

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2006)
Heft: 96

Artikel: Eine Anti-Oper als Volksstück? : "Stallerhof" von Gerd Kühr = Un anti-opéra comme pièce populaire? : "Stallerhof" de Gerd Kühr
Autor: Hirsbrunner, Theo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927598>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Stallerhof» von Gerd Kühn

Un anti-opéra comme pièce populaire ? — «Stallerhof» de Gerd Kühn

En tant qu'œuvre souvent mise en scène et comme réel succès du théâtre musical contemporain, «Stallerhof» de Gerd Kühn ne se situe pas véritablement en adéquation avec les exigences du marché de l'opéra. En confrontation avec l'enfer champêtre dans le drame de Franz Xaver Kroetz, Kühn invente un discours direct, sans renoncer à la musique entre les lignes.

Die an der I. Münchener Biennale am 3. Juni 1988 uraufgeführte Oper *Stallerhof* von Gerd Kühn steht am Anfang eines umfangreichen Werkkatalogs, der heute schon drei Bühnenwerke, viel Kammer- und Orchestermusik neben Stücken für Singstimmen umfasst. *Stallerhof* ist aber Kühns erfolgreichstes Werk, da es häufig nachgespielt wurde, was bei zeitgenössischem Musiktheater nur selten der Fall ist. Folgende Bühnen haben sich bis heute an *Stallerhof* gewagt: Hessisches Staatstheater Wiesbaden (1989), ORF Funkhaus Wien (1990), Stadttheater Klagenfurt (1992), Vereinigte Städtische Bühnen Krefeld und Mönchengladbach (1992), Opernhaus Graz (1993), Wiener Taschenoper (1996), Berliner Kammeroper (1998), Luzerner Theater (2002) und Forum der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (2004). Die Liste zeigt, dass sich vor allem mittlere und kleinere Häuser mit *Stallerhof* beschäftigten; das Stück bietet grossen Gesangstars und Orchestern keine Möglichkeit ihr Können unter Beweis zu stellen. *Stallerhof* ist demnach mehr eine Kammeroper als ein Musikdrama.

Ihr Inhalt ist schnell erzählt und scheint aus einem derben Volksstück zu stammen: Die Religion als von der realen Welt abstrahiertes, archaisches Wertesystem bietet den Rahmen für die aus sechs, zehn und fünf Szenen bestehende dreiaktige Oper. Auf einem Bauernhof leben der Staller, seine Frau, die Stallerin, ihre zurückgebliebene Tochter Beppi und der Knecht Sepp. Stallerin wie Staller können ihre Tochter nicht akzeptieren. Nur der Knecht zeigt Verständnis für sie, und ihm gegenüber kann Beppi sich öffnen. Der Knecht wendet sich immer mehr Beppi zu, er schwängert sie. Nachdem der Knecht brutal vom Hof vertrieben worden ist, denken die Eltern laut über eine Abtreibung nach. Der innere Konflikt mit der religiösen Lehre eskaliert. Doch Staller und Stallerin fügen sich zuletzt den Gesetzen der Natur.

ZUSAMMENARBEIT ZWISCHEN DICHTER UND MUSIKER

Das 1972 uraufgeführte Stück des Dramatikers Franz Xaver Kroetz¹ wurde in enger Zusammenarbeit mit Kühn so weit umgeformt, dass es als Libretto zur Vertonung taugte. Kroetz äusserte in einem Interview vor der Uraufführung seine Abneigung dem üblichen Opernbetrieb gegenüber, der sich «in einem Tief- oder Winter- oder Jahrhunderttschlaf» befinde. *Stallerhof* sei «eine spontane Idee» gewesen, «weil es ein Stück fast ohne Sprache, ein sehr schweigsames Stück ist – eine extreme Herausforderung an den Komponisten, den Opernbetrieb und an die Sänger.» Kroetz erklärte Kühn, «was für ein dramaturgisches Prinzip hinter diesen frühen Kroetz-Stücken steht», und erwähnte den «revolutionären

Moment» von Anfang der siebziger Jahre, als es darum ging, die Sprache radikal zu reduzieren. Er wollte erreichen, dass ihm Kühn nicht irgendwann sagt: «Es ist aber doch eine Oper: Bitte gib mir mehr Text!»²

Obwohl Kühn durchaus den Text in seiner vom Librettisten gewollten Form akzeptierte, drang er doch auf einige Veränderungen und Ergänzungen:

«Mir kam die Idee, dass Introduction 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, aus der Lutherübersetzung.»³

Durch vorsichtig ausgewählte Textwiederholungen wurde für mehr Kantabilität gesorgt, doch durfte daraus nicht mehr Eloquenz werden: «Das Direkte zu verlieren wäre der grösste Fehler, der passieren könnte.» An einer Stelle, der vorletzten Szene, musste aber Beppi richtig singen; es ging nicht an, dass die Hauptperson des Dramas keine wie auch immer geartete «Nummer» hatte: «Da hat Kroetz Sprüche zusammengestellt aus Kinderpoesiealben und hat sie mit eigenen Kommentaren versehen» mit der dringenden Bitte, «eine Form zu finden, die es ausschliesst, dass eine fließend sprechende oder singende Beppi auf der Bühne steht.» Kühn dachte zuerst «an ein Lied, ganz simpel, kinderliedartig.» Doch dann fand er etwas anderes, das ihn mehr überzeugte: Beppi singt die Verse unbegleitet in schlichtem diatonischem Stil; «sie kann nur etwas aufsagen, was ihr vorher eingepaukt wurde, ob in der Schule oder sonstwo.» Zwischen den einzelnen Abschnitten spielt das Hackbrett eine gemächlich zwischen Tonika, Subdominante, Dominante und wieder Tonika hin und her schaukelnde Ländlermelodie, die in ihrer Einfachheit und Unschuld gut zu der dramatischen Situation passt: Beppi hat sich in das Unausweichliche gefügt. Hier findet sich die weitestgehende Abweichung vom Schauspieltext. Eine Szene wurde noch weggelassen; an anderer Stelle fallen einige Sätze weg, um den Ablauf zu straffen. Im Übrigen respektierte Kühn das Drama von Kroetz und vertonte es in einer musikalischen Form, die fast so schnell abläuft wie das gesprochene Wort.⁴

STALLERHOF: EIN GEFÄNGNIS

Alle Personen auf dem Stallerhof leben in einer ausweglosen Situation, und auch untereinander sind sie kaum zur Kommunikation fähig. Beppi erwähnt zwar einmal München, und Sepp erwähnt die Stadt als einen Ort, wo jeder unbeobachtet von anderen sein eigenes Leben führen kann. Doch ist es

1. Franz Xaver Kroetz, *Stallerhof*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

2. Almanach der I. Münchener Biennale 1988, S. 73.

3. Ebd.

4. Ebd., S. 65.

vor allem die Religion, die wie eine unsichtbare Mauer den Stallerhof umgibt. Kühr verwarnte sich dagegen, ein Stück gegen den Katholizismus geschrieben zu haben. Dennoch wirken die nicht mehr verstandenen Gebote und Verbote der Bibel wie eine anonyme Macht, die alles lähmt.

In der zweiten Szene des ersten Aktes erzählt Sepp eine Indianergeschichte, die eine Schlüsselfunktion im Drama besitzt: Indianer laden einen Weissen dazu ein, sich eine ihrer Frauen auszusuchen. Als sich dieser weigert und schliesslich nur in einer Frau sein Ideal findet, die ihn nach den Worten der Indianer krank machen und töten würde, durchbricht der Weisse das Tabu und bleibt gesund. Nun machen ihn die Indianer zum Mediziner und behandeln ihn mit allen Ehren, da er noch einen Waffenstillstand mit den feindlichen Weissen aushandelt und damit den Stamm der Indianer vor seiner Vernichtung bewahrt. Doch genau diesen Schritt hinaus aus unverständenen Gesetzen kann niemand im Stallerhof tun. Was den Indianern ihre Tabus, ist den Bewohnern des Stallerhofes ihre Religion. Dazu kommt noch, dass es sich, wie Sepp in einer anderen Szene erwähnt, beim Stallerhof eben nur um einen Hof und nicht um ein Gut handelt, um ein kleines Anwesen also, das in seiner ganzen Primitivität nicht zum Verweilen einlädt. Aber gerade dort sind seine Bewohner wie unter Zwang festgehalten. Die Tragödien der alten Griechen finden in einer ähnlichen, ausweglosen Situation statt: Orakelsprüche, Gesetze des Staates und Blutrache bestimmen den Verlauf der Handlungen, bis vielleicht einmal ein Gott eingreift und alles zum Guten wendet. Was den Griechen ihre Polis, ist der Familie Staller ihr Hof, doch niemand wird sie retten; auch jede Zahl von Vaterunsern und Ave Marias hilft da nicht weiter.

SPRACHLOSIGKEIT

Die Sprache der handelnden Personen ist der Dialekt und das Lutherdeutsch. Nur selten folgt auf einen Hauptsatz ein Nebensatz, der eine gewisse Geschmeidigkeit in den Dialog brächte. Auch Sepp reiht in der Erzählung seiner Indianergeschichte nur einen Hauptsatz an den andern mit einem stereotypen «und nachher». Häufig treten im Text Sprichwörter, Abzählreime, Gebote der Bibel und kindlich poetische Verse auf, die Beppi vor sich hersagt, ohne deren Sinn zu begreifen.

Neben den Menschen auf dem Stallerhof gibt es aber noch andere Lebewesen, den Hund und die Katzen, die stumm das Schicksal ihrer Herren mit erleiden: Der Hund von Sepp wird aus Rache für Beppis Schwängerung vom Staller vergiftet, während die Katzenjungen bis auf eines sterben müssen, wie es in bäuerlichen Kreisen oft üblich ist. Denn alle am Leben zu lassen, wäre undenkbar; welches aber weiter leben darf, wird dem Zufall des Abzählreimes überlassen. Der Dialekt ist weit davon entfernt, die Gemütlichkeit eines biederen Volksstückes ausbrechen zu lassen. Wenn es schon ein in den unterprivilegierten Schichten des Volkes spielendes Stück ist, so zeigt es die ganze Wehrlosigkeit einer im unverständenen Zwang lebenden menschlichen Existenz, die vollkommen schonungslos dargestellt wird.

Es geht aber nicht darum, eine irgendwo herrschende Wirklichkeit darzustellen, obwohl es irgendwo im österreichischen Hinterland tatsächlich einen Stallerhof gibt. Das Drama von Kroetz kreiert sich seine eigene Realität ausserhalb der alltäglichen und stellt diese in extremer Form dar. Denn irgendein Kompromiss würde die Schärfe unserer Wahrnehmung mildern, und unser Interesse würde erlahmen. Dabei werden wir in keiner Weise geschont und müssen die

erbärmlichsten Scheusslichkeiten mit ansehen. Falsch wäre es, sich dagegen zu wehren mit dem Argument, das sei geschmacklos, denn gerade in unublimerter Form versetzt uns die Handlung von *Stallerhof* in einen schockartigen Zustand, in dem nun auch wir sprachlos werden. Früher hat uns die Zensur und Sittenpolizei vor solch peinlichen Erfahrungen bewahrt, heute scheint sich kaum jemand mehr über die schlimmsten Exzesse aufzuregen, die im Film oder auf der Bühne stattfinden. Was uns im Stück von Kroetz neu anmutet, ist nicht die Kühnheit einer Darstellung von Dingen, die man im gewöhnlichen Leben höflich umschreibt und mit der Bitte um Entschuldigung wieder ungeschehen macht – sie wären allenfalls in gehobenen Kreisen der Gesellschaft und erst noch in einer Komödie zu tolerieren. In einer Tragödie aber, die den Menschen auf der untersten Stufe, in der Nachbarschaft von Tieren zeigt, sind diese Dinge kaum zu ertragen.

Wie verhält sich nun Gerd Kührs Musik in dieser Situation?

MUSICA IMPURA

Es drängt sich nun auf, einige Hinweise auf Kührs Werdegang als Musiker zu geben, um seine Arbeit besser zu verstehen. Geboren 1952 im ländlichen Maria Luggau, studierte er nach der Matura zuerst am Kärntner Landeskonservatorium (bis 1972), dann am Mozarteum in Salzburg (bis 1979). Er lernte Akkordeon, Blockflöte, Gitarre und Violoncello, trat aber später vor allem als Pianist im In- und Ausland auf. Der Weg zur Komposition verlief nicht geradlinig, zuerst absolvierte er ein Geschichtsstudium an der Universität Salzburg, das er 1978 mit dem Magisterdiplom abschloss. Schliesslich formulierte der Kirchenmusiker Josef Friedrich Doppelbauer am Mozarteum die entscheidende Empfehlung nach dem Diplom von 1979: «Jetzt müssen Sie noch zwei, drei Jahre zu einem wirklich gestandenen Komponisten.» In Sergiu Celibidache fand Kühr sein erstes wichtiges Vorbild. In vielen Kursen entstand das heute oft belächelte Lehrer-Schüler-Verhältnis, doch Kühr erklärte 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.»

Dem zweiten Meister begegnete Kühr in Köln: Hans Werner Henze. Dessen Kompositionsunterricht von 1980 bis 1983 verlangte eine ständige Mitarbeit in kollektiven Projekten, was Kühr vor Augen führte, dass Komposition ein Hauptlebensinhalt sein kann und muss. Henzes gesellschaftliches Engagement förderte Kührs pädagogische Ader: Er wurde Professor für Komposition an der Musikhochschule von Graz und Leiter von Kompositionswerkstätten beim Jugendmusikfest im steirischen Deutschlandsberg (1987-1991 veranstaltet vom *Steirischen Herbst*). In München unterrichtete er auch musikalische Amateure, da er wie Henze den Umgang mit Musik als «Teil der Zeichensprache unserer Zivilisation» betrachtete.

Im Gegensatz zu Henze verfolgte er eher humanistische als politische Ideale, aber beide vertrauen prinzipiell auf die Sprachlichkeit von Musik, die Henze 1972 in einem Gespräch mit Hans-Klaus Jungheinrich als *musica impura* definierte. Das Thema beschäftigte Kühr schon als Student, wie er in der Salzburger Diplomarbeit mit dem Titel *Ausgewählte Aspekte zum Thema neue Musik, Literatur und Sprache* (1979) beweist. In der Kölner Diplomarbeit über Karl Amadeus Hartmann vertiefte Kühr diesen Ansatz, der direkt zur Komposition von *Stallerhof* (1986-1987), seinem bisher erfolgreichsten Werk, führte.⁵

5. Alle hier gemachten biografischen Angaben folgen Christoph Beckers Text im Beihft der CD-Aufnahme von *Stallerhof*: classic amadeo LC 0107 (445 305-2), S. 2-4.

(liest)

Mei- - ne Lie- be

mf

mf

pp

A Fl

p dolce

pp

Kl

pp

Vla (c.s.)

p dolce

Notenbeispiel 1:
Gerd Kühr,
«Stallerhof»,
Klavierauszug,
S. 10.

ten. (lächelt)

Bep- pi! Bal-

mf

zvl

Schellen

pp

etc. pp legatissimo

Vla

A Fl

Kl

pp

Alle Beispiele:
© Henschel
Verlag, Berlin

Kührs Musik richtet sich weitgehend nach den dramatischen Situationen der Oper. Sie steht demnach in scharfem Gegensatz zum Serialismus der fünfziger Jahre, als es vielen Komponisten unmöglich schien, eine Oper zu schreiben. Denn diese verlangte von jeher verschiedene Stilniveaus, um der Handlung und dem Text gerecht zu werden. In *Stallerhof* gibt es tonale und atonale Partien; die tonalen bauen ganz unverstellt durch Dissonanzen auf den traditionellen Dreiklängen auf – sie sind durch die Vergangenheit vorgegeben. Die atonalen lassen sich nur als eine neue Kombination einzelner Intervalle definieren, der kleinen Sekund und des Tritonus. Dazu gibt es viele Zustände des Übergangs vom einen zum anderen Extrem. Deshalb hören wir in *Stallerhof* Ländler und Choräle als Stilkopien, Franz Schubert und J. S. Bach koexistieren auf die selbstverständlichste Weise in sehr dissonanten Akkorden.

Es ist fraglich, was die Zuhörenden mehr in ihrer Erwartung stört, das Harmonische oder das Unharmonische. An das zweite ist man in einem modernen – und dazu noch tragischen – Werk gewohnt. Mehr zu denken gibt das erste, das uns, jedenfalls was den Ländler betrifft, in eine von der hohen Kunst noch nicht beeinflusste Welt entführt. Denkbar wäre doch – Alban Berg wählte in *Wozzeck* diesen Weg –, dass die Dreiklangseligkeit der Ländler durch Dissonanzen «gestört» und deshalb in eine höhere Sphäre entrückt würde. Kühr aber wagt aus bescheidenem Respekt vor der Volksmusik ein genaues Zitat der alpenländischen Tänze, ohne dadurch naiv zu wirken, was peinlich wäre. Ebenso überraschend wirkt der dreistimmige Choralatz im Stile von J. S. Bach im dritten Akt nach einer Szene voller Angst, wo man eher schneidende Dissonanzen erwarten würde. Der Choral repräsentiert die theologischen Instanzen, die ohne Mitgefühl sind. Gerade deshalb packt uns die reine Tonalität

dieser Musik. Die existentielle Verlorenheit wird dadurch noch deutlicher. Falsch wäre es, hinter diesen zwei Stilkopien, dem Ländler und dem Choral, die ironische Distanz eines musikalisch Hochgebildeten zu suchen. Zu einem solchen Maskenspiel wäre Gerd Kühr viel zu ehrlich.

MUSIK ZWISCHEN DEN ZEILEN

Bei einem Text, der die Sprachlosigkeit geradezu zelebriert, kommt der Musik eine wichtige Rolle zu. Sie bleibt zwar diskret auch in den krassen, brutalen Momenten, verrät aber doch ihre Sympathie mit Beppi und umgibt dieses zurückgebliebene Kind mit einem ganz besonderen Zauber. In der ersten Szene des ersten Aktes buchstabiert es langsam den Brief, den ihm seine Patin aus München geschickt hat; zu eigenen Worten ist es noch nicht fähig (siehe *Notenbeispiel 1*).

Während der Pausen entwickeln die kammermusikalisch eingesetzten Instrumente – Alt-Flöte, Bratsche und Klarinette – eine kantable Melodie, die langsam aufsteigt, bis die Harfe und zwei Violinen «legatissimo» einsetzen und gleichsam einen zart schimmernden Glanz um die Gestalt der Beppi legen. Solche ruhig und gleichmütig um sich selbst kreisende Tonfiguren sind in der Oper sehr häufig anzutreffen; sie symbolisieren den unabänderlichen Zustand der Welt, gegen den anzukämpfen vergeblich wäre.

In der dritten Szene des zweiten Aktes kommen Beppi und Sepp mit einem Moped in den Garten eines Gasthauses, freuen sich an der Umgebung und möchten gern etwas konsumieren (siehe *Notenbeispiel 2*).

Beppi ist unfähig, ihre Gefühle mit passenden Worten auszudrücken; sie nickt nur und sagt «ja». Dazu spielt die Oboe eine weit ausholende Melodie in der mittleren Lage, während darüber und darunter die Streicher einen Akkord sanft repe-

Notenbeispiel 2:
Gerd Kühn,
«Stallerhof»,
Klavierauszug,
S. 80.

tieren, der bei Beppis Nicken in eine von den Holzbläsern gespielte Aufwärtsbewegung übergeht. Diese Bewegung ist sehr ingeniös komponiert, sind doch die unteren Akkorde jeweils ein genaues Spiegelbild der oberen. Solche sorgfältig ausgetüftelte Stellen kommen in dem Werk oft vor. Sie sind aber nicht nur schöne Strukturen, sondern klingen auch sehr gut.

Eine weitaus heftigere Musik unterstützt in derselben Szene Sepps Ungeduld⁶, da er vom Servier-Personal nicht bedient wird: Eine jäh aufsteigende Folge von Tritoni führt zu einem für atonale Musik sehr typischen Akkord, der Kombination einer reinen Quarte mit dem Tritonus, die in den Holzbläsern chromatisch abwärts steigt, während das Blech unten denselben Akkord durchhält. Vom fortissimo geht der Akkord langsam ins pianissimo über, und mit dem Nicken von Beppi setzen die Streicher ein.

Dass die Orchestermusik das ausdrückt, was die handelnden und singenden Personen auf der Bühne nicht sagen können oder wollen, ist in vielen Opern anzutreffen. Dass dieser Vorgang aber so ruhig vonstatten geht, ist typisch für Gerd Kühn. In einem vor der Uraufführung von *Stallerhof* gegebenen Interview kommt er auf die Erlebnisse zu sprechen, die ihn zu dieser Haltung inspirierten:

«Von klein auf habe ich in einer von der Natur dominierten Umwelt gelebt. Berge haben immer eine Rolle gespielt, Täler, der Kontrast zwischen Bewohnbarem und Unbewohnbarem. Ich habe immer sehr deutlich gespürt, dass möglicherweise gerade im nicht Bewohnbaren, das auf den ersten Blick abstossend erscheint, sehr viele Herrlichkeiten verborgen liegen, nicht nur Fauna und Flora,

sondern dass von dort Kräfte ausgehen, die sich erschliessen, wenn man sich auf sie einlässt. 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 manchmal auch schädlich sein kann, und dass in der Natur eine Gleichmässigkeit überhaupt nicht vorkommt. Das wollte ich gern in die Musik übersetzen. Die Natur ist eigentlich das Horizontale in der Vertonung von *Stallerhof*, das, was fließt, das Nicht-Aufhaltsame. Es verändert sich ständig, geht natürlich auch auf die Darsteller ein. Im 2. Akt spitzt sich das Geschehen dramatisch zu. Ab diesem Punkt bis zum Ende des Aktes bin ich nicht mehr mit kammermusikalischen Mitteln auf die Szene gegangen, sondern habe im sinfonischen Sinne weiterkomponiert. Alles, was Staller und Sepp da zu sagen haben, hebt sich nur hin und wieder ein wenig ab, denn sie werden mitgerissen vom Fluss der Natur.»⁶

Diese nicht anders als fatalistisch zu nennende Haltung prägt die Musik. Wenn am Schluss des Werkes Beppi Wehen beginnen und alle Themen der zuvor gespielten Musik übereinander stürzen, haben Staller und Stallerin das Unausweichliche akzeptiert, das erst in den Augen der Umwelt zum Skandal werden könnte. Vor der Natur herrscht aber Indifferenz, Akzeptanz. Sie beherrscht eine Musik, die für den gewöhnlichen, von Kroetz angeklagten Opernbetrieb nicht taugt, aber in ihrer Verschwiegenheit mehr aussagt als Bravour-Arien.

6. Siehe Klavierauszug, S. 82.

7. Almanach, S. 66.