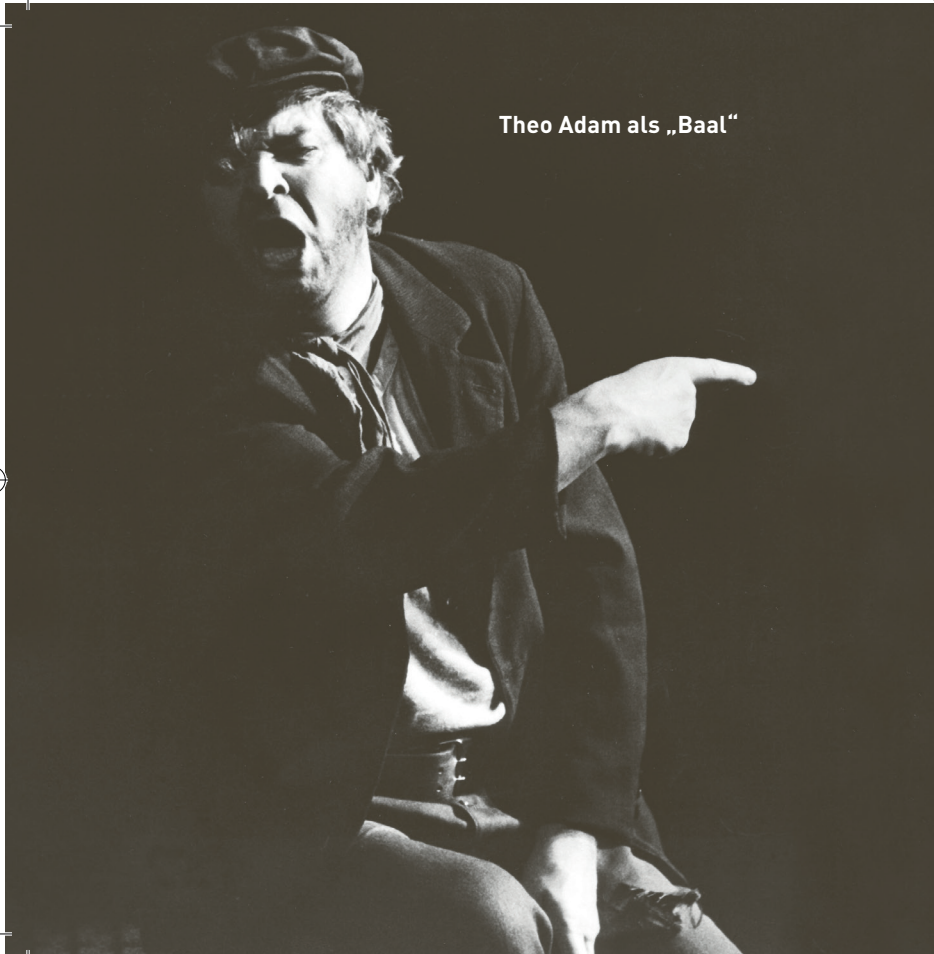




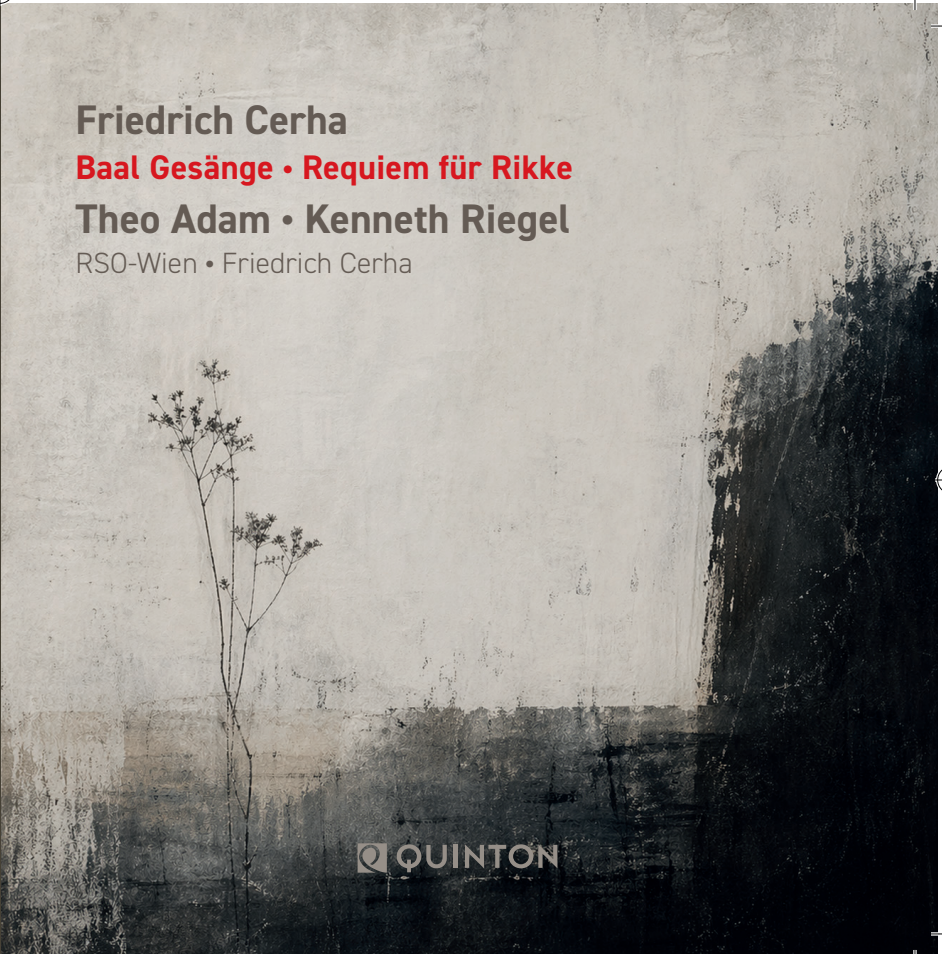
Theo Adam als „Baal“

Friedrich Cerha

Baal Gesänge • Requiem für Rikke

Theo Adam • Kenneth Riegel

RSO-Wien • Friedrich Cerha



 **QUINTON**

Friedrich Cerha

Baal Gesänge

(Text: Bertolt Brecht)

48:49

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 1 | Ichtyosaurus Parabel | 3:42 |
| 2 | Legende der Dirne Evlyn Roe | 8:28 |
| 3 | Sommerlied | 4:17 |
| 4 | Loblied auf den Abort | 2:30 |
| 5 | Couplet | 1:28 |
| 6 | Arie des Bettlers | 5:51 |
| 7 | Lied vom ertrunkenen Mädchen | 5:11 |
| 8 | Der Tod im Wald | 5:22 |
| 9 | Von Sonne krank | 6:16 |
| 10 | Baals Tod | 5:36 |

Theo Adam, Bariton
ORF Radio-Symphonieorchester Wien
Dirigent: Friedrich Cerha

(Live aufgenommen am 19.10.1984
im Großen Saal des Wiener Konzerthauses)

11 Requiem für Rikke

(Text: Carl Zuckmayer)

10:49

Kenneth Riegel, Tenor
ORF Radio-Symphonieorchester Wien
Dirigent: Friedrich Cerha

(Live aufgenommen am 12.5.2000
im Großen Saal des Wiener Musikvereins)





Friedrich Cerha wurde 1926 in Wien geboren. Schon vor Abschluss des Gymnasiums leistete er als Luftwaffenhelfer aktiven Widerstand, desertierte dann zweimal von der deutschen Wehrmacht und erlebte das Kriegsende als Hüttenwirt in den Tiroler Bergen. Ab 1946 studierte er an der Akademie für Musik in Wien Violine, Komposition und Musikerziehung und an der Universität Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie.

Zunächst war er als Geiger tätig und stand einerseits in Kontakt zur avantgardistischen Untergrundszene junger Maler und Literaten um den Art-Club und andererseits zum Schönberg-Kreis der österreichischen Sektion der IGNM.

1958 gründete er mit Kurt Schwertsik das Ensemble „die reihe“, das in der Folge Pionierarbeit in der Präsentation von Werken der Avantgarde, der Wiener Schule und der gesamten klassischen Moderne leistete.

Von 1959 an lehrte Friedrich Cerha an der Hochschule für Musik in Wien, wo er 1976 – 88 eine Professur für Komposition, Notation und Interpretation neuer Musik innehatte.

Von 1960 bis 1997 war er als Dirigent mit renommierten Ensembles und Orchestern bei international führenden Institutionen zur Pflege neuer Musik und Festivals (Salzburger Festspiele, Berliner Festwochen, Wiener Festwochen, Biennale Venedig, Warschauer Herbst, Festival d'Automne Paris, Jyväskylä-Festival, Musica Viva München, Nutida Musik Stockholm, Neues Werk Hamburg, Musik der Zeit Köln etc.) und an Opernhäusern (Staatsoper Berlin, Wien, München, Teatro Colon Buenos Aires etc.) tätig.

Cerha's Herstellung einer spielbaren Fassung des 3. Akts der Oper Lulu von Alban Berg (1963 – 78, UA 1979 in Paris), hat der Musikwelt ein wesentliches Werk des 20. Jahrhunderts vollständig erschlossen und internationale Anerkennung gefunden.

Seine eigene Oper „Baal“ nach B. Brecht, mit dem er sich schon in den 50er Jahren auseinandersetzte, wurde 1981 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt, „Der Rattenfänger“ 1987 beim Steirischen Herbst, „Der Riese von Steinfeld“ 2002 in der Staatsoper Wien und „Onkel Präsident“ 2013 am Prinzregententheater München.

Alle seine Bühnenwerke thematisieren auf verschiedene Weise das ihn fundamental beschäftigende Verhältnis von Individuum und Gesellschaft.

Sein Gesamtwerk umfasst Solo -, Ensemble-, Chor-, und Orchesterwerke, für die er Aufträge von hervorragenden Institutionen und Festivals (Koussevitzky-Foundation New York, BNP Paribas Paris, Südwestfunk Baden-Baden, Westdeutscher Rundfunk, Musica Viva München, Konzerthaus Berlin, Steirischer Herbst Graz, Festival de música de Canarias, Konzerthaus und Musikverein Wien, Wiener Philharmoniker etc.) und ebenso zahlreiche Preise und Ehrungen erhielt, zuletzt 2006 das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst, den Orden „Officier des Arts et Lettres“, den „Goldenen Löwen“ der Biennale Venedig für sein Lebenswerk, 2011 den Musikpreis Salzburg und 2012 den Ernst von Siemens Musikpreis.

Baal und seine Gesänge

Meine ersten drei Werke für die Bühne sind identisch mit drei verschiedenen und wesentlichen Stadien meiner künstlerischen Entwicklung; gleichzeitig fassen sie das mich an menschlicher Existenz, am Leben heute besonders Bewegende von drei verschiedenen Blickpunkten her.

Sie sind alle eine Art „Welttheater“. In den Spiegeln wird Leben gleichsam aus einer raum-zeitlichen Distanz betrachtet. Netzwerk wechselt die Perspektiven: Verhaltensweisen der Masse „Mensch“ und mikroskopisch herangezogene, typisierte Individualbereiche stehen einander gegenüber und durchdringen einander. Das Verhältnis von menschlicher Gesellschaft und Individuum war auch an Brechts Baal jenes Problem, das mich am meisten interessiert und seit dem Anfang der Fünfzigerjahre beschäftigt hat — hier extrem und provokant vom Einzelnen her gesehen.

Baal ist — und war für mich im besonderen — eine Reflexion über das „Einsteigen“, das den Kern unserer Existenz betrifft. Er selbst tut es nicht, wie der Ichthyosaurus, der zur Zeit der Sintflut nicht in die rettende Arche steigen wollte, weil er „Wichtigeres“ zu tun hatte in diesen Tagen. Baal lässt sich von den „Kunstsinnigen“ nicht „verwurstet“, die ihn hochloben und seine Gedichte verkaufen wollen; sie lassen ihn daher fallen. Aber auch dem „Volk“, den Chauffeuren, für die er in der Kneipe singt, ist „Kunst“ nicht geheuer und das Publikum im Kabarett, in dem er später auftritt, erwartet von ihm ewig die gleichen Zoten: Eine Weile hält er seinen Kontrakt, um mit der Einzigen, die er länger bei sich behält, leben zu können — dann reißt er aus. Sein Hunger

nach Leben, seine Suche nach dem Land, „wo es besser zu leben ist“, treiben ihn weiter und gleichzeitig immer mehr in die Isolation; aber das Wesentliche an ihm ändert sich nicht, während er sinkt. Inkarnation vitalen Glücksverlangens, ja des Vitalen schlechthin, ist er in des Wortes Grundbedeutung von Natur aus a-sozial. Baal ist aber vor allem auch ein provokantes Bild für ein Wesen, das die Bedingungen, die es braucht, um existieren zu können, nicht vorfindet und daher zugrunde geht. Seine Verweigerung gegenüber sich anbietenden vorgezeichneten Bahnen und „Paradiesen“ ist keine spektakuläre, auf Verbesserung der Welt gerichtete, wie die gegenwärtiger Revolutionäre, und sie ist keine kleinbürgerliche, die im Rückzug liegt. In einer notgedrungen verwalteten Welt, in der zunehmend Menschen in Mechanismen kretinieren, wo selbst „sozial vernünftiges“ Handeln sich auf schleichende Weise gegen unsere Lebenssubstanz zu richten beginnt, wo wir „Inhumanes“ in dieser Form bald bewusst zu akzeptieren genötigt sein könnten, um in irgendeiner Form zu überleben, wird das unmittelbare Ausleben vitalen Glücksverlangens mehr und mehr zum Anachronismus. Mir lag Brechts Baal näher als modische Konstruktionen, in denen uns aktuelle Probleme wie die allgegenwärtige Information über sie so gern glatt durch die Gurgel rutschen. Ein unwandelbares Urbild, wenn auch deutlich zeitgeprägt in seiner literarischen Erscheinung, irritiert er stärker als Wedekinds faszinierende „Urgestalt des Weibes“, Lulu.

Verkrallt in Erde und Leben und ihrer Schönheit so ausgeliefert, wie er ihre Gewalt verkörpert, wird er in einem Maß asozial, das ein Mitleiden mit seiner Person schwermacht: Der Ichthyosaurus war „allgemein unbeliebt, als er ersoff“. Dem jungen Brecht war recht, dass Schmerz und Ekel in seinem Stück

schwer verdaubar bleiben. Mir wurde 1974 bewusst, dass nur Ansätze für Identifikation Voraussetzungen für jene Art von Auseinandersetzung schaffen konnten, die mich an Baal interessierte.

Meine musikalische Entwicklung hat es mir damals ermöglicht, den Stoff konkret in die Hand zu nehmen; ich habe 1974–1980 an der Komposition gearbeitet. In Exercises bzw. Netzwerk waren die stilistisch verschiedenen musikalischen Bereiche deutlich getrennt, ihr Einfluss aufeinander deutlich ausgespielt. In Baal, der auch Beziehungen zur Sprache der Spiegel wieder aufnimmt, sind die Grenzen fließend geworden, die Möglichkeiten durchdringen einander stärker. Auch hier stehen aber bestimmte Strukturformen für bestimmte Grundsituationen im Stück: Geflechte, Felder von dicht aneinanderliegenden Tönen für den Bereich des Naturhaften — auch des Undurchschaubaren, Mythischen, in den das Leben eingebettet ist. Expressive Akkordik schlägt in Farbe um, wo Töne dicht aneinanderliegen; in Farbfeldern entstehen umgekehrt Schwerpunkte, von denen aus das Geschehen in bestimmte Richtungen drängt: Aus Schillerndem, Urgrundhaftem, das viele Möglichkeiten birgt, lösen sich bestimmte, die Konsequenzen bringen und fordern. Polyrhythmisches Über- und Nebeneinander, auch manchmal formelhaft-aleatorisch Wiederholtes prägt den Bereich des „Gesellschaftlichen“, der außerhalb von Baals eigentlichen Interessen liegt. Er spricht, während ihn die Gesellschaft umschwärmt, und beginnt erst zu singen, wo er innerlich beteiligt ist. Melodisch-Harmonisches herrscht im Bereich individuellen Ausdrucks: Expressiv-formaler Eigenwert wächst aus der Deklamation. Während ich mir in Netzwerk eine eigene Kunstsprache geschaffen habe, ordne ich mich in Baal der bestehenden als semantisch organisiertem Transportmittel betont unter.

Es gibt nicht nur alle Formen des Übergangs vom Sprechen zum Singen — im Singen selbst kommen Dauernbeziehungen und melodischer Duktus so aus Deklamation und Affekt, dass es sich ganz dem natürlichen Tonfall anpasst. Das ist nicht neu, steht aber im Gegensatz zu „neuer“ Literatur, die diesbezüglich seit langem stark stilisiert.

Baals Gesänge sind in der Oper als geschlossene Nummern gestaltet, deren Melos und Harmonik gewissermaßen eine zentrale Funktion einnimmt. Dies gilt allem voran für die „Legende von der Dirne Evelyn Roe“, dem Menschen auf der Suche nach dem besseren, dem „heiligen“ Land; auf dem engen Schiff der Lebensbahn ausgebeutet, ruiniert und verloren zwischen Himmel und Hölle, die sie beide nicht annehmen, gelangt sie niemals dorthin. Ihr Schicksal hat eine Schlüsselstellung im Text, der die musikalische entspricht. Eine nicht illustrativ oder psychologisch-deutend erfundene, lapidare Grundformel in ihrem Anfang ist zur Keimzelle für vielerlei Gestalten geworden. Inhaltliche und musikalische Bezüge sind im „Lied vom ertrunkenen Mädchen“ am deutlichsten, darüberhinaus in der Szene von Baals Tod, in der andererseits, wenn auch transformiert, eine Verbindung zur Welt der Spiegel spürbar ist. Der Grundduktus des Legenden-Modells mag selbst in dem im Charakter weit davon entfernten „Loblied auf den Abort“ wirksam sein. In Baals Betroffenheit über eine „Arie des Bettlers“, die dieser in einer heruntergekommenen Spitalsschenke singt, klingt sein eigenes, späteres Schicksal an, daneben sein Verklammert-Sein mit der Natur, das in der Oper mehrfach Gestalt gewinnt, so auch im „Lied vom Tod im Wald“. Der Unterhaltungsmusik-Ton, in den frech-blasphemischen Kabarettliedern direkt beim Wort genommen, findet im Reggae „Von Sonne krank“ ein verzweifelteres Zerrbild; Baal, immer noch auf

der Suche „nach dem Land, wo es besser zu leben ist“, nähert sich seinem Ende, das er mit seinen Opfern teilt.

Ergänzt durch die „Ichthyosaurus-Parabel“ aus der ersten Szene, ein berührend naturseliges „Sommerlied“ aus den Textfassungen von 1919/20, das aus dramaturgischen Gründen nicht in die Oper aufgenommen wurde, die genannte „Arie des Bettlers“ und den Schluss von Baals Tod fassen die BAAL-GESÄNGE (1981) dessen feste Nummern aus der Oper, verbunden durch Zwischenspiele, zu einem Konzert-Zyklus zusammen. Im Gegensatz zu anderen Arbeiten dieser Art wird nicht versucht, einen Einblick in möglichst viele Schichten und Facetten des Werks zu geben; hingegen tritt der den „geschlossenen Formen“ eigene Charakter, gleichzeitig aber andeutungsweise auch etwas von ihrer Funktion im Gesamtgefüge, deutlich in Erscheinung.

(Friedrich Cerha, Schriften: ein Netzwerk,
Österreichische Musikzeitedition, Verlag Lafite, Wien 2001)

Baal Gesänge

(Texte von Bertolt Brecht)

Ichthyosaurus Parabel

In der Zeit der Sintflut sind alle in die Arche gegangen.
Sämtliche Tiere einträchtig. Das war die einzige Zeit,
wo die Geschöpfe der Erde einträchtig waren.
Aber der Ichthyosaurus ist nicht gekommen.
Er hatte keine Zeit in diesen Tagen. Noah selber machte ihn
darauf aufmerksam, daß die Flut kommen würde.
Aber er sagte ruhig: „Ich glaubs nicht.“
Er war allgemein unbeliebt, als er ersoff.

Es ist leicht möglich, daß ich in einem ähnlichen Fall
auch nicht einsteige.

Legende der Dirne Evlyn Roe

Als der Frühling kam und das Meer war blau
Da fand sie nimmer Ruh –
Da kam mit dem letzten Boot an Bord
Die junge Evlyn Roe.

„Herr Kapitän, laß mich mit dir ins heil'ge Land fahrn
Ich muß zu Jesus Christ“
„Du sollst mitfahrn, Weib, weil wir Narrn
Und du so herrlich bist.“

„Er lohn's Euch. Ich bin nur ein arm Weib.
Mein Seel gehört dem Herrn Jesu Christ.“
„So gib uns deinen süßen Leib!
Denn der Herr, den du liebst,
kann das nimmermehr zahlen:
Weil er gestorben ist.“

Sie fuhren hin in Sonn und Wind
Und liebten Evlyn Roe.
Sie aß ihr Brot und trank ihren Wein
Und weinte immer dazu.

Sie tanzten nachts. Sie tanzten tags
Sie ließen das Steuern sein.
Evlyn Roe war so scheu und so weich:
Sie waren härter als Stein.

Der Frühling ging. Der Sommer schwand.
Sie lief wohl nachts mit zerfetztem Schuh
Von Rah zu Rah und starrte ins Grau
Und suchte einen stillen Strand
Die arme Evlyn Roe.



Sie tanzte nachts. Sie tanzte tags.
Da ward sie wie ein Sieches matt.
„Herr Kapitän, wann kommen wir
In des Herrn heilige Stadt?“

Der Kapitän lag in ihrem Schoß
Und küßte und lachte dazu:
„Und ist wer schuld, daß wir nie hinkommen:
So ist es Evlyn Roe.“

Sie tanzte nachts. Sie tanzte tags.
Da ward sie wie ein Leichnam matt.
Und vom Kapitän bis zum jüngsten Boy
Hatten sie alle satt.

Sie trug ein seiden Gewand auf dem Leib
Der siech und voll Schwielen war
Und trug auf der entstellten Stirn
Ein schmutzzerwühltes Haar.

„Nie seh ich dich, Herr Jesus Christ
Mit meinem sündigen Leib.
Du darfst nicht gehn zu einer Hur
Und bin ein so arm Weib.“

Sie lief wohl lang von Rah zu Rah
Und Herz und Fuß tat ihr weh:
Sie ging wohl nachts, wenn's keiner sah
Sie ging wohl nachts in die See.

Sie ließ sich den dunklen Wellen, und die
Wuschen sie weiß und rein
Nun wird sie wohl vor dem Kapitän
Im heiligen Lande sein.

Als im Frühling sie in den Himmel kam
Schlug Petrus die Tür ihr zu:
„Gott hat mir gesagt: Ich will nit han
Die Dirne Evlyn Roe.“

Doch als sie in die Hölle kam
Sie riegeln die Türen zu:
Der Teufel schrie: „Ich will nit han
Die fromme Evlyn Roe.“

Da ging sie durch Wind und durch Sternenraum
Und wanderte immerzu.
Spät abends durchs Feld sah ich sie schon gehn:
Sie wankte oft. Nie blieb sie stehn.
Die arme Evlyn Roe.

Sommerlied

(nicht in der Oper Baal enthalten)

Sommerluft weht mir um den Bauch.
Heißer Wind schüttelt die Hosen um Schenkel und Schienbein.
In meiner Nase habe ich den Geruch fruchtttragender Ährenmeere,
und mein Augenlid nachts wölbt sich zum gestirnten Himmel.
Wenn ich die Augen zumache, sehe ich:
Meine Haare glänzen wie gelber Weizen.
Und atmen kann ich, atmen, atmen.
Meine Seele ist das Ächzen der Kornfelder,
wenn sie sich unter dem Wind wälzen.
Und das Funkeln in den Augen zweier Insekten,
die sich fressen wollen. —
Wollen wir uns von dem lauen Wasser eines blauen Tümpels
aufschwemmen fassen? Die weißen Landstraßen ziehen uns
sonst wie Seile von Engeln in den Himmel.

Loblied auf den Abort

Orge sagte mir: Der liebste Ort,
den ich auf Erden hab,
sei nicht der Rasenplatz am Elterngrab.
Sei nicht ein Beichtstuhl,
nicht ein Hurenbett und nicht ein Schoß,
weich, weiß, warm und fett.
Orge sagte mir: Der liebste Ort
auf Erden war ihm immer der Abort.
Dies sei ein Ort, wo man zufrieden ist,
daß drüber Sterne sind und drunter Mist.
Ein Ort sei einfach wundervoll, wo man
selbst in der Hochzeitsnacht
allein sein kann.
Ein Ort der Demut, dort erkennst du scharf,
daß du ein Mensch nur bist,
der nichts behalten darf.
Ein Ort der Weisheit, wo du deinen Wanst
für neue Lüste präparieren kannst.
Wo man, indem man leiblich lieblich ruht,
sanft, doch mit Nachdruck etwas für sich tut.
Und doch erkennst du dorten, was du bist:
Ein Bursche, der auf dem Aborte frißt!

Couplet

Hat ein Weib fette Hüften
Tu ich sie ins grüne Gras.
Rock und Hose tu ich lüften
Zärtlich – denn ich liebe das.

Beißt das Weib vor Ekstase
Wisch ich ab mit grünem Gras
Mir den Mund. Ihr Schoß und Nase:
Saubere – denn ich liebe das.

Treibt das Weib die schöne Sache
Feurig, doch im Übermaß
Geb ich ihr die Hand und lache:
Freundlich, denn ich liebe das.



Arie des Bettlers

Es war einmal ein Mann, der meinte auch, er sei gesund. Meinte es.
Er stammte aus einem Wald und kam einmal wieder dort hin,
denn er mußte sich etwas überlegen. Viele Tage ging er,
ganz hinauf in die Wildnis, denn er wollte sehen, wie weit er
abhängig war und wieviel noch in ihm war, daß er's aushielte.
Aber es war nicht mehr viel.

An einem Abend, um die Dämmerung, als er nicht mehr so allein
war, ging er durch die große Stille zwischen die Bäume und stellte
sich unter einen von ihnen, der sehr groß war.

Er lehnte sich an ihn, ganz nah, fühlte das Leben in ihm,
oder meinte es und sagte:
Du bist höher als ich und stehst fest, und du kennst
die Erde bis tief hinunter, und sie hält dich. Ich kann laufen
und mich besser bewegen, aber ich stehe nicht fest
und kann nicht in die Tiefe, und nichts hält mich.
Auch ist mir die große Ruhe über den stillen Wipfeln unbekannt.

Durch den Baum lief ein Zittern, der Mann fühlte es.
Da warf er sich zu Boden, umschlang die wilden und harten
Wurzeln und weinte bitterlich. Aber er tat es mit vielen Bäumen.

Lied vom ertrunkenen Mädchen

Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
Von den Bächen in die größeren Flüsse
Schien der Opal des Himmels sehr wundersam
Als ob er die Leiche begütigen müsse.

Tang und Algen hielten sich an ihr ein
So daß sie langsam viel schwerer ward.
Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein
Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.

Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch
Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schweben.
Aber früh ward er hell, daß es auch
Noch für sie Morgen und Abend gebe.

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war
Geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar.
Dann ward sie Aas in den Flüssen mit vielem Aas.

Der Tod im Wald

Und ein Mann starb im ewigen Wald,
wo ihn Finsternis umbraute.
Starb wie ein Tier im Wurzelwerk verkrallt.
Starrte hoch in die Wipfel, wo über dem Wald
Sturm seit Tagen über alles sauste.
„Wir tragen dich heim mit dem Wind“,
schworen die schauernden Freunde.
„Was tu ich, wo alle gestorben sind?
Hab nicht Erde noch Geld, noch Liebste, noch Kind.“
Aber das war's nicht, warum er so schrie
Lauter als Sturm, der tief unten brauste.

Über allen Sturm schrie er lauter als ein Vieh.
Gott weiß, warum er so grauenhaft schrie,
daß es seinen Freunden grauste.
„Unnütz bist du und wild wie ein Tier.
Eiter bist du, Dreck du, Lumpenhaufen!
Sonne frißt du weg in ekler Gier.
Hol der Teufel alle Sünde. Oh, trotz Hunger und Geschwür:
Leben will ich! Eure Sonne schnaufen.“

Etwas war es, was kein Freund verstand:
Dies im Wurzelwerk verderben.
Draußen lebt in Sonn' und Wind das Land
Und ich muß tief unten sterben.

Ja, so hielt ihn dies elende Leben noch,
daß er den Leichnam in die Erde preßte.
Dann, gen Morgen fiel er tot ins dunkle Gras.
Sie begruben ihn zitternd vor Ekel und Haß
In des Baumes unterstes Geäste.

Von Sonne krank (Reggae)

Von Sonne krank und ganz von Regen zerfressen
Geraubten Lorbeer im zerrauten Haar
Hat er seine ganze Jugend, nur nicht ihre Träume vergessen.
Lange das Dach, nie den Himmel, der drüber war.

Meine Stimme ist nicht ganz glockenrein.

O ihr, die ihr aus Himmel und Hölle vertrieben!
Ihr Mörder, denen viel Leides geschah!
Warum seid ihr nicht im Schoß eurer Mütter geblieben,
Wo es stille war und man schlief und war da?

Die Gitarre stimmt auch nicht.

Er aber sucht noch in absynthenen Meeren
Wenn ihn schon seine Mutter vergißt
Grinsend und fluchend und zuweilen nicht ohne Zähnen
Immer das Land, wo es besser zu leben ist.
Es ist schön im Dunkeln.
Mit dem Champagner im Leib und mit Heimweh ohne Erinnerung.
Schlendernd durch Höllen und gepeitscht durch Paradiese
Still und grinsend, vergehenden Gesichts
Träumt er gelegentlich von einer kleinen Wiese
Mit blauem Himmel drüber und sonst nichts.

Baals Tod

Das ist nicht so einfach. Das ist bei Gott nicht so einfach.
Eins, zwei, drei, vier, fünf sechs ... Das hilft nichts.
Wenn ich nur ... Mama, Ekart soll weggeh'n.
Der Himmel ist auch so verflucht nah da, zum Greifen,
es ist alles wieder tropfnaß. Schlafen, schlafen.
Eins, zwei, drei, vier. Die Luft ... Man erstickt ja hier.
Draußen muß es hell sein. Ich will hinaus. Ich werde hinausgeh'n.
Ich bin keine Ratte. Es muß draußen hell sein.
Stämme, Wind, Laub, Sterne ...

„Baal Gesänge“ © 1979, 1982
by Universal Edition AG, Wien/UE 18311

Requiem für Rikke

Das Requiem für Rikke entstammt dem 5. Bild des 2. Teils der Oper „Der Rattenfänger“. Es ist eine Klage um ein einfaches, lebenshungriges, liebendes Mädchen, das ein Opfer der brutalen Gewalt der herrschenden Mächte wird. In einem übertragenen Sinn ist es für mich ein Klagegesang über all das millionenfach in der Menschheitsgeschichte im Namen irgendwelcher Interessen sinnlos vernichtete Leben. Es wird gefolgt von einem Zwischenspiel — ebenfalls aus dem 2. Teil der Oper —, einer Art Choralbearbeitung. Das Thema ist jenes, mit dem die Kinder aus der Welt ihrer Eltern, in die sie hineingeboren wurden und die sie verabscheuen, ausziehen. in der Hoffnung, sich eine bessere zu schaffen, auf der Suche nach einem Leben, das für sie lebenswert ist. Der Choral (Trompete und Oboen) liegt in der Mitte des Satzes und wird hauptsächlich umrankt von Motiven aus Szenen der Rikke (Streicher).

Vor dem Requiem steht Musik aus der Szene Rattenfänger – Rikke am Ende des ersten Bildes des 2. Teils. Ein Abschnitt aus der Gerichtsszene (Rattenfänger, Stadtregent, Stadtrichter) bildet den Übergang zum Requiem. Der Rattenfänger äußert als letzten Wunsch die Bitte, dass man ihm seine Pfeife mit ins Grab legen möge. Aus dramaturgischen Gründen wurde dieser Abschnitt aus der Oper eliminiert.

Das Requiem für Rikke ist der zweite Teil eines Triptychons für Tenor und Orchester.

Den ersten Teil bildet der 1984 entstandene Nachtgesang, dessen Thema das Sich-Aufbäumen des vergewaltigten Menschen gegen alle die Kräfte ist, die in ihm nur ein Instrument zur Durchsetzung ihrer Interessen sehen. Der dritte Teil „Bevor es zu spät ist ...“ hat die letzten Passagen von Thomas Bernhards „Holzfällen“ zur Grundlage. Es geht hier um eine uns alle einbegreifende Kritik an unseren Formen kritischen Verhaltens, „weil wir auch nicht besser sind“ und zutiefst verwurzelt in jener Mentalität, die wir hassen und verabscheuen.

Friedrich Cerha

Requiem für Rikke

(Text: Carl Zuckmayer)

Der Rattenfänger:
Du kaltes fremdes Ding,
Was bist du anders als ein ersoffenes Tier?
Kam jemals warmer Hauch von deinen Lippen
Und Feuchte aus deinem Schoß?
Konntest du jemals lachen, weinen.
jauchzen und stöhnen vor Lust?
Die Tiere pfeifen In Ihrer Todesangst
Und brüllen Ihre Not aus,
Wir aber, wir erbarmen uns nicht
Die Gräser erzittern vor dem Fuß, der sie zertritt,

Und kann sie keiner bewahren.
Wer soll sich unser erbarmen, wer, wer?

Du fischkaltes fremdes Ding,
Ich kenne dich nicht,
Ich habe dich nie gekannt.
Habe ich jemals einen Menschen gekannt?

Dein Leib ist verwüstet,
Was nützt es mir, deine Seele zu lieben?
Geh weg, geh weg.
ich gebe dich dem Wasser zurück,
Treib den Strom hinab wie ein Stück Borke vielleicht,
Fühllos und ohne Not.
Versinke, und was dann noch von dir bleibt.
Die ermordete Seele,
Sie mag hinaustreiben, davontreiben,
Wohin kein Gedanke ihr folgt,
Ins offene Meer, ins offene Meer.

„Requiem für Rikke“ © Mit freundlicher Genehmigung
der Universal Edition AG, Wien/UE 19309

Baal Gesänge Live aufgenommen
am 19.10.1984 im Großen Saal des
Wiener Konzerthauses,
ORF Radio-Symphonieorchester Wien,
Aufnahmeleitung: Othmar Costa, ORF

Requiem für Rikke Live aufgenommen
am 12.5.2000 im Großen Saal des
Wiener Musikvereins,
ORF Radio-Symphonieorchester Wien,
Aufnahmeleitung: Gosia Kragora, ORF
Tontechnik: Joseph Schütz, ORF

Mischung Erich Hofmann und
Robert Pavlecka, ORF
Mastering Andreas Rathammer,
Quinton Mastering, Wien
Executive Producer Andreas Rathammer

Redaktion Dr. Gustav Danzinger und
Dr. Hannes Heher, ORF

Bilder 1981 Pressebüro der
Salzburger Festspiele/Heinz Hosch,
Archiv der Zeitgenossen

Verlag Universal Edition AG
Titelbild Archiv Quinton
Grafik Karin Hruschka,
www.grafic.at, 2026

Eine Aufnahme des Österreichischen
Rundfunks (Radio Österreich 1)

Mit freundlicher Unterstützung:
Archiv der Zeitgenossen, besonderer
Dank an MMag. Gundula M. Wilscher

 **QUINTON** – the art of recording arts
© 2026 Quinton Records
© 2026 Quinton Records

Printed 2026
All Rights Reserved
www.quintonclassical.com



ARCHIV DER
ZEITGENOSSEN
SAMMLUNG KUNSTLEBENSCHER VOR- UND NACHLASSE

