Arbeit.

- IV. **3. Szene** 3:05
Sepp sitzt auf dem Abort beim Scheißen.

- V. **4. Szene** 5:44
In der Stube. Abend.

- VI. **5. Szene** 3:48
Abend beim Stall.

- VII. **6. Szene** 2:04
Abend. Sepp in seiner Kammer mit seinem Hund, der frisst.

- VIII. **Intermezzo I** 2:51
Frauenterzett

Zweiter Akt

- IX. **1. Szene** 3:20
Ein ländlicher, sehr kleiner Rummelplatz, nach Mittag, tote Zeit.

- X. **2. Szene** 2:53
In Sepps Kammer. Sepp und Beppi.

- XI. **3. Szene** 5:28
Ein Gasthaus mit Garten.

- XII. **4. Szene** 3:49
In einem Schuppen.

- XIII. **5. Szene** 1:25
In der Stube. Stallerin und Beppi.

- XIV. **6. Szene** 5:52
Auf dem Feldboden.

- XV. **7. Szene** 6:11
Staller und Sepp in Sepps Kammer.

- XVI. **8. Szene** 3:18
Im Stall. Junge Katzen in einer Ecke.

- XVII. **9. Szene** 4:39
Auf dem Hof.

- XVIII. **10. Szene** 4:35
In der Kammer von Sepp.

Gesamte Spielzeit 74:24

Stallerhof • CD 2

- I. **Intermezzo II** 3:04
Frauenterzett

Dritter Akt

- II. **1. Szene** 4:40
Kirchgang bei schlechtem Wetter.

Choral

Frauenterzett

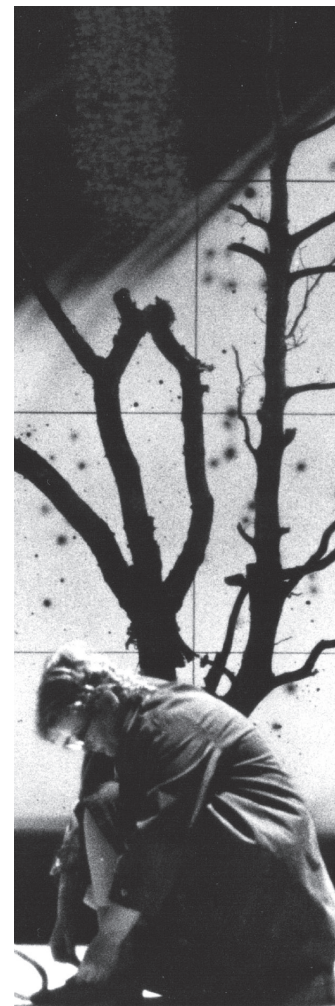
- III. **2. Szene** 7:40
Abend in der Stube.

- IV. **3. Szene** 4:02
Nacht. Staller und Stallerin im Ehebett.

- V. **4. Szene** 3:33
Hang mit Preiselbeerkraut.

- VI. **5. Szene** 1:49
Abend in der Stube.

Gesamte Spielzeit 24:48





QUINTON RECORDS | Q-2501-2 | www.quintonrecords.com