

MATTHIAS HENKE, REINKE SCHWINNING
(HG.)

NACH(T)-MUSIKEN

ANMERKUNGEN ZUR
INSTRUMENTALMUSIK
FRIEDRICH CERHAS

Si! KOLLEKTION MUSIKWISSENSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON MATTHIAS HENKE

Si! – das Motto der *Kollektion Musikwissenschaft* ist vielfältig. Zunächst spielt es auf die Basis der Buchreihe an, den Universitätsverlag Siegen. *Si!* meint aber auch ein musikalisches Phänomen, heißt so doch ebenfalls der Leitton einer Durskala. Last, but not least will sich *Si!* sich als Imperativ verstanden wissen, als ein vernehmbares Ja zu einer Musikwissenschaft, die sich zu dem ihr eigenen Potential bekennt, zu einer selbstbewussten Disziplinarität, die wirkliche Trans- oder Interdisziplinarität erst ermöglicht.

Die einzelnen Bände markieren die Forschungsinteressen des Herausgebers Matthias Henke und seiner akademischen SchülerInnen: Schwerpunkte, die zeitlich im 18. und 20. Jahrhundert angesiedelt sind, geografisch betrachtet die Musikgeschichte Österreichs reflektieren und sich methodisch der Archivalik, der Komparatistik sowie philologischer Verfahren bedienen.

MATTHIAS HENKE
REINKE SCHWINNING
(HG.)

NACH(T)–MUSIKEN

Si! KOLLEKTION MUSIKWISSENSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON MATTHIAS HENKE

BAND 4

**MATTHIAS HENKE
REINKE SCHWINNING
(HG.)**

**NACH(T)–MUSIKEN
ANMERKUNGEN ZUR
INSTRUMENTALMUSIK
FRIEDRICH CERHAS**

ARCHIV DER
ZEITGENOSSEN 
SAMMLUNG KÜNSTLERISCHER VOR- UND NACHLÄSSE



Mit dankenswerter Unterstützung
durch das Archiv der Zeitgenossen

Gefördert durch das Land Niederösterreich



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Die abgebildeten Skizzen von Friedrich Cerha stammen
aus dem Archiv der Zeitgenossen Krems.

Satz und Layout:

universi – Kordula Lindner-Jarchow M.A.

Umschlagkonzeption:

www.type-on-demand.de

Druck und Bindung:

UniPrint, Universität Siegen

Siegen 2022: *universi* – Universitätsverlag Siegen
www.universi.uni-siegen.de

ISBN 978-3-96182-092-4
doi.org/10.25819/ubsi/10080

Die Publikation erscheint unter der
Creative Commons Lizenz CC-BY-SA



Inhalt

Editorisches Vorwort	7
<i>Matthias Henke</i> Laudatio für Friedrich Cerha anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Universität Siegen am 10. Mai 2017	9
<i>Sara Beimdieke</i> Ein Bekenntnis zum Ausdruck Cerhas <i>Espressioni fondamentali</i> (1957) im Spiegel der Darmstädter Ferienkurse	23
<i>Anne Fritzen</i> Avantgardistischer Schein? Untersuchungen zu Friedrich Cerhas <i>Konzert für Klavier und Orchester</i> (1951 – 1954)	37
<i>Matthias Henke</i> „Ich komponiere gern bei Nacht“ Cerhas tiefer gelegtes Streichquartett (1938/1992)	67
<i>Marco Hoffmann</i> Barocke Chiffren? Konstruktion, Ausdruck und Metaphysik in Cerhas „Tombeau“ aus den <i>Drei Orchesterstücken</i>	79
<i>Marco Hoffmann</i> „Eine Galerie vertrauter Geister“ Cerhas <i>Langegger Nachtmusik I</i> (1969) als ‚Selbstportrait‘ mit Mahler, Webern und anderen	109

<i>Valerie Ludwig, Anne Fritzen</i> „B-A-Cer-Ha“? Die Orgelwerke Friedrich Cerhas im Vergleich mit Johann Sebastian Bach	133
<i>Arne Michaelis</i> „Die Liebe zu den Dingen“ Cerhas <i>Catalogue des objets trouvés</i> (1969) und seine objektkünstlerische Konzeption	157
<i>Lennart Michaelis</i> Gegenklang: Friedrich Cerhas <i>Monumentum</i> (1988) und die Skulpturen Karl Prantls	171
<i>Reinke Schwinning</i> Zeit, Bewegung, Zustand Cerhas <i>Mouvements I bis III</i> (1959) für Kammerorchester und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund	187
<i>Simon Wildraut</i> Postmodern? Friedrich Cerhas <i>Paraphrase</i> <i>über den Anfang der 9. Symphonie von Beethoven</i> (2010)	209
<i>Gundula Wilscher</i> Friedrich Cerhas <i>Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten</i> <i>für Streichsextett</i> (1995). Eine Spurensuche	237
Zu den AutorInnen	257
Personen- und Werkregister	261

Editorisches Vorwort

Der Titel *Nach(t)-Musiken* greift das von Friedrich Cerha geschätzte Prinzip der Doppel- oder Mehrfachcodierung auf. Einerseits lässt er an die Notturmi Gustav Mahlers denken, an eine spezifisch österreichische Klanglandschaft also. Andererseits verdankt er seine Entstehung der von Cerha gepflegten Praktik, des Nachts zu komponieren. Und drittens klingen in dem gewählten Titel jene Werke nach, die eines Anstoß von außen bedurften, sei es durch Skulpturen, Gedichte oder musikalisch-intertextuelle Bezüge.

Den Band eröffnet Sara Beimdieke mit einer Betrachtung von Cerhas *Espressioni fondamentali* (1957). Sie generiert das Bild eines Komponisten, der sich in einem Spannungsfeld befindet: Einerseits arbeiten in ihm die Besuche der Darmstädter Ferienkurse nach, andererseits möchte er keinesfalls auf den sprechenden Gestus der Musik verzichten. Anne Fritzen widmet sich einem Werk der vorangehenden Phase: Cerhas Konzert für *Klavier und Orchester* (1951–1954). Minutiös stellt sie dessen zahlreichen Vernetzungen der Partitur dar, die von Schumann, über Schönberg bis zum Neoklassizismus reichen. In seiner Untersuchung der „tiefer gelegten Streichquartette“ konfrontiert Matthias Henke die *Gschwandtner Tänze* (1938) des Zwölfjährigen mit den *Nachtstücken* (1992) gegenüber, Zyklen, die beide auf die sogenannte Lannerbesetzung (Kontrabass statt Violoncell) zurückgreifen. Einem gattungsgeschichtlich per se als dunkel-geheimnisvoll zu verstehendem Werk widmet sich Marco Hoffmann in seiner Analyse des „Tombeau“ (2011) aus den *Drei Orchesterstücken*. Sein zweiter Beitrag, der die *Langegger Nachtmusik I* (1969) in den Blick nimmt, bildet eine Art Zentrum des Bandes, weil er die eingangs genannten Kategorien in sich vereint (Klanglandschaft, Kompositionspraktik, Anstoß von außen). Valerie Ludwig und einmal mehr Anne Fritzen stellen die Frage, inwieweit und ob sich Cerhas Orgelwerke *Neun Inventionen* (2011) und *Neun Präludien* (2011/12) auf Johann Sebastian Bach beziehen lassen und

beantworten sie mit einem vorsichtigen Ja. Cerhas Berührungspunkte mit der Bildenden Kunst thematisieren Arne und Lennart Michaelis: ersterer, indem er nachweist, dass hinter dem der Kunstgeschichte entnommenen Titel *Catalogue des objets trouvés* (1969) eine Adaption von musikalischen Objekten steckt; letzterer, indem er konkrete Bezüge von Cerhas *Monumentum* (1988) zu Skulpturen des Bildhauers Karl Prantls nachweist. In einen explizit philosophischen Kontext, vor allem hinsichtlich des Zeitbegriffs, stellt Reinke Schwinning Cerhas weichenstellende *Mouvements I–III* (1959). Sozusagen aus der Ferne, nämlich von den Diskursen der Postmoderne aus, nähert sich Simon Wildraut Cerhas *Paraphrase über den Anfang der 9. Symphonie Beethovens* (2010). Schließlich begibt sich Gundula Wilscher in Sachen der *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten* (1995) auf Spurensuche: Sie arbeitet solche Wegmarken heraus, die zu Cerhas speziellem Verständnis der Textvertonung beitragen, ob sie von Leoš Janáček oder Paul Kont stammen.

Der Band *Nach(t)-Musiken. Anmerkungen zur Instrumentalmusik Friedrich Cerhas* verdankt sich der langjährigen Zusammenarbeit des in Krems/Donau angesiedelten Archivs der Zeitgenossen, deren Leitung seit den Anfängen in der Hand von Dr. Christine Rigler liegt, mit dem Fach Musikwissenschaft der Universität Siegen. Vor allem die gemeinsam veranstalteten Sommerkolloquien halfen wesentlich mit, einen Kreis von ExpertInnen zu bilden, die auf ‚Augenhöhe‘ miteinander kommunizieren können.

Zu guter Letzt noch ein Wort zur redaktionellen Gestaltung: Wir haben den Anmerkungsapparat und sonstige Formalia dem Styleguide der Reihe angepasst, Schreibereignarten allerdings immer akzeptiert.

Matthias Henke und Reinke Schwinning, im April 2021

Matthias Henke

Laudatio für Friedrich Cerha anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Universität Siegen am 10. Mai 2017

Lieber, verehrter Herr Cerha, liebe, verehrte Frau Cerha, liebe, verehrte Gäste unserer akademischen Feier! Nachdem unser Dekanat Sie willkommen geheißen hat, darf ich mit der Laudatio anschließen, jenem altherwürdigen Ritual gemäß, wenn es gilt, eine Ehrendoktorwürde zu verleihen.

Meine Lobrede gliedert sich in zwei Teile, denen jeweils eine Einleitung vorangeht, ein knapper historischer Streifzug. Beide berühren die Geschichte Österreichs und sollen an einige Facetten seiner Kultur erinnern. Diese kristallisiert sich seit eh und je in Wien. Wie zu zeigen sein wird, ist ihr Friedrich Cerha zutiefst verbunden.

Einleitung I: Ratio und Rätsel, Sach- und Sinnlichkeit

Kaiser Joseph II., Sohn der populären Maria Theresia, auch als Mozart-Kaiser bekannt, gilt heute als Monarch der Aufklärung. Er schaffte die Leibeigenschaft ab und die Folter, reorganisierte die Verwaltung des Habsburger Reiches und entmachtete die Klöster. Gleichzeitig hing er okkulten Vorstellungen an.

Er begründete eine innovative Anstalt für seelisch Kranke, die man zuvor unter grausamsten Umständen einzukerkern pflegte. Nun hatten sie Tageslicht und hygienisch bessere Bedingungen. Aber Joseph II. wollte die Bedauernswerten auch noch heilen. So ließ er sich auf dem Dach des Krankenhauses einen kleinen, wetterfesten Verschlag errichten. Fortan betete er hier zu den Gestirnen – in der anrührenden Hoffnung, die gött-

liche Ordnung könne die Verwirrten entwirren, wenn er als kaiserliche Antenne fungiere, um die Heilkräfte des Kosmos in ihre Seelen zu leiten.

Die beiden Seiten des Kaisers, hier der Hang zum Transzendentalen, dort die Ratio, hier das Gefühl, dort die Sachlichkeit – eine solche Verbindung von Gegensätzen scheint mir auch für die Musik der Kaiserstadt kennzeichnend zu sein, selbst wenn deren Urheber längst nicht alle aus Wien stammen. So sprach der in Salzburg geborene Mozart stets den ganzen Menschen an, das Gefühl ebenso wie den Verstand, und immer wieder auch den Körper. Blicken wir auf die Ballszene des *Don Giovanni*. Hier schichtet Mozart drei Tänze übereinander: das ‚adelige‘ Menuett, den ‚bürgerlichen‘ Kontratanz und einen ‚bäuerlichen‘ Dreher. Diese Tänze symbolisieren die sozialen Stände. Weil sie aber verschiedene Taktarten haben, gehen sie nicht konform, knirscht es im Gebälk – ebenso wie in der damaligen Gesellschaft, deren Spannungen sich wenig später in der Französischen Revolution lösten. Doch betreibt Mozart kein zynisch-plattes Agitprop. Das bezeugt jedenfalls das betörende Duett Don Giovanni – Zerlina „Là ci darem la mano“. In der Hitparade männlicher Führungskunst nimmt es zweifelsohne einen vorderen Platz ein.

Dem Junktum Kopf und Herz zeigte sich auch Arnold Schönberg verpflichtet. Als Paradebeispiel dafür kann seine 1906 entstandene *Kammersinfonie* dienen. Rein musikalisch stellt sie eine hochkomplexe Architektur dar, die unter dem Dach ihrer Einsätzigkeit die vier Sätze der klassischen Sinfonie ineinander verschachtelt. Beschäftigt man sich näher mit dem Werk und seiner Entstehungsgeschichte, erfährt man, dass Schönberg hier ein klingendes Abbild seiner Himmelsvorstellung gestalten wollte, eine Vision, die er von dem barocken Mystiker Emanuel Swedenborg übernommen hatte. Er entwickelte die gesamte Sinfonie aus nur einer Keimzelle, einer einzigen Quarte – der Himmelsvision Swedenborgs gemäß, die dessen Verehrer Honoré de Balzac einst beschrieben hatte: „Auf diese Weise war alles, von der größten bis zur kleinsten der Welten und von der kleinsten der Welten bis zum geringsten Bruchteil der Wesen, aus denen sie bestand, etwas Individuelles, und dennoch war alles eins“ (Honoré de Balzac, *Séraphita*, Paris 1830; deutsche Neuausgabe, übertragen von Ernst Sander, München 1969, S. 152). Schönbergs *Kammersinfonie* verbindet demnach Intellektualität und Metaphysik, strenge Ordnung mit der Ahnung eines Jenseits.

Laudatio I

Was hat das alles mit Friedrich Cerha zu tun? Die Antwort auf diese Frage ist ein Kern meiner Laudatio. Knüpfen wir also bei der Annahme oder besser der Erkenntnis an, die Balance zwischen Verstand und Gefühl, Konstruktion und Ausdruck sei eine Konstante der österreichischen (Kultur-)geschichte. Blättert man auch nur flüchtig durch den 2001 erschienenen Schriftenband Cerhas, wird man schnell gewahr, dass man es mit einem hochintellektuellen Autor zu tun hat, mit einem, der den Dingen – nicht nur den musikalischen – auf den Grund geht, der die angesprochenen Themen zu Ende denkt, eigenwillig, distanziert, fernab der Gefahr, sich von wem auch immer vereinnahmen zu lassen. Auf der anderen Seite die Musik Cerhas: Sie ist nicht selten von einer solch sinnlichen Wucht, dass sie den Hörer schier überwältigt, ihn wie eine Klangflut erfasst und mit sich reißt. Die reflektierende Durchdringung und eine hohe Emotionalität halten sich aber nicht nur in seinen Schriften dort und seiner Musik hier die Waage, sondern auch in den Kompositionen selbst. Ich denke etwa an Cerhas Orchesterwerk *Monumentum für Karl Prantl*, das 1989 bei den Salzburger Festspielen unter der Leitung von Michael Gielen zur Uraufführung kam. Mit einem Schlag versetzt es uns in eine andere – vorzeitlich oder geschichtslos anmutende – Welt: den archaischen Steinskulpturen des österreichischen Bildhauers Karl Prantl vergleichbar, die wie Zeugen einer untergegangenen Kultur wirken. Aber obwohl Cerhas *Monumentum* unmittelbar zu uns spricht, wir es spontan verstehen können, ohne erst im Programmheft nachlesen zu müssen, ist es so exakt konstruiert, dass man es als Produkt einer *Ars combinatoria* bezeichnen kann. „In den Arbeiten Prantls“, kommentierte Cerha, „fällt die Häufigkeit bestimmter Zahleneinheiten auf: 1 [...] 3, 5, 8 (5 plus 3) [...] 14 (2 mal 7) [...] etc. Das sind Zahlen, die nicht nur im Christentum magische Bedeutung haben. Ich habe aus ihnen Proportionsreihen gebildet, die im Stück allgegenwärtig sind, freilich variiert und moduliert. [...] Bei der Material-, Struktur- und Gestaltwahl habe ich jeweils nach der einfachsten, lapidarsten Möglichkeit gesucht; das entspricht dem archetypischen Wesen von Prantls Werken, aber auch einem persönlichen Bedürfnis [...]“ (Friedrich Cerha, *Schriften: ein Netzwerk*, Wien 2001, S. 257). Der vom Komponisten gewährte Einblick in seine Werkstatt belegt nicht nur die charakteristische

Gleichzeitigkeit von rationaler Basis und emotionaler Sogwirkung seiner Musik, sondern führt zu einem weiteren Paradoxon: Selbst wenn wir Cerhas Musik analytisch erfassen konnten, selbst wenn wir das gelesen haben, was er detailliert über ihre Konzeption sagt, bleibt sie auf merkwürdige Weise rätselhaft. Mit musikanalytischen Mitteln können wir ihr sicher näherkommen. Aber wir erfahren über die jeweilige Komposition dann nur, wie sie *gemacht* ist, nicht das, was sie *ist*, um eine Formulierung von Arnold Schönberg aufzugreifen. Pointierter gesagt: Wenn wir Cerhas Musik hören, helfen uns die Analysen nicht wirklich weiter: Das klangliche Phänomen zieht uns so in seinen Bann, dass wir die theoretischen Grundlagen umgehend vergessen. Von einer solchen Erfahrung sprach auch György Kurtág, Cerhas ungarischer Komponistenkollege, nachdem er dessen monumentales, 1961 vollendetes Orchesterwerk *Spiegel* gehört hatte. Sichtlich beeindruckt, kommentierte Kurtág: „Die impulsive Dramatik, die ständigen – manchmal sehr verlangsamten – Gemütsbewegungen ergriffen mich [...] derart, dass es mir beinahe entging, dass ich schon 80 min Musik hörte. Ich vergaß völlig nachzuhören, wie das entstanden, wie das gemacht ist, ständig sah ich Bilder vor mir, mal große Rothko'sche Flächen, mal Munch-Gemälde, dann auch Turner oder mir seit langem vertraute Landschaften [...]“ (Friedrich Cerha, *Spiegel – Monumentum – Momente*, CD Kairos Music Production 2010, Booklet, S. 12). Kurtágs Anmerkungen zu Cerhas *Spiegel* ist für deren Rezeptionsgeschichte nicht untypisch. Selbst Komponisten, ausgebildeten Kennern der musikalischen Moderne, verschlägt es beim Erleben des Werkes immer wieder die Sprache, weil sie nicht auf die bewährte Fachterminologie zurückgreifen können. Folglich verwenden sie häufig bildhafte Vergleiche, die jedoch eher als behelfsmäßige Brückenschläge zu verstehen sind. Aber gerade dieses Manko gibt das innovatorische Potential der *Spiegel* zu erkennen, für deren Beschreibung das angemessene Vokabular fehlte und eigentlich bis heute immer noch fehlt. Denn Cerha schlug mit *Spiegel* ein neues Kapitel der Musikgeschichte auf, indem er es unternahm, die Form aus dem Klang zu entwickeln – ein Ansatz, den die Kommentatoren bald mit dem nicht ganz glücklichen Begriff Klangkomposition belegten. Um die Entfaltung der Klänge zu steuern, bediente Cerha sich außerdem eines – für den Bereich der Komposition – völlig neuartigen Verfahrens: der von dem amerikanischen Mathematiker Norbert Wiener begründeten Kyber-

netik, einer Spielart der Systemforschung. Er habe sich, erläuterte Cerha, während der 1950er Jahre intensiv mit Wieners Schriften beschäftigt. Mit den *Spiegeln* habe er nach dem kürzeren Orchesterstück *Fasce* dann die erste, umfangreichere, sich an der Kybernetik orientierende Komposition vorgelegt. „Nun begann ich, ein Musikstück als ein [...] System mit unterschiedlichen Elementen zu betrachten, die einander beeinflussen, behindern, stören, ausschalten: Prozesse, die das übergeordnete System [gemäß der kybernetischen Lehre] auszugleichen versucht, um Gleichgewicht (Ausgewogenheit) wiederherzustellen. Dieses Denken erlaubte Kontinuität, Entwicklung, das Nebeneinander vielfältiger Prozesse von verschiedener Lokalisierung, verschiedener Dauer, verschiedener Wirksamkeit auf das Ganze, und forderte die Fantasie heraus. Das Ergebnis war eine neue Art von Komplexität, ein neuer Reichtum an Mitteln und Inhalten“ (Cerha, *Spiegel – Monumentum – Momente*, Booklet, S. 5). Die von Cerha angesprochene Komplexität zeigt sich bereits in der Vieldeutigkeit des Werktitels *Spiegel*. Er bezieht sich nämlich nicht nur auf deren Mikro- und Makrostrukturen und ihre Spiegelsymmetrien, sondern reflektiert auch eine autobiografische Situation, wie der Komponist in einem seiner Texte bekannte. Zwar sei der Orchesterzyklus rein musikalisch erfunden. Doch spiegele er, wie Cerha erst Jahre nach der Fertigstellung der Partitur gewahr wurde, die von ihm erlebten Gräuelp des Zweiten Weltkriegs wider – ebenso wie jenes „grenzenlose Glücksgefühl“, das er in der Natur empfunden habe, nachdem er aus der Hitler-Armee desertiert sei, um sich in einer Schutzhütte auf den Tiroler Alpen zu verbergen – so geschehen 1945, gegen Ende des Zweiten Weltkriegs (Cerha, *Spiegel – Monumentum – Momente*, Booklet, S. 5). Dieses Detail aus dem Leben des 1926 in Wien geborenen Cerha ist für seine Persönlichkeit ungemein aufschlussreich, in menschlicher wie in künstlerischer Hinsicht. Menschlich, weil es ein früher Beleg für den widerständigen Charakter des Komponisten ist, der schon in jungen Jahren den Mechanismen der Macht misstraute. Künstlerisch, weil er in der alpinen Bergwelt die Muße hatte, Wachstumsvorgänge der Natur zu beobachten. Cerhas langjähriger Weggefährte, der Musikschriftsteller Lothar Knessl, resümierte: „Dort [in den Tiroler Alpen] tritt ein nach wie vor stark ausgelebter Wesenszug [Cerhas] zutage: seine Naturverbundenheit, sein tiefgreifendes Interesse für vegetatives Wachstum, das er später seinem kompositorischen Schaffen einpflanzt“ (Lothar

Knessl, „Versuch, sich Friedrich Cerha zu nähern“, in: Cerha, *Schriften*, S. 7–15, hier S. 10). Cerhas Interesse an den Phänomenen der Botanik sollen hier seine Ausführungen über die Pflanzengattung der Euphorbien belegen, der Wolfsmilchgewächse, deren proteushaftem Veränderungspotential seine besondere Aufmerksamkeit galt:

„Euphorbien“, so resümierte Cerha, „sind in unseren Breiten einjährige Grünpflanzen. In Trockenzonen nehmen der gleichen Familie zugehörige, grundsätzlich verwandte Gewächse den Charakter von Kakteen an und sie überdauern längere Zeitstrecken ohne Wasser. Das Regelsystem, unter dem sie stehen (Klima und andere Umweltbedingungen), ist also entscheidend für die Evolution der endgültigen Gestalten und Lebensformen dieser Organismen“ (Cerha, *Schriften*, S. 80). Hinter Cerhas offenkundiger Faszination am Wandlungsvermögen der Wolfsmilchgewächse, das man in metaphorischem Sinn als Ausdruck von Freiheit interpretieren könnte, verbirgt sich einmal mehr kybernetisches Denken, das sich ja vor allem mit dem Management sich verändernder Rahmenbedingungen beschäftigt. Dieser Aspekt dominiert nicht nur den *Spiegel*-Zyklus, sondern auch das gesamte Schaffen des undoktrinären Komponisten, dessen Werke vielgestaltig wie Wolfsmilchpflanzen sind. Aus den Tiroler Alpen zurückgekehrt, nahm Cerha an der Wiener Musikakademie ein Geigen- und Kompositionsstudium auf. Nach kurzen Ausflügen in die Welt der Neoklassik à la Strawinsky begann Cerha, sich näher mit Anton Webern, aber auch mit Joseph Matthias Hauer zu beschäftigen. Besuche der Darmstädter Ferienkurse folgten ab 1956. Aber dem hier propagierten Serialismus, der totalitären Durchdringung des musikalischen Materials, mochte Cerha nicht blindlings folgen. Seine Verweigerung dem nachzueifern, was man damals Avantgarde nannte, führte ihn zu seiner kompositorischen Nutzbarmachung der systemflexiblen Kybernetik. Nach dieser Phase begann Cerha wieder, das Wesen der Melodie und der rhythmischen Pulsation zu entdecken, so in seinem *Curriculum* für 13 Bläser, das 1971 im Auftrag der New Yorker Koussevitzky-Foundation entstand. Gegen Ende des Jahrzehnts kam es zur international weithin beachteten Uraufführung von *Lulu*, der durch Cerha vollendeten Oper Alban Bergs: in Paris, unter der musikalischen Leitung seines kürzlich (2016) verstorbenen Freundes Pierre Boulez. Ihr schlossen sich weitere ‚wienerische‘ Werke an, etwa die *Langegger Nachtmusiken*, deren erste der Komponist selbst erläuterte: „[...]“

ich komponiere gern bei Nacht, die für mich in dem Stück klingt, immer wieder von fremden Klängen gestört. Auch in dieser Nachtmusik gibt es keine Zitate, aber [...] österreichische Musiklandschaft, soweit ich sie liebe – Mahler, Berg, Webern, auch Ligeti – [sie] wird bewusst durch Allusionen geweckt und immer wieder weggewischt, der Zerstörung anheimgegeben. Reales – wie das hörbare, durch die Nacht klingende Tuten der Donauschiffe – mischt sich ins Reflektierte“ (Cerha, *Schriften*, S. 239). In seinen Liederzyklen *Eine Art Chansons* vertonte Cerha die Verse von Wiener Dichterkollegen, von Friedrich Achleitner etwa oder Hermann Jandl, des jüngeren Bruders von Ernst Jandl. Vielgestaltig sind auch Cerhas Bühnenwerke: sein auf einer Kunstsprache basierendes Welttheater *Netzwerk*, dessen letzte Überarbeitung 1980 stattgefunden hat; die Literaturoper *Baal* nach Bertolt Brecht, an der Cerha ab 1974 arbeitete; sein etwa zehn Jahre später vollendeter Zweiakter *Der Rattenfänger* nach Carl Zuckmayer, die gemeinschaftlich mit dem Dramatiker Peter Turrini geschriebene Oper *Der Riese vom Steinfeld*, die erstmals 2002 an der Staatsoper Wien über die Bühne ging; und schließlich sein augenzwinkerndes Alterswerk, die komische Oper *Onkel Präsident*, uraufgeführt 2013 in München. Vielgestaltig sind Cerhas Bühnenwerke, gewiss. Aber sie besitzen dennoch einen gemeinsamen thematischen Kern. Sie setzen sich alle mit dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft auseinander, untersuchen das Spannungsfeld, das zwischen dem Einzelnen und der Masse entsteht. Wird er als Störung empfunden und niedergewalzt? So in *Der Riese vom Steinfeld*? Gelingt es ihm, sich mit List und Tücke gegenüber der Ordnungsmacht zu behaupten? So in *Der Rattenfänger*. Oder erweist er sich bis zu einem gewissen Grad als integrationsfähig, wie in *Onkel Präsident*? Diese Fragen nach dem Gelingen von Inklusion berühren nicht nur erneut die Theorie der Kybernetik, sondern sind, wie man nicht näher erläutern muss, von brennender Aktualität.

Einleitung II: Vielsprachigkeit und geistige Weite

Die Folgen des Ersten Weltkriegs waren für Österreich ungleich gravierender als für Deutschland. Das Habsburger Reich hatte bis 1918 von Polnisch-Galizien bis zum Mittelmeer gereicht – mit einem Marinestützpunkt

in Triest. Danach schrumpfte es auf den Rumpfstaat des heutigen Österreichs, auf 7 Millionen von ehemals mehr als 50 Millionen Einwohnern. Von diesen waren, laut einer Volkszählung des Jahres 1910, 12 Millionen Bürger deutschsprachig; 10 Millionen gaben Ungarisch als Muttersprache an; Tschechisch sprachen etwa 6,4 Millionen, Polnisch 5 Millionen Menschen; weitere 4,4 Millionen waren in serbokroatischen Sprachen unterwegs, also in Bosnisch, Kroatisch und Serbisch; Ukrainisch sprachen immerhin noch 4 Millionen Personen, Rumänisch 3,2 Millionen, Slowakisch 2 und Slowenisch 1,3 Millionen, dazu kam das Italienische mit 0,8 Millionen SprecherInnen und Sprechern. 2,3 Millionen Menschen lebten mit weiteren Sprachen.

Wenn man so will, kann man das Habsburger Reich als Vorläufermodell eines vereinten Europas betrachten und befände sich damit in bester Gesellschaft, etwa in der des Schriftstellers Joseph Roth. Zumal es in allen Ländern der Monarchie dieselbe Währung und dieselben Briefmarken gab – und man sich pass- und visumsfrei bewegen konnte. Die transnationale Weite des untergegangenen Staatengebildes hatte sich aber nicht nur in seiner Vielsprachigkeit und Offenheit gezeigt, sondern auch in seinem Vermögen, sich mit dem Anderen auseinandersetzen und es der eigenen Kultur nutzbar zu machen. Das lässt sich etwa an den sogenannten Türkenkriegen und den mit ihnen verbundenen Folgen ablesen. Grausam wie alle Kriege hatten sie ihre Blutopfer gefordert. Mehrfach von der türkischen Armee umzingelt, besonders hartnäckig 1683, gelang es den Wienern aber immer wieder, sich zu befreien. In die Flucht geschlagen, ließen die türkischen Soldaten nicht nur Waffen oder Zelte zurück, die man noch heute im Wien-Museum bewundern kann, sondern auch Säcke mit Kaffee, die Grundlage der nun aus dem Boden schießenden Wiener Kaffeehauskultur. Und militärische Musikinstrumente, vor allem Trommeln und Becken. Die osmanische Militärmusik hatte die Wiener einst in Angst und Schrecken versetzt. Jetzt aber wollten sie von deren Wirkungsmacht profitieren. Der finanzkräftige Wiener Adel gründete Ensembles, die sich der sogenannten Türkenmusik bedienten. Und dank Mozart (in der *Entführung aus dem Serail*) und Haydn (in der „Militärsinfonie“) bereicherten die vormals ‚feindlichen‘ Musikinstrumente bald auch das klassische Orchester.

Selbst wenn das Habsburger Reich 1918 auseinanderbrach, so blieb seine kulturelle Vielfalt nachfolgend, in der Ersten Republik, im Kern erhalten.

Laudatio II

Ein autobiografischer Essay Cerhas spiegelt dergleichen deutlich wider: „Mit sieben Jahren habe ich begonnen, Geige zu spielen. Mein erster Lehrer – wie alle meine späteren Tscheche – war ein glühender Panslawist. Er hat meinen Horizont für die slawische Hochkultur geöffnet – nicht nur in der Musik, sondern vor allem in der Literatur, die er mir sehr früh zu lesen gab; und er hat die häuslichen Einwände gegen die Nazis verstärkt. Während der Schulzeit waren meine besten Freunde Juden. Einen von ihnen habe ich regelmäßig am Samstag in den Tempel begleitet, und er ging sonntags mit mir in die katholische Kirche. Als die Nazis ihn von der Schule wegholten, biss ich einen SA-Mann in die Hand. Meine Eltern haben von da an – aus mir heute begreiflicher Angst, aber wohl auch aus einer anezogenen Haltung des Sich-Duckens vor jeder Art von Obrigkeit, des Ja-nicht-Auffallens – nicht aufgehört, mich zur Unterordnung zu ermahnen. Penetrante Ordnungsgefüge waren mir schon als Kind so zuwider, dass ich aus einem Erholungsheim, in das man mich gesteckt hatte, zu in der Nähe lagernden Zigeunern ausgerückt bin“ (Cerha, *Schriften*, S. 48). Cerha berichtet aber auch, dass vor allem im ländlichen Raum Österreichs, etwa im östlichen Weinviertel, die meist als Dienstboten arbeitenden Slowaken als „Menschen zweiter Kategorie“ behandelt wurden. Er aber habe von ihnen Slowakisch gelernt und handwerkliche Fertigkeiten wie das Schnitzen oder das Herstellen von Pfeifen. „Manch ein Lied“, erinnerte sich Cerha, „das ich damals von ihnen hörte, verfolgt mich heute noch und ich halte es für leicht möglich, Elemente daraus in meiner Melodik nachzuweisen“ (Cerha, *Schriften*, S. 21). Dass dergleichen kein Lippenbekenntnis war, sollte Jahre später eine umfangreiche Sammlung Cerhas bezeugen, eine Reihe von Klavierstücken, die 1994 unter dem Titel *Slowakische Erinnerungen aus der Kindheit* ihre Uraufführung erlebten, im Konzerthaus Wien, mit der Pianistin Käte Wittlich. Des Komponisten Offenheit gegenüber dem Anderen reichte aber auch schon früh weit über den ihm angestammten Kulturkreis hinaus. Als ein gewichtiges Doku-

ment seiner grenzüberschreitenden Neugier lässt sich Cerhas 1950 an der Wiener Universität eingereichte, germanistische Dissertationsschrift *Der Turandotstoff in der deutschen Literatur* anführen. Der angehende Komponist untersuchte in ihr nicht nur die Rezeptionsgeschichte des persischen Märchens, die Erzählung von der rätselhaften, todbringenden Prinzessin, sondern er warf auch einen Blick auf die opernhafte Anverwandlungen dieses Sujets. Cerha beließ es nicht bei einer Stippvisite im Orient. Mitte der 1950er Jahre setzte er seine Reise fort, indem er mehrfach Sinnprüche des persischen, im 11. Jahrhundert wirkenden Wissenschaftlers und Gelehrten Omar Chajjam vertonte, und zwar als Chor- wie als Klavierlieder. Die Beschäftigung mit der arabisch-persischen Dichtung, sei es die wissenschaftliche oder die kompositorische, zog folgerichtig die Auseinandersetzung mit arabischer Musik nach sich. Eine frühe Frucht dieser Tätigkeit reifte 1989: Cerhas erstes Streichquartett, *Maqam* untertitelt. Der Komponist erläutert: „Unmittelbar auslösendes Moment zur Entstehung des Werks waren Live-Erlebnisse arabischer Musik während eines längeren Marokko-Aufenthalts 1989. Die Beschäftigung mit arabischer Kultur reicht bei mir aber weit zurück; sie ist seit meinem Studium und meiner Dissertation, die sich auf ihren Bereich bezog, nie ganz abgerissen. Das Quartett setzt denn auch nicht bei der oberflächlichen Nachahmung von Orientalismen ein, sondern bei einer Technik, die ich schon sehr früh kennengelernt hatte: jener des ‚maqam‘. Der Begriff meint grundsätzlich ein Denken in von einem Grundton ausgehenden Melodiemodellen, in einer Reihe von typischen Wendungen [...]“ (Cerha, *Schriften*, S. 259). Cerhas Verständnis außereuropäischer Musikkulturen entsprang dem eigenen Naturell, verdankte seine beeindruckende Breite aber auch zwei Verbündeten: dem geistesverwandten György Ligeti sowie Gerhard Kubik, dem bedeutenden Wiener Musikethnologen, dem weithin geachteten Spezialisten für afrikanische Musikkulturen. In einem Aufsatz, in dem Cerha die wesentlichen Begegnungen und Inspirationsquellen seiner Karriere bilanziert, können wir lesen: „György Ligeti bin ich 1956 nach seiner Flucht aus Ungarn zum ersten Mal begegnet. Näher haben wir einander 1958 [...] kennengelernt. Wir haben in den Siebzigerjahren beide begonnen, uns für außereuropäische Musikkulturen zu interessieren und in diesem Feld verdanke ich meinem Freund Ligeti eine wichtige Entdeckung: Er hat mich auf die Musik der Papuas in Neuguinea aufmerksam gemacht.

Sie war für mich ein entscheidendes Erlebnis und ich habe alles gesammelt und studiert, was mir davon erreichbar war. In den Achtzigerjahren kam unter dem Einfluss Gerhard Kubiks das Studium zentralafrikanischer [...] Musik dazu“ (Cerha, *Schriften*, S. 38).

Diese Einflüsse liegen freilich nicht an der Oberfläche von Cerhas Klangwelten, treten nicht wie im Exotismus des 19. Jahrhunderts als vordergründiges Zitat in Erscheinung. Vielmehr schwebte dem Komponisten eine Musik vor, welche die Zugehörigkeit aus ihrem, also seinem Kulturkreis keinesfalls leugnet, aber auch eine, so Cerha, „die dadurch ihr Profil erhielt, dass die schöpferische Fantasie sich an musikalischen Zuständen und Konstellationen beflügelt hat, wie es sie in unseren Breiten nicht gibt“ (Cerha, *Schriften*, S. 258 f.). Anders formuliert: Mochten die Einflüsse arabischer oder afrikanischer Natur sein, Cerha versuchte stets, sie in seine persönliche Klangwelt zu integrieren.

In Cerhas Umgang mit dem Anderen schließt sich der Kreis. War es nicht auch den Wiener Klassikern um eine solche Integration gegangen? Hatten nicht auch sie Vielfalt und Einheit angestrebt? Man denke nur an Mozarts fünftes Violinkonzert, dessen Finale eine Janitscharenmelodie einschließt. An den Schlusssatz von Beethovens *Eroica*, der mit einem ungarischen Verbunko aufwartet. Oder aber an die vielen Streichquartette Haydns, deren Textur mit kroatischen Liedern verwoben ist. „Cerhas Klangwelt“, bestätigt Lothar Knessl, „ist a priori der österreichischen Musiktradition verhaftet. Als kleines Beispiel genügt seine satztechnische Behandlung der Bläser, der Blechbläser vor allem. Da wird eine etwas auch bei Bruckner, Mahler und Berg in verschiedenen Entwicklungsgraden vorhandene [...] Klangqualität hörbar, die für den Donaauraum signifikant ist [...]“ (Knessl, „Versuch“, in: Cerha, *Schriften*, S. 7–15, hier S. 9).

An dieser Stelle möchte ich meine Laudatio auf Friedrich Cerha schließen. Zugegeben mit dem etwas schalen Gefühl, längst nicht alles gesagt zu haben, was mir wichtig erscheint. Aber es gibt zumindest den Trost, dass ich den Staffelstab der Cerha-Forschung weiterreichen kann, an einige meiner Promovenden, beispielsweise an Anne Fritzen, die auf gutem Weg ist, ihre Dissertationsschrift über Cerhas Oper *Der Riese vom Steinfeld* zu finalisieren [Anne Fritzen, „*Wie fang ich nach der Regel an?*“ – *Friedrich Cerhas Oper Der Riese vom Steinfeld im Kontext der Postmoderne*, Dissertation Universität Siegen 2020 (= *Si!* Kollektion Musikwissenschaft,

hg. von Matthias Henke), Druck in Vorbereitung]; und an Marco Hoffmann, der in zwei, drei Jahren eine Arbeit vorlegen wird, die sich erstmals monothematisch mit dem Problemfeld „Cerha und die Kybernetik“ auseinandersetzt [Marco Hoffmann, *Ordnungen in „krisenhafter Auseinandersetzung“*. *Musik als kybernetisches System im Werk Friedrich Cerhas*]. Ein ausgesprochener Glücksfall für die Cerha-Forschung ist zudem das an der Donau-Universität Krems angesiedelte Archiv der Zeitgenossen, das den Vorlass Cerhas nicht nur den Anforderungen moderner Archivalik entsprechend aufbewahrt, sondern gerade jungen Wissenschaftler*Innen immer wieder Hilfe und Denkanstöße gibt. So haben wir, Dr. Christine Rigler (die Leiterin des Archivs), Magistra Gundula Wilscher (ihre Mitarbeiterin) und ich, das Format der Sommerkolloquien entwickelt. Studierende erhalten ein Stipendium, um für einige Tage nach Krems zu kommen, sich in gegenseitigem Austausch mit dem Werk Cerhas zu beschäftigen und die beeindruckenden Materialien des Archivs kennen zu lernen, die Handschriften der Partituren, die Korrespondenz Cerhas, Konzertplakate und andere Dokumente. Besonders schön an den Sommerkolloquien ist aber, dass Friedrich Cerha es sich nicht nehmen ließ und lässt, am Schlußtag des Workshops den Studierenden Rede und Antwort zu stehen. Als kleines Dankeschön und kleine Gabe zum 90. Geburtstag des Komponisten haben meine Studentinnen und Studenten, die bisher an den Sommerkolloquien teilnehmen konnten, im letzten Jahr eine Konferenz zum instrumentalen Schaffen Cerhas veranstaltet. Der entsprechende Tagungsband ist in Arbeit [gemeint ist der vorliegende]. Symbolisch darf ich Ihnen, lieber Herr Cerha, hier den entsprechenden Blindband überreichen.

Bedanken möchte ich mich aber auch bei meinen Kollegen, den Professoren Jürg Stenzl (Universität Salzburg) und Hartmut Krones (Universität für Musik Wien). Ihre Expertise in Sachen zeitgenössischer Musik erfreut sich internationaler Anerkennung. Spontan haben sie sich denn auch bereit erklärt, die beiden umfangreichen Gutachten zu verfassen, die einem Ehrendoktorat vorangehen.

Jetzt aber, das ist mir ein Herzensanliegen, möchte ich in meine Betrachtungen Gertraud Cerha einbeziehen. Sie ist mit Friedrich Cerha nicht nur seit unglaublichen 65 Jahren verheiratet, also seit 1952. Sie ist auch eine der besten Kennerinnen seines Œuvres. Als Sopranistin wie

Cembalistin hat sie außerdem bei so mancher Uraufführung ihres Mannes mitgewirkt, etwa 1960, im Konzerthaus Wien, bei den *Relazioni fragili* für Cembalo und Kammerensemble. Ferner gehörte sie Cerhas 1960 gegründeter *Camerata Frescobaldiana* an, die sich auf die Interpretation italienischer Musik des 17. Jahrhunderts spezialisiert hatte. Auch weiß sie, äußerst eindrucksvoll über die inneren wie äußeren Kämpfe ihres Gatten zu berichten, die sie gemeinsam durchfochten haben ...

Langer Rede kurzer Sinn: Wir freuen uns, lieber Herr Cerha, nun die Ehre zu haben, Sie ehren zu dürfen.

Sara Beimdieke

Ein Bekenntnis zum Ausdruck – Cerhas *Espressioni fondamentali* (1957) im Spiegel der Darmstädter Ferienkurse

Cerha und die Darmstädter Ferienkurse

Auf Grund der in unserem Land herrschenden Voraussetzungen waren mir bis 1956 Informationen über Entwicklungen in der jungen internationalen Avantgarde nicht zugänglich. Ich lernte sie in diesem Jahr in Darmstadt kennen und war fasziniert.¹

So Friedrich Cerha in seinem Begleittext zu *Espressioni fondamentali*, einem Orchesterwerk, das 1957 als Reaktion auf seinen ersten Aufenthalt bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt entstanden war.

Mit den Werken des Schönbergkreises hatte Cerha sich bereits seit 1946 auseinandergesetzt, als er die erste Wiener Schönberg-Aufführung nach dem Krieg miterleben durfte; zu Gehör brachte man damals dessen Suite op. 29.² Von der Wiener Schule fühlte er sich danach zunächst „als Interpret herausgefordert“³ und spürte in diesem Zuge besonders zwei

1 Friedrich Cerha, „Espressioni fondamentali“, in: ders., Begleittexte zu *Espressioni fondamentali*, 1957, unveröffentlichtes Typoskript, Vorlass Cerha im Archiv der Zeitgenossen Krems (AdZ-FC), 000T0051, hier S. 1.

2 Vgl. Markus Grassl und Reinhard Kapp, „Gespräch V: Friedrich und Gertraud Cerha“, 2.6.1993, in: dies. (Hg.), *Darmstadt-Gespräche. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien*, Wien u. a. 1996, S. 80–99, hier S. 80.

3 Friedrich Cerha, „Splitter zur Webern-Interpretation“, in: ders., *Schriften: ein Netzwerk*

Aspekten nach: einerseits die Werke besser zu durchdringen, andererseits sie dem Publikum besser verständlich zu machen.⁴ An der Wiener Musikhochschule eigentlich Student der Kompositionsklasse Alfred Uhls, welcher Schönberg und seinen Schülern aber „grundsätzlich ablehnend“ gegenüberstand,⁵ verkehrte er nach eigenen Angaben auch in der Klasse von Karl Schiske⁶ – jenem Kompositionslehrer, der den Darmstädter Ferienkursen von 1955 an so stark verbunden war, dass er seitdem jungen österreichischen Komponisten die Teilnahme zu ermöglichen suchte. Darunter Namen wie Kurt Schwertsik und Anestis Logothetis.⁷

Durch die Vermittlung Schiskes besuchte auch Cerha 1956 die Darmstädter Ferienkurse.⁸ Er erinnert sich daran, dass sie in diesem Jahr eher von der klassischen Moderne geprägt waren⁹ – eine Ausrichtung, die das Programm bestätigt, spielte man doch Arthur Honeggers *König David*, sprach Theodor W. Adorno über Schönberg oder referierte Stefan Wolpe über die „Neue Musik Amerikas“.¹⁰ Für die Kursleitungen zeigten sich neben Ernst Krenek (Komposition), Pierre Boulez (Komposition und Analyse), Bruno Maderna (dirigentliche Realisation), David Tudor (pianistische Realisation) und Rudolf Kolisch (Violine) verantwortlich.¹¹ Den Kurs des Letzteren besuchte Cerha, um Werke wie Schönbergs *Phantasie* op. 47 oder Alban Bergs Violinkonzert zu erarbeiten. Er erinnert sich vor allem an ein außerordentlich gutes Verhältnis zu Kolisch, mit dem er musikalisch „auf einer gleichen Linie“ lag.¹² Zudem war Cerha mit David

(=Komponisten unserer Zeit 28), Wien 2001 (im Folgenden abgekürzt mit FC-S), S. 170–173, hier S. 170.

4 Vgl. ebd.

5 Vgl. Friedrich Cerha, „Begegnungen auf der Suche nach Wissen und Können“, in: FC-S, S. 26–38, hier S. 27.

6 Vgl. Grassl/Kapp, „Gespräch V: Friedrich und Gertraud Cerha“ (wie Anm. 2), S. 81.

7 Vgl. Markus Grassl und Reinhard Kapp, „Briefe“, in: dies. (Hg.), *Darmstadt-Gespräche* (wie Anm. 2), S. 241–268, hier S. 242 ff.

8 Vgl. Grassl/Kapp, „Gespräch V: Friedrich und Gertraud Cerha“ (wie Anm. 2), S. 81.

9 Vgl. ebd., S. 82.

10 Vgl. Markus Grassl und Reinhard Kapp, „Chronik“, in: dies. (Hg.), *Darmstadt-Gespräche* (wie Anm. 2), S. 271–339, hier S. 308–311.

11 Vgl. ebd.

12 Vgl. Grassl/Kapp, „Gespräch V: Friedrich und Gertraud Cerha“ (wie Anm. 2), S. 94.

Tudor an der Uraufführung von Richard Maxfields *Composition for Violin and Pianoforte* (1955) beteiligt.¹³

Auch 1958 und 1959 stattete Cerha der Mathildenhöhe einen Besuch ab. Während er dort 1958 gemeinsam mit Ivan Eröd seine *Deux éclats en reflexion* für Violine und Klavier (1956) zur Uraufführung brachte,¹⁴ besuchte er 1959 den Kompositionskurs von Karlheinz Stockhausen. Dieser habe Werke wie *Kontakte* (1958–60) oder seinen *Gesang der Jünglinge* (1955) erläutert und sich den Fragen der Teilnehmenden gestellt¹⁵ – ein Angebot, dem sich Cerha so eifrig widmete, dass er Stockhausen besonders auffiel.¹⁶

Grundsätzlich nahm Cerha seine Darmstadt-Aufenthalte als „aufregendes Erlebnis“ wahr, wie er resümiert:

Die Stimmung des Aufbruchs in neue musikalische Welten, die fieberhaft gespannte Atmosphäre, in der vom Frühstück bis in die späte Nacht in hitzigen Debatten neue Möglichkeiten der Strukturierung und Organisation von Musik diskutiert wurden, war wohl für alle ein aufregendes Erlebnis.¹⁷

Obwohl ihn die Atmosphäre, die „imponierenden intellektuelle[n] und verbale[n] Qualitäten im Vortrag“, sowie die „aufregenden neuen Ideen zum Serialismus“ faszinierten,¹⁸ brachte Cerha auch Kritik vor. Allem voran ist hier die Darmstädter Webern-Rezeption zu nennen. Nach eigener Aussage hatte er eine intensive Beziehung zu den Werken Anton Weberns zwischen *Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5 und *Drei Volkstexte* op. 17 entwickelt.¹⁹ Er beobachtete nun, dass in Darmstadt lediglich dessen „Ma-

13 Vgl. Grassl/Kapp, „Chronik“ (wie Anm. 10), S. 310.

14 Vgl. ebd., S. 317.

15 Vgl. Grassl/Kapp, „Gespräch V: Friedrich und Gertraud Cerha“ (wie Anm. 2), S. 85.

16 Stockhausen nahm Schwertsik in diesem Zuge beiseite und fragte: „Was ist denn der Cerha für ein Mensch, ich kenne mich nicht aus bei ihm. Er schaut und fragt immer so kritisch.“ (Karlheinz Stockhausen zu Kurt Schwertsik, zitiert nach ebd., S. 84.)

17 Friedrich Cerha, „Viele Anregungen vom Rande. Stimmung des Aufbruchs in neue Welten“, in: Rudolf Stephan u. a., *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse. 1946–1996*, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1996, S. 188–192, hier S. 188.

18 Ebd., S. 189.

19 Vgl. Cerha, „Splitter zur Webern-Interpretation“ (wie Anm. 3), S. 170.

terialaufbereitung“ und „sein Strukturdenken [...] im Mittelpunkt der analytischen Untersuchungen“ standen. Als „schnell und „hastig“ und zu sehr „auf rhythmische Präzision“ ausgelegt kritisierte er zudem die Darmstädter Webern-Interpretation, die den Komponisten auf diese Weise ausschließlich als „Vater des Seriellen“ in den Vordergrund habe rücken wollen.²⁰ Daher gründete er 1959 gemeinsam mit Schwertsik das Ensemble „die reihe“. Mit ihm suchten sie nicht nur eine „angemessenere“ Webern-Interpretation umzusetzen, sondern in Wien ein permanentes Forum zu schaffen. Es sollte „in einer Reihe von qualitätvollen Aufführungen über alles informieren, [...] was in Wien unbekannt und für den gegenwärtigen Stand des musikalischen Denkens charakteristisch und wichtig war“.²¹

Cerha übte außerdem starke Kritik am „ideologisch-doktrinären Geist“ des „orthodoxen Frühserialismus“ in Darmstadt, aufgrund dessen für viele junge Komponistinnen und Komponisten nur noch die „geschlossene Einbahnstraße Richtung Serialismus“ möglich war²² – eine Grundhaltung, mit welcher der um eine Generation ältere Krenek später auf andere Weise in Konflikt geraten sollte.²³ Aber er beargwöhnte auch spezielle Phänomene der seriellen Technik: etwa das „systematische Reihen von Einzelelementen“, die „Abschaffung von Bezugspunkten“²⁴ und den Umstand, dass sich Komposition im „formalistisch-organisatorischen“ erschöpfe, ja, die „Qualität“ einer Komposition ausschließlich durch „Vororganisation“ gewährleistet werden solle.²⁵ Die „starke Empfindlichkeit“ der Darmstädter Avantgarde „gegenüber gerichteten Spannungsverläufen“, die deren Vertreter, so Cerha, als stärkstes Charakteristikum traditioneller Musik empfunden hätten, habe zur „Uniformität als Gesamteindruck“ geführt sowie zur „Nivellierung des Hörerlebnisses“.²⁶

20 Ebd., S. 170 f.

21 Cerha, „Viele Anregungen vom Rande“ (wie Anm. 17), S. 188.

22 Ebd., S. 189.

23 Vgl. Claudia Maurer Zenck, „Und dann ins Eck gestellt. Ernst Krenek als vermittlungswillige [und verschmähte] Vaterfigur“, in: Stephan u. a., *Von Kranichstein zur Gegenwart* (wie Anm. 17), S. 157–163, hier S. 158.

24 Friedrich Cerha, „Zu meinen Werken“, in: *Wien modern-Almanach* 1989, S. 14–29, hier S. 14.

25 Cerha, „Espressioni fondamentali“ (wie Anm. 1), S. 3.

26 Ebd., S. 3 f.

Cerhas Auseinandersetzung mit den Entwicklungen in Darmstadt prägte auch sein künstlerisches Schaffen, bezeichnete er doch die Werke dieser Zeit als Reaktion auf die dortigen Erfahrungen, ja sogar als „Revolte“ gegen die „Ergebnisse in der Realität“²⁷ – neben seinen 1958 in Darmstadt uraufgeführten *Deux éclats* (1956) und *Relazioni fragili* (1956/57) auch das Orchesterwerk *Espressioni fondamentali* (1957).

Reaktion auf Darmstadt: Cerhas *Espressioni fondamentali*

Schon der Titel – zu Deutsch „grundlegende Ausdrucksformen“ – kann als Bekenntnis des Komponisten zum musikalischen Ausdruck verstanden werden, als Positionierung gegenüber der Darmstädter Avantgarde im Allgemeinen, aber auch in der aktuellen Debatte um Technik und Ausdruck. Diese Diskussion begleitete den Serialismus, nachdem Pierre Boulez in den *Structures 1a* die Grenzen der Vorordnung ausgelotet und sich die serielle Kompositionsweise auch in Darmstadt als zentrales Anliegen etabliert hatte: So warf Theodor W. Adorno schon 1955 der jungen Komponistengeneration eine „Allergie gegen jeglichen Ausdruck“ vor²⁸ oder gab Boulez 1958 in seinem Aufsatz „Alea“ zu bedenken, dass „Schematisierung [...] an die Stelle der Erfindung“ trete.²⁹

In der Anlage der *Espressioni* nimmt Cerha das im Titel Angedeutete auf: Für ihre drei Sätze, orchestriert für Streicher, Holz- und Blechblasinstrumente sowie eine umfangreiche Schlagwerkgruppe mit Ratsche, Peitsche und Kastagnetten,³⁰ erstellte er „Serien von Bewegungsformen“.

27 Ebd., S. 4.

28 Theodor W. Adorno, „Das Altern der Neuen Musik“, in: ders., *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (=Gesammelte Schriften 14), Frankfurt/Main 1980, S. 143–167, hier S. 155.

29 Pierre Boulez, „Alea“, in: Wolfgang Steinecke (Hg.), *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I*, Mainz 1958, S. 44–56, hier S. 45.

30 Die gesamte Besetzung der *Espressioni* umfasst: Piccolo, 2 große Flöten (auch Piccolo), 2 Oboen, Englischhorn, Es-Klarinette, 2 B-Klarinetten, Baßklarinetten in B, 2 Fagotten, Kontrafagott, 3 Hörner in F, 3 Trompeten in C, 3 Posaunen, 1 Baßtuba, Schlagwerk (Holzblock, Claves, Ratsche, Tamtam, Becken, Gongs, Bongos, Peitsche, kl. Trommel, Triangel, Maracas, Tambourine, Rührtrommel, Röhrenglocken, gr. Trommel, Kastagnetten, Pauken),

die „gleichzeitig Ausdruckstypen sein sollten“.³¹ Im ersten Satz lassen sich insgesamt sechs verschiedene Muster finden, die allesamt bereits in der ersten Hälfte des Satzes (Takt 1–23) zur Anwendung kommen: Haltetöne, kurze Motive wie Sprünge oder Einzeltöne, Sechzehntel- beziehungsweise Zweiunddreißigstel-Läufe, Quartolen und Quintolen sowie Tremoli³² – verschiedene Ausdruckstypen, die den ersten Satz in Bezug auf Rhythmik, Melodik und Artikulation prägen. Gleich zu Beginn des Werkes signalisiert Cerha also, den Ausdruck nicht zu vernachlässigen, um dem Serialismus à la Darmstadt eine kompositorische Alternative an die Seite zu stellen.

Untrennbar mit seinem Bekenntnis zum Ausdruck ging für Cerha offenkundig die Vorstellung von Bewegung einher. Immerhin suchte er in den *Espressioni* auf Grundlage der „Bewegungsformen“ als Ausdruckstypen eine „Bewegungsdramaturgie“ entstehen zu lassen.³³ Sie zeichnet sich besonders durch den Wechsel zwischen aufbauender und abfallender Spannung aus: So folgt in den ersten drei der vier Abschnitte (Takt 1–11, 12–23, 24–38 und 39–51) auf die Intensivierung zunächst der Höhepunkt der Passage, um danach in eine Generalpause zu münden. Zu diesem Zweck kombiniert Cerha Ausdruckstypen wie Haltetöne oder Tremoli, die als Fundament fungieren, mit kurzen Motiven, die vorrangig der rhythmisch-melodischen Gestaltung dienen, etwa Quartolen oder Zweiunddreißigstel-Läufen. Die Abschnitte 1 und 4 beginnen mit Haltetönen in den Streichern (Takt 1 bzw. 39), während der zweite Abschnitt mit Tremoli der Violinen einsetzt (Takt 12). Diese Ausdruckstypen werden nach und nach durch hinzutretende Stimmen mit Zweiunddreißigstel-Läufen (Takt 8) oder Sprüngen über mehr als eine Oktave (Takt 15–16) ergänzt. So baut sich innerhalb des jeweiligen Satzes eine Spannung auf – bis zu einem vorläufigen Höhepunkt, den Cerha in den ersten drei Abschnitten um markige, mehrheitlich repetierte Tutti-Klänge ergänzt (Takte 9,

Xylofon, Marimbafon, Vibrafon, Celesta, Harfe, Klavier, Streicher (vgl. Friedrich Cerha, *Espressioni fondamentali*, Autograf der Partitur, AdZ-FC, 00000051, S. 2 f.).

31 Cerha, „*Espressioni fondamentali*“ (wie Anm. 1), S. 1.

32 Hierbei handelt es sich nicht um Begriffe Cerhas, sondern um Arbeitsbegriffe der Verfasserin.

33 Cerha, „*Espressioni fondamentali*“ (wie Anm. 1), S. 2.

17, 35). In den Abschnitten 1 und 2 bewirken die folgenden Haltetöne im Piano (Takt 9) oder die Tremoli im Pianissimo (Takt 18) einen vorläufigen Spannungsabfall. Der Höhepunkt des dritten Abschnitts ist der am eindrücklichsten gestaltete, da hier die Tutti-Akkorde nicht nur fünffach repetiert werden, sondern Haltetöne im dreifachen Forte (Takt 37) die Spannung bis zur Generalpause weiterhin halten. In einer Art Ausgleich nutzt Cerha nahezu den gesamten vierten Abschnitt, um die Grundspannung zu reduzieren und den ersten Satz abzuschließen. Die Dramaturgie des Satzes ist zudem von einer spiegelsymmetrischen Anlage geprägt. Er beginnt mit dem sukzessiven Hinzutreten von Haltetönen im Pianissimo und endet mit einem langen Halteton-artigen Triller der Bratsche, über dem sich nach und nach ausblendende Stimmen kurze Motive intonieren (Takt 46–53).

Cerha arbeitet im ersten Satz der *Espressioni* zudem mit der Überlagerung von Ausdruckstypen, die verschiedene Funktionen erfüllen, etwa bei dem gleichzeitigen Einsatz von Tremoli und Quintolen (Takt 18–21). Indem Erstere eher der Begleitung dienen, während die Quintolen vor allem in Soli verwendet werden, setzt er sein selbstgestecktes Ziel um: „Charakteristische Überlagerungen“ zu schaffen, um so „deutlich voneinander verschiedene Erscheinungsformen, denen so Ausdrucksbedeutung zukommt“ entstehen zu lassen.³⁴

Seiner Kritik an den Entwicklungen in Darmstadt entsprechend, der von ihm dort registrierten „Empfindlichkeit gegenüber gerichteten Spannungsverläufen“, sucht er in den *Espressioni* – als seine Art der „Revolte“³⁵ – eine Spannungskurve herzustellen: mithilfe eines formal klaren Aufbaus, der Ausdünnung beziehungsweise der Verdichtung der Textur sowie der rhythmischen und dynamischen Gestaltung. So versuchte Cerha auch, dem von ihm kritisierten „totale[n] Abschaffen von Bezugspunkten“³⁶ und der „Uniformität des Gesamtergebnisses“, entgegenzuwirken.³⁷

34 Cerha, „Espressioni fondamentali“ (wie Anm. 1), S. 3 f.

35 Ebd.

36 Cerha, „Zu meinen Werken“ (wie Anm. 24), S. 14.

37 Cerha, „Espressioni fondamentali“ (wie Anm. 1), S. 3 f.

Gleichzeitig spiegelt die im Folgenden nachgezeichnete Anwendung serieller Technik³⁸ die Faszination wider, die Cerha ob des oben erwähnten „Aufbruchs in neue musikalische Welten“ empfand. Die Haltetöne, als deren Grundeinheit Cerha Zweiunddreißigstel wählte, weisen etwa bei jedem Auftreten des Ausdruckstyps bis auf wenige Ausnahmen eine andere Tonlänge auf (siehe beispielsweise Takt 1–11). Gleichzeitig bildet er aus den Haltetönen die Zehntonreihe *e fis g d cis h c b es f* (Takt 1–7), auf welche die transponierte Umkehrung deren Mittelteils auf *fis* folgt (*fis h c d d/c/es*, Takt 7–2, siehe Abb. 1). Zudem wird die Grundreihe in Takt 25 um einen Halbton auf *f* oder in Takt 35 weiter auf *g* transponiert. Überdies spaltet Cerha den übergebundenen Ton innerhalb einer Triole bei den ersten Auftritten dieses Ausdruckstyps (Takt 1, 2 oder 4) ab, um ihn separat in einer Achteltrirole zu verwenden, oder bedient er sich lediglich der Triole und kombiniert sie mit den Sprüngen (Takt 4). Bereits am Beispiel der Haltetöne zeigt sich folglich eines seiner Merkmale bei der Abfassung seines Werkes: serielle Techniken mit motivischer Arbeit zu verbinden.



Abb. 1a und b: Cerha, *Espressioni fondamentali* WV 51, Grundreihe Haltetöne und transponierte Umkehrung des Mittelteils.

Bei den kurzen Motiven, bei denen es sich auch um Einzeltöne handeln kann, arbeitet Cerha zum Teil mit Blöcken, die sich durch die Verwendung eines bestimmten Motivs auszeichnen. In den Takten 3 bis 6 wechselt er zwischen einem Part, in dem eine punktierte Achtel beziehungsweise eine Sechzehntel durch Harfe, zweite Violine und Violoncello intoniert wird, mit einem Block, der sich durch die Verwendung von Einzeltönen oder Sprüngen in Klavier, zweiter Violine und Violoncello innerhalb ei-

38 Zu den *Espressioni* liegen keine Skizzen oder Aufzeichnungen vor.

ner Achteltriole auszeichnet, um in Takt 6 wieder die punktierte Achtel beziehungsweise Sechzehntel einzusetzen. Hier greift Cerha also auf die Parameter Rhythmus und Instrumentierung zurück.

Takt 3		Takt 4		Takt 6	
Punktierte Achtel/ Sechzehntel		Achteltriole (+ Sechzehntel)		Punktierte Achtel/ Sechzehntel	
Harfe	$c' b$	Kl.	$h es$	Harfe	$g' fis$
2. Viol.	c'	2. Viol.	a	2. Viol.	g'
Vc.	b	Vc.	$Gis b$	Br.	fis'

Tab. 1: Cerha, *Espressioni fondamentali*, Vergleich der Takte 3, 4 und 6.

Mit seriellen Techniken arbeitet Cerha auch in Bezug auf die Reihenfolge der Taktarten, indem er sie etwa in der Krebsform wieder auftreten lässt, wenn er zunächst einen Dreiviertel-, Dreiachtel- und Zweivierteltakt (orangener Block 1, T. 24–26, siehe Abb. 2) aufeinander folgen lässt, um ihn in umgekehrter Reihenfolge (orangener Block 3, T. 30–34) später zu wiederholen, oder zunächst Vierviertel-, Sechsviertel- und Viervierteltakt (blauer Block 4, T. 36–39) einsetzt, die er variiert als Vierviertel-, Dreiviertel- und Viervierteltakt (blauer Block 5, T. 39–41) gebraucht und schließlich mit Einschub eines Fünfvierteltaktes als Vierviertel-, Dreiviertel-, Fünfviertel- und Viervierteltakt (blauer Block 6, T. 41–44) verwendet.

Taktart	$\frac{4}{4}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{5}{4}$
Länge (in T.)	7	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6	1	1	1	1	1	1
Taktart	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{7}{4}$				
Länge (in T.)	2	1	2	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2				

Abb. 2: Cerha, *Espressioni fondamentali*, Metren.

Auch der Ausdruckstyp Quartole spiegelt Cerhas Ziel, serielle Organisation und motivische Arbeit wirkungsstark zu kombinieren: Der Komponist transponiert die Quartole für die kommende Quintole in Takt 19 zunächst von *a* auf *h* um einen Ganzton nach oben, um sie im Nachfolgenden wie auch in Takt 37, wenn sie als Quartole in Streichern, Klavier und Blechbläsern abermals auftaucht, in variiertes Form weiter zu verwenden: Führt er den Ausdruckstyp in Takt 11 um eine kleine Terz und einen Tritonus nach oben, fügt er in Takt 19 bis 20 zunächst den Tritonus nach oben und daraufhin die kleine Terz abwärts an, während er in Takt 37 ebenfalls zunächst den Tritonus aufwärts und danach eine große Terz aufwärts gebraucht. Indem Cerha mehrfach auf die Quartole zurückgreift, erinnert er nicht nur an den Beginn des Werkes, sondern weckt er auch den Anschein motivischer Arbeit.

Grundsätzlich behandelt Cerha die Ausdruckstypen als „Bauzellen“³⁹, die er im Laufe des Satzes verschiedenartig verarbeitet, etwa durch Abspaltung im Fall der Haltetöne oder durch Transposition und Variation bei der Quartole. Mit dieser Herangehensweise zielt er darauf ab, „größere Variabilität innerhalb des einzelnen Gestalt- bzw. Gewebetypus und bessere Vermittlung zwischen den Geweben“ zu erlangen,⁴⁰ also durch Techniken, die an Schönbergs entwickelnde Variation erinnern, für die Hörer den Nachvollzug des Stücks zu gewährleisten und einen inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Abschnitten seines Werkes zu schaffen.⁴¹ Folglich suchte Cerha, anders als manche Zeitgenossen, in *Espressioni* nicht, möglichst viele Parameter in Reihen vorzuorganisieren, vielmehr verwendete er Bewegungsformen als Ausdruckstypen, um ein nur zum Teil vorgeordnetes Werk zu schaffen, dem gleichzeitig kein Mangel an musikalischem Ausdruck vorzuwerfen sein sollte. Der Komponist selbst resümiert, dass er „mit einer streng seriellen Methode [...] damals meine Ideen im Hinblick auf Eliminierung des Zeiterlebnisses“ zwar hätte „erreichen können“ – der „Preis“ – die Gefahr „der Uniformität“ und

39 Cerha, „Espressioni fondamentali“ (wie Anm. 1), S. 3.

40 Ebd.

41 Cerha geht ebenfalls auf die Bezüge zu Schönberg ein, bescheinigt er sich selbst doch ein „Festhalten an fixen Gruppierungen im rhythmischen Bereich aus Scheu vor der Wirkung der Elementisoliation“, die „Schönbergscher Reaktion nicht ganz fern“ sei (ebd., S. 4).

die „totale Aufsplitterung“ des Werkes in Einzelelemente – war ihm aber schlichtweg zu hoch.⁴² Er entschied sich in *Espressioni* gegen die Idee eines eliminierten Zeiterlebnisses, das ab Mitte der 1950er Jahre im Zentrum seines kompositorischen Denkens gestanden hatte,⁴³ zugunsten des musikalischen Ausdrucks: „Mein Wille zu Ausdruck und Form war größer als mein Wille zu Befreiung“.⁴⁴

Expressives Komponieren verband Cerha augenscheinlich mit der Vorstellung von Bewegung im Sinne von Fort- oder Weiterführung, die sich im ersten Satz nicht nur in Bezug auf die ‚entwickelnde Variation‘, sondern auch formal auf die ‚serielle‘, variierte Wiederkehr von Intensivierung, Höhepunkt und Spannungsabfall bezieht. Die Entwicklung einer Dramaturgie hat dabei stets höhere Priorität als die Ordnungsverfahren⁴⁵ – eine Schwerpunktsetzung in Cerhas Arbeit, die es ihm ermöglicht, serielle Techniken anzuwenden, gleichzeitig aber auch motivisch zu arbeiten. Folglich spiegelt *Espressioni* mit dem Versuch, ein ausdrucksvolles serielles Werk zu schaffen, seine Erfahrungen mit Darmstadt unvermittelt wider: Kritik wie Faszination an den dortigen Entwicklungen.

1958 erhielt Cerha für die *Espressioni* den Kompositionspreis der Wiener Musikakademie.⁴⁶ Die Uraufführung fand am 17. November 1960 in der Reihe „Musik der Gegenwart“ statt, mit dem Orchester des Senders Freies Berlin unter der Leitung von Ernst Krenek, der auch in Darmstadt verkehrt hatte und als Komponist für Cerha eine „besondere Stellung“ einnahm.⁴⁷ Hatten sich beide Anfang der 1950er Jahre in Wien kennengelernt, trafen sie sich 1956 in Darmstadt wieder und diskutierten eingehend über serielle Musik.⁴⁸ 1959 schließlich besuchte Krenek das Ehepaar

42 Friedrich Cerha, „Zu meiner Musik und einigen Problemen des Komponierens heute“, in: FC-S, S. 58–64, hier S. 61.

43 Joyce Shintani, „Ein Blick auf die Anfänge der Klangflächenkomposition. Ligeti – Cerha – Penderecki“, in: Stephan u. a., *Von Kranichstein zur Gegenwart* (wie Anm. 17), S. 307–318, hier S. 312.

44 Cerha, „Zu meinen Werken“ (wie Anm. 24), S. 14.

45 Cerha, „Espressioni fondamentali“ (wie Anm. 1), S. 4.

46 [Ohne Autorenangabe,] „Zwei Österreicher in West-Berlin. Krenek dirigiert Cerha“, in: *Kurier*, 16.11.1960, Zeitungsausschnitt, AdZ-FC, KRIT0008.

47 Cerha, „Begegnungen auf der Suche nach Wissen und Können“ (wie Anm. 5), S. 34.

48 Vgl. ebd., S. 35.

Cerha, sah die Partitur der *Espressioni* auf dem Tisch liegen und fragte, ob er das Werk aufführen dürfe.⁴⁹ So bildete sich eine ‚Allianz‘ von zwei österreichischen Komponisten verschiedener Generationen, die jedoch beide in Darmstadt wichtige Erfahrungen gesammelt hatten. Wie Cerha ging auch Krenek auf Distanz zu den Darmstädter Entwicklungen: Kritisierte ersterer besonders die Darmstädter Webern-Rezeption und die Konzentration auf die „formalistisch-organisatorische[n]“ Aspekte der seriellen Technik, hatte man sie für letzteren „zu schnell“ angewandt und ebenso schnell wieder aufgegeben, ohne deren Möglichkeiten vollkommen auszuloten.⁵⁰ Nachdem die jungen Darmstädter Komponisten bereits vom Serialismus abgerückt waren, suchte Krenek die Technik sogar noch bis in die frühen 1970er Jahre hinein weiterzuentwickeln.⁵¹ Auch Cerha strebte mit seinem dem Ausdruck verschriebenem Orchesterwerk *Espressioni* nicht nur eine „Revolte“ gegen Darmstadt an, sondern zielte wie Krenek auf eine Weiterentwicklung der seriellen Technik ab, eröffnete ihm das Werk nach eigenen Angaben doch „einen Weg, der in vielfach variierte Form in den folgenden Jahrzehnten weitergeführt wurde“.⁵²

Im Uraufführungskonzert der *Espressioni* erklangen ebenfalls Schönbergs Klavierkonzert op. 42 (1942) sowie Kreneks Orchesterwerke *Elf Transparente* (1954) und *Quaestio temporis* (1959).⁵³ Letzteres sollte Krenek immer wieder als charakteristisches Beispiel für sein serielles Schaffen anführen, hatte er hier nach eigenen Angaben doch besonderen Wert auf die zeitliche Organisation gelegt.⁵⁴ Man hatte neben den *Espressioni* also Werke von Komponisten ins Programm genommen, mit deren Techniken beziehungsweise Arbeitsweisen, Schönbergs entwickelnde Variation sowie Kreneks weiterentwickelte serielle Technik, Cerhas Werk korrespondiert.

49 Vgl. ebd.

50 Ernst Krenek, zit. n. Claudia Maurer Zenck, „Der verletzte Komponist. Ein Gespräch mit Ernst Krenek“, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Ernst Krenek* (= Studien zur Wertungsforschung 15), Wien, Graz 1982, S. 15–28, hier S. 21.

51 Vgl. Christoph Taggatz, *Der Gesang des Greises. Ernst Krenek und die historische Notwendigkeit des Serialismus* (= Ernst-Krenek-Studien 4), Schliengen 2008, S. 317.

52 Cerha, „Espressioni fondamentali“ (wie Anm. 1), S. 2.

53 [Ohne Autorengabe,] „Zwei Österreicher in West-Berlin“ (wie Anm. 46).

54 Ernst Krenek, „Selbstporträt“, in: *Melos* 37 (1970), S. 340–346, hier S. 345.

Die Rezensenten beurteilten Cerhas Suche nach den Ausdrucksmöglichkeiten serieller Musik eher positiv: Hans Heinz Stuckenschmidt resümierte für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, dass die *Espressioni* ein „Dokument neuer Musikgesinnung“ darstellten, während Joachim Matzner in *Die Welt* Cerhas „klangliche Phantasie“ hervorhob. Kurt Westphal betonte in seiner Kritik für den *Kurier* vor allem die expressive Ebene des Werkes, wenn er lobte, dass das Stück „funk[t] und blitz[t] wie eine Folge kleiner Explosionen“.⁵⁵ Der Rezensent der Zeitung *Neues Österreich* schloss sich solchen Einschätzungen nicht an, befand er doch, dass Cerhas *Espressioni* das „Aufgebot“, also die große Besetzung der „mehr gedachte[n] und errechnete[n] als unmittelbar inspirierte[n] (oder gar empfundene[n]) Musik“ „in keinem Verhältnis zum Einfall und zum Ergebnis“ stehe.⁵⁶

Auch bei den Darmstädter Ferienkursen sollten die *Espressioni* am 9. September 1961 zur Aufführung kommen,⁵⁷ jedoch ohne Cerha, der ab diesem Jahr nicht mehr in Darmstadt zugegen war. Offensichtlich bedurfte es keiner „weiterer intensiver Anregungen von außen“ mehr, hatte er doch mit seinen Klangkompositionen der Jahre 1959 und 1960 nach eigener Aussage zu einer „von traditionellen Formulierungen völlig freien Klangsprache gefunden“.⁵⁸

55 [Ohne Autorenangabe,] „Zwei neue Orchesterwerke“, Handreichung des Bärenreiter Verlages, Kassel, AdZ-FC, KRIT0008.

56 Dr. W.S. [nicht aufzuschlüsselndes Kürzel]: „Österreichische Musik in Berlin“, in: *Neues Österreich*, 12.11.1960, Zeitungsausschnitt, AdZ-FC, KRIT0008.

57 Vgl. Grassl/Kapp, „Chronik“, S. 326. Von dieser Aufführung sind dem Archiv der Zeitgenossen keine Rezensionen bekannt (E-Mail von Gundula Wilscher am 5.7.2017 an die Verfasserin).

58 Cerha, „Viele Anregungen vom Rande“ (wie Anm. 17), S. 191.

Anne Fritzen

Avantgardistischer Schein? Untersuchungen zu Friedrich Cerhas *Konzert für Klavier und Orchester* (1951 – 1954)

Ein ‚avantgardistisch scheinendes‘ Werk – was genau verbirgt sich hinter dieser Beschreibung? Diese Frage keimt beim Lesen der Ausführungen Friedrich Cerhas zu seinem *Konzert für Klavier und Orchester* (1951–1954) unweigerlich auf. Denn, so Cerha, es

präsentiert [...] sich noch immer als typisches – damals avantgardistisch scheinendes – Oeuvre der frühen Fünfzigerjahre. Heute¹, fast ein halbes Jahrhundert nach seiner Entstehung, ist wahrscheinlich schon ein ‚historisches‘ Sich-Einstellen auf diese Zeit zur Apperzeption erforderlich.²

Diese Formulierung des ‚avantgardistisch-scheinenden Œuvre‘ mag auf den ersten Blick mit Fokus auf den semantischen Inhalt des Verbs „scheiden“ einerseits suggerieren, das Werk gebe vor etwas zu sein, was es letztendlich nicht einzulösen vermag. Ebenso könnte die Formulierung aber auch als simple Feststellung intendiert sein: Das Werk verbreitete damals einen avantgardistischen Schein im Sinne eines avantgardistischen Lichtes oder Glanzes. In Verbindung mit der temporalen Bestimmung „damals“

-
- 1 Mit „heute“ ist die Zeit kurz vor der Jahrhundertwende gemeint. Auch wenn der einführende Text Cerhas nicht datiert ist, so lässt sich dies aus der Entstehungszeit des Konzertes Anfang der 1950er Jahre und Cerhas Angabe „fast ein halbes Jahrhundert nach seiner Entstehung“ ableiten.
 - 2 Friedrich Cerha, *Konzert für Klavier und Orchester* WV 39, unveröffentlichtes Typoskript, Vorlass Cerha im Archiv der Zeitgenossen Krems (AdZ-FC), 000T0039, S. 1.

könnte die Formulierung aber auch darauf hinweisen, dass sich der Blick des Komponisten auf die Avantgarde im Laufe der Jahre änderte und der Anschein eines Werkes aus den 1950er Jahren, das „damals“ „avantgardistisch“ schien, aus späterer, heutiger Perspektive nicht mehr den gewandelten Vorstellungen oder Ansprüchen an Avantgarde zu entsprechen vermag. Im Rahmen des Tagungsbandes *Nach(t)-Musiken* erweist sich die Frage nach dem ‚avantgardistischen Schein‘ des Klavierkonzertes noch einmal als eine besondere: Denn das Zurückverfolgen einer ‚Nach‘-Folge von bestimmten musikalischen Strömungen, seien es avantgardistische, ‚avantgardistisch-scheinende‘ oder jegliche Stilelemente anderer Strömungen, erweist sich als zwingende Notwendigkeit, möchte man dem Wortlaut des Komponisten und dessen genauer Bedeutung nachspüren. Solche aufzufindenden Spuren der ‚Nach‘-Folge, denen sich dieser Beitrag widmen möchte, sollen hier selbstverständlich nicht im Sinne von fehlender Originalität, Anachronie oder Plagiarismus missverstanden werden, sondern als Verfolgen einer (oder mehrerer) Traditionslinien, ohne deren Existenz eine musikalische Weiterentwicklung (selbst im Sinne eines modernen, bruchhaften Neuanfangs) niemals denkbar ist. Anhand solcher Spuren soll dann der Frage nachgegangen werden, in welchen Punkten sich der ‚avantgardistische Schein‘ des Klavierkonzertes nachweisen lässt, das Cerha selbst immerhin als „wohl das wichtigste Werk aus dieser Phase“³, der Frühphase seines Schaffens, bezeichnet. Dabei soll auch Cerhas Prämisse des ‚historischen Sich-Einstellens‘ zum Verständnis des ‚avantgardistischen Scheins‘ berücksichtigt werden, sodass auch der Kompositionsprozess des Klavierkonzertes sowie das historische Umfeld der Entstehungszeit genauer betrachtet werden.

Nach einer kurzen Einführung in die frühe Schaffensperiode Cerhas, die der Veranschaulichung des Umfeldes zur Entstehung des Klavierkonzertes dienen soll, wird das Werk zunächst unter dem gattungsgeschichtlichen Gesichtspunkt des Solokonzertes betrachtet, der sich als essentieller Bestandteil von Cerhas damaligem Umgang mit ‚Avantgarde‘ herausstellen soll. Die darauf folgenden Analysen ausgewählter Werkpas-

3 Friedrich Cerha, *Schriften: ein Netzwerk* (= Komponisten unserer Zeit 28), Wien 2001 (im Folgenden abgekürzt mit FC-S), S. 220.

sagen gehen dann den stilistischen Spuren des Klavierkonzertes nach, um abschließend den ‚avantgardistischen Schein‘ beurteilen und zusammenfassend betrachten zu können.

Cerha und sein Verständnis von Avantgarde

Nachdem zu Beginn in Zusammenhang mit Cerhas Formulierung des ‚avantgardistischen Scheins‘ bereits kurz die mögliche Semantik des Wortes ‚Schein‘ genauer betrachtet wurde, muss – zur Vervollständigung des Verständnisses der Formulierung – selbstverständlich auch die Bedeutung des Wortes ‚avantgardistisch‘ untersucht werden. Generell bezeichnet Avantgarde bekanntermaßen „allgemein künstlerische (und erst im Speziellen musikalische) Strömungen vor allem im 20. Jahrhundert, die mit der Tradition brechen, indem sie radikal neue Techniken und Materialien verwenden, neue Themen behandeln oder einer gänzlich neuen Kunstauffassung folgen“⁴, wobei immer der radikale Fortschrittsgedanke sowie die gesellschaftliche Wirksamkeit ihrer Elemente im Vordergrund stehen. Cerha selbst äußert sich – zumindest unter der konkreten Nennung der Begriffe „Avantgarde“ oder „avantgardistisch“ nur vereinzelt in seinen Schriften.⁵ Häufiger als von „Avantgarde“ spricht Cerha selbst über „die offizielle ‚Neue-Musik-Szene‘“, oder „Wege zum Neuen“ in dieser Zeit⁶, aber auch die „Moderne“⁷. Auch wenn an dieser Stelle der Raum für eine umfassende Betrachtung fehlt, für die sicherlich alle Äußerungen Cerhas zu diesem Thema beachtet werden müssten, geben selbst einzelne Äußerungen Cerhas erste Anhaltspunkte für ein Bild seines Verständnisses von (internationaler) Avantgarde. Während er zum einen allgemein

4 Golo Föllmer, Art. „Avantgarde“, in: *Riemann Musik Lexikon*, Bd. 1 (A–Domh), 13. aktualisierte Neuauflage in fünf Bänden, Mainz 2012, S. 117.

5 Hierunter fallen sowohl die Aufsätze aus dem Band *Schriften: ein Netzwerk* (wie Anm. 3) als auch selbst verfasste Textdokumente zu Einzelwerken, die im Archiv der Zeitgenossen der Donau-Universität Krems liegen.

6 FC-S, S. 49. Siehe u. a. auch Friedrich Cerha, „Ist neue Musik wirklich so schwer zu hören?“, in: ebd., S. 142–144.

7 Ebd., S. 139. Cerha spricht hier über das Thema „Ist die Moderne erschöpft?“, in FC-S, S. 134–141.

„die radikale Entformelung, die radikale Entbindung von der Tradition“ als wesentlichen Bestandteil ansieht, wobei Tradition sich an dieser Stelle auf das musikalische Verhältnis zur Zeit bezieht und den Versuch von deren Unterteilung meint, spricht er zum anderen konkret, bezogen auf formale Aspekte von Avantgarde, von einer „strukturelle[n] Auflösung [...] kompakter und sinnfälliger Zusammenhänge im Detail und ein[em] Loskommen von einfach überschaubaren Großformen.“⁸ Als Schlüsselwerke eigener Arbeiten, in denen die oben genannte „Entformelung“ zum Tragen kommt, nennt Cerha die 1956 entstandenen *Deux éclats en reflexion* für Violine und Klavier, die gemeinsam mit den *Espressioni fondamentali* für Orchester (1957) und den *Relazioni fragili* für Cembalo und Kammerorchester (1956/57) eine stilistisch-inhaltliche Gruppe bilden.⁹ Den Weg dorthin, in dieses Bild der Avantgarde, knüpft Cerha an „die Beschäftigung mit Webern, zum Teil aber auch mit Debussy und der Musik des Fernen Ostens, wobei von beiden letzteren merkwürdiger- und bezeichnenderweise mehr der klangliche als der formale Aspekt wahrgenommen wurde.“¹⁰ Dennoch sieht er sich selbst im direkten Vergleich mit der damaligen internationalen Avantgarde in seiner Webern-Rezeption abgesetzt: „Er [Josef Polnauer] hat mir Zugänge zum Werk Schönbergs und Weberns eröffnet, wodurch sich mein Bild vom Letzteren ab ovo von dem der damaligen internationalen Avantgarde unterschied.“¹¹ Dieses Webern-Bild der damaligen Avantgarde – Cerha bezieht sich hier auf die Rezeption Weberns in Darmstadt – war vor allem durch „global-strukturelles“ statt „formal-analytisches“ Hören geprägt, in dem die expressive Darstellung von Einzelementen verpönt war. Dadurch rückte, auch aufgrund der schnelleren Tempi, der rhythmischen Präzision und der korrekten Dynamik, aber der Vernachlässigung von Phrasierung, Artikulation und Darstellung der Periodik in Cerhas Wahrnehmung „das Hörverhalten in die Nähe jenes, mit dem man die seriellen Kompositi-

8 Ebd., S. 60.

9 Vgl. ebd.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 51. Zu Cerhas Ausführung bezüglich der Wiener Schule und der jungen Generation, d.h. der Folgegeneration, siehe Friedrich Cerha, „Die Wiener Schule und die junge Generation“, in: ebd., S. 199–212.

onen aus der Mitte der Fünfzigerjahre zu apperzipieren sich gewöhnt hatte und demonstrierte damit auch klanglich, dass Webern der Vater des Seriellen war.“¹²

Um 1980 äußert sich Cerha jedoch ganz anders zum Thema Avantgarde: „Schon heute gelingt zunehmend akademisch-epigonalen Produkten, die noch immer unter dem Etikett ‚Avantgarde‘ durch die Konzertsäle geistern, keine Überraschung, kein Schock mehr: Zur Formel erstarrt, ist ihr Vokabular ausgeschöpft“¹³, während sich „schöpferische Naturen“¹⁴ längst mit anderem beschäftigen. Hier wird zwar noch einmal deutlich, dass für Cerha der Bruch mit Bekanntem und Traditionellem, wie es auch bereits in seiner ersten Äußerung deutlich wurde, essentiell für ein Verständnis von Avantgarde ist, ebenso die Wirkung auf das Publikum, zum Beispiel durch Schockmomente. Im Gegensatz zu seinen Ausführungen aus früheren Jahren, empfindet Cerha diese jedoch 1980 als „akademisch-epigonal“ und „erstarrt“ und eröffnet einen kritischen Blick auf die seinerzeit aktuelle Nutzung der damaligen avantgardistischen Mittel. So wie Cerha hier musikalische Mittel in den Kontext bestimmter historischer Bindungen stellt, findet sich seine eigene Forderung in Bezug auf sein Klavierkonzert und dessen Uraufführung 1998 bestätigt, man müsse sich auf die Zeit seiner Entstehung einstellen. Ob sich die Apperzeption auf die Entstehungszeit jedoch als hinreichender Indikator für eine avantgardistische Wahrnehmung erweist, wird noch zu erörtern sein. Bevor aber mögliche avantgardistische Kompositionselemente und -konzepte im Klavierkonzert untersucht werden, sollen vorerst seine Entstehung und die Konditionen des Umfeldes zu dieser Zeit betrachtet werden, um die folgenden Analysen sinnvoll einordnen zu können.

12 Dieses und das das vorangehende Zitat: Ebd., S. 170 f.

13 Ebd., S. 139. Cerha bezieht sich hier auf Kunstprodukte aus den Bereichen des Happenings mit ihren Anti-Kunst-Tendenzen, Werke mit seriell-punktuellen Geweben, die die Auflösung musiksprachlicher Beziehungen nach sich ziehen sowie aleatorische Werke.

14 Ebd., S. 140.

Das „wohl wichtigste Werk“ der Frühphase

Nach seiner Entstehung in den Jahren 1951–1953 unter dem Titel *Konzertante Sinfonie* für Klavier und Orchester sowie der ersten Reinschrift 1954 blieb das Werk zunächst unbeachtet liegen, da es laut Cerha „damals für einen jungen Komponisten aussichtslos war, angesichts des erforderlichen großen Apparats eine Aufführungsmöglichkeit zu finden.“¹⁵ Während sich Cerha in den darauffolgenden Jahren sowohl mit dem Serialismus als auch den Möglichkeiten der Klangflächenkomposition beschäftigte und – laut eigener Aussage – bereits avantgardistische Werke wie *Espressioni fondamentali* (1957) oder *Spiegel* (1960/61) entstanden, fanden am Klavierkonzert bis Ende der 1960er Jahre immer wieder Überarbeitungen und Korrekturen in Form von Änderungen, Streichungen und Ergänzungen statt. Insbesondere wurde jedoch der Klavierpart erweitert.¹⁶ In manchem, so Cerha, sähe daher das Stück letztendlich anders aus als zur Zeit seiner Konzeption, wobei er jedoch immer streng darauf geachtet habe, nicht spätere Stile einfließen zu lassen.¹⁷ Solche nachträglichen Änderungen, teils mit Rotstift, Füller oder Bleistift eingetragen, lassen sich in den handschriftlichen Partituren leicht nachvollziehen. Dennoch führten die Überarbeitungen nicht zur Uraufführung, da die Partitur nach Cerhas Angaben noch zu unübersichtlich aussah und es andere, dringlichere Anforderungen gab, als sie in Ordnung zu bringen.¹⁸ Erst 1986 – also 32 Jahre nach der Entstehung – machte Cerha den Verlag Doblinger auf das Werk aufmerksam, woraufhin eine erneute Reinschrift entstand. Uraufgeführt wurde es schließlich 1998 durch das RSO Wien unter Leitung von Dennis Russell Davies mit Thomas Larcher am Klavier.

Betrachtet man das Klavierkonzert im Umfeld seiner Entstehung, fällt auf, dass sich unter Cerhas Frühwerken zwar sehr viele Werke für Klavier finden (siehe Abb. 1), das Klavierkonzert jedoch die erste Solokonzert-Komposition bildet. Auch die Quantität der bereits existierenden Orchesterwerke beschränkt sich auf vier: Das erste, WV 8, eine *Symphonische Dichtung* für Orchester (1944/45) bestand nur als Fragment, wurde bereits

15 Cerha, Konzert für Klavier und Orchester WV 39 (wie Anm. 2), S. 1.

16 Vgl. ebd.

17 Im Vorlass Friedrich Cerhas befindet sich die letzte Reinschrift, die von Doblinger 1998 verlegt wurde sowie eine weitere frühere Fassung, die noch mit *Konzertante Symphonie* für Klavier und Orchester überschrieben ist.

18 Cerha, Konzert für Klavier und Orchester WV 39 (wie Anm. 2), S. 1.

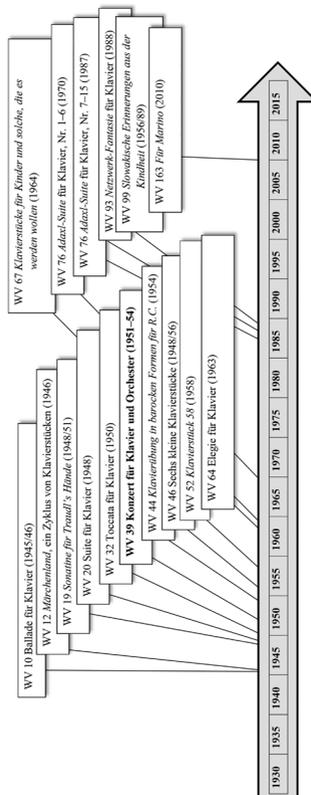


Abb. 1: Übersicht über die Klavierkompositionen Cechas.¹⁹

19 Der Zeitstrahl von Cechas kompositorischen Anfängen bis zum heutigen Zeitpunkt weist alle solistischen Klavierwerke auf, die in dieser Zeit entstanden sind. Auf den ersten Blick ersichtlich wird die Vielzahl der Kompositionen für Klavier zu Beginn von Cechas kompositorischer Tätigkeit, ebenso in den letzten Jahren sowie ein deutlicher Rückgang der Anzahl von Klavierkompositionen in den Jahren 1960 bis 2000. Werke, die das Klavier in kammermusikalischen Formen beinhalten, weisen eine analoge Verteilung auf dem Zeitstrahl auf, wobei die Zahl der kammermusikalischen Kompositionen mit 63 Werken deutlich höher liegt als die der 15 solistischen Klavierwerke.

ein Jahr nach der Entstehung vernichtet und blieb damit unaufgeführt.²⁰ Das zweite, WV 17, eine *Sinfonia in un Movimento* (1947–1949), war zwar als Sinfonie geplant, da jedoch der zweite und dritte Satz nur im Particell vorliegen, steht dieses Werk damit im Umfang deutlich hinter dem Klavierkonzert zurück.²¹ Das dritte, WV 18, und das vierte, WV 26, sind beide für Streichorchester beziehungsweise für solistische Bläser und Streichorchester konzipiert und schöpfen damit – anders als das Klavierkonzert – nicht das ganze Orchester als Klangkörper aus. Unter den Frühwerken kann das Klavierkonzert daher als das größte und umfangreichste gelten.

Von den „Schwierigkeiten mit dem Instrumentalkonzert und überhaupt mit einem konzertanten Stil“²²

Im Zuge der Überarbeitungen des Konzertes zwischen 1951 und 1986 änderte sich auch die Bezeichnung des Werkes von *Konzertante Sinfonie* für Klavier und Orchester in *Konzert für Klavier und Orchester*. Der ursprüngliche Titel lässt vermuten, dass Cerha die Gattung des Solokonzertes in den ausgehenden 1950er Jahren noch mit Vorsicht betrachtete: Denn obwohl sein Klavierkonzert dem klassischen Sonatenaufbau folgt – nach einer langsamen Einleitung des ersten Satzes folgt ein rascher Hauptteil, an den sich ein gemäßigter zweiter Satz und ein erneut schneller dritter Satz anschließen – und obwohl im ersten Satz auch das formale Schema des Sonatenhauptsatzes (mit Themenexposition und dessen Haupt- und Seitenthema sowie Durchführung und Reprise) zu finden ist,²³ wobei in

20 Archiv der Zeitgenossen, „Friedrich Cerha – Werkverzeichnis“, www.archivderzeitgenossen.at/fileadmin/user_upload/documents/Werkverzeichnis_Cerha_160120.pdf, Abruf am 10.11.2016, hier S. 2.

21 Ebd., hier S. 3.

22 FC-S, S. 276.

23 Zum formalen Aufbau des ersten Satzes in Form des Sonatenhauptsatzes und zur Erläuterung der Themen vgl. Cerha, *Konzert für Klavier und Orchester* WV 39 (wie Anm. 2), S. 1 f.: „Hinter den formalen Vorgängen scheint immer noch die Sonatenform durch. Nach einer langsamen Einleitung und einem quasi ostinato in raschem Tempo beginnt im Orchester – gefolgt vom Klavier – der Hauptsatz. Den Seitensatz intoniert anfangs das Klavier allein, Elemente des Hauptsatzes treten hinzu und münden in das quasi ostinato der Einleitung bis mächtige Akkorde die Exposition beschließen. Die Durchführung

der Durchführung allein motivisches Material der Exposition verarbeitet wird, entschloss sich Cerha den Titel Solokonzert zu meiden, auch wenn in der Sinfonia concertante häufig oder typischerweise im Durchführungsabschnitt „statt einer Verarbeitung der in der Exposition aufgestellten Themen [...] oft neue Motive in den Soloinstrumenten“²⁴ erscheinen. Zwar wird auch in Cerhas Klavierkonzert in der Durchführung neues Material exponiert, allerdings nicht in der Solostimme, sondern im Unisono der Hörner, der Fagotte und der Bassklarinette in Takt 152. Dieses neue Motiv wird vom Soloinstrument jedoch nicht aufgenommen, stattdessen werden ausschließlich die in der Exposition aufgestellten Themen verarbeitet.²⁵ Zudem wurde die Sinfonia concertante als Gattung ursprünglich

beginnt im Klavier mit einer Erinnerung an die langsame Einleitung. Im Presto tempo setzen die Hörner mit einem neuen Thema ein, bevor der Hauptsatz – ausgenommen das Kopfmotiv – und der Seitensatz kurz verarbeitet werden. Die Reprise bringt stark gerafft noch einmal [sic!] den Hauptsatz. für [sic!] den Seitensatz ist keine Zeit mehr; in burlesker Weise schließt eine kurze Coda das Geschehen ab.“

- 24 Volker Scherliess und Arno Forchert, Art. „Konzert“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Auflage, Kassel u. a. 1994–2008 (im Folgenden abgekürzt mit *MGG2*), Sachteil Bd. 5, Sp. 628–686, hier Sp. 661.
- 25 Im Folgenden sind einige Beispiele aus der Durchführung genannt, die die Motivverarbeitungen aus der Exposition belegen: Die Takte 138–149, mit denen die Durchführung eingeleitet wird, stellen eine Reminiszenz an die langsame Orchestereinleitung durch das Klavier dar. Es folgt eine unisono-Passage im Fortissimo im Klavier, die in ihrer Struktur und Artikulation (Akzente auf jedem Viertel) an die letzten Orchesterakkorde vor dem Klaviereinsatz in der Exposition erinnert. Eine vergleichbare Motivik findet sich erneut, diesmal im Orchester, in Takt 77. Gefolgt wird dies von einer an die erste Klavierpassage erinnernden Episode, die sich unisono in staccato-Achteln fortbewegt. Dabei ist die Länge der entsprechenden Passage in der Durchführung wesentlich ausgedehnter als in der Exposition. Das Ende ebendieser (Takt 156–157) verarbeitet wiederum motivisches Material (einen aufwärtssteigenden triolischen Achtellauf mit Zielpunkt auf der nächsten schweren Zählzeit) aus der Exposition. Vergleichbar zu nennen wären hier z. B. Takt 52–53, 54 oder 55 aus der Exposition. Der nächste Klaviereinsatz der Durchführung in Takt 171 erinnert an die Motivik des Seitensatzes (Takt 91–98, ähnlich auch Takt 110–114). Weiteres Material der Exposition, das in der Durchführung verarbeitet wird, findet sich in Takt 192, das gedanklich den Takten 99 und folgenden entspringt. Die Verarbeitungen der Durchführung münden schließlich in Takt 204 in eine den musikalischen Fluss durch ritardando und größer werdende Notenwerte entschleunigende Passage, die auf einem 16

für mehrere (meist zwei bis vier) Soloinstrumente und Orchester komponiert.²⁶ Sicherlich ausschlaggebend für den Titel *Konzertante Sinfonie* mag aber auch gewesen sein, dass das Solokonzert als Gattung

in der seriellen Phase der Fünfzigerjahre in Verruf geraten [war] – einmal ihrer lenkenden Wirkung wegen und weil sie in Relation zur Komplexität der anderen Ebenen als primitiv empfunden werden musste und zum anderen wohl auch als Reaktion auf die Musik der Zwanzigerjahre, wo nicht selten die Kontinuität des Bewegungsflusses die Logik der Stimmführung substituiert hat.²⁷

Während so die Titelwahl für Cerha selbst zunächst satztechnisch für eine logische Stimmführung bei gleichzeitigem Bewegungsfluss steht,²⁸ der wiederum die Voraussetzung für den konzertanten, fast divertimenthaften Charakter „in den verschiedensten Stilen motorische[r] Bewegung“²⁹ an sich darstellt, suggeriert die letztendliche Änderung des ursprünglichen Titels für den außenstehenden Betrachter allerdings auch

Viertel dauernden Contra-Cis im Klavier schließlich fast zum Erliegen kommt, bevor die Durchführung dann kurz vor der Reprise, die in Takt 219 beginnt, das Orchester durch ein *accelerando* (Takt 213) wieder Tempo aufnimmt.

26 Vgl. ebd., Sp. 660.

27 FC-S, S. 249 f. Als Folge dessen, so Cerha, seien weniger Solokonzerte geschrieben worden (wie auch an seinem eigenen Schaffen zu sehen ist, siehe Abb. 2). Als man sich dem Solokonzert erneut zuwandte, sei das konzertante Element auf die Vereinzelnung der Solostimme reduziert worden oder eine konzertante Haltung konnte überhaupt nicht aufkommen, da das Soloinstrument im Ganzen aufgegangen sei, wie es bspw. auch in seinem eigenen Werk *Intersezazioni* zu beobachten ist.

28 Siehe Scherliess, Forchert, „Konzert“ (wie Anm. 24), Sp. 628: „Der Begriff *Konzert* (*concerto*) bezieht sich auf Musik, die durch ein heterogen besetztes Ensemble aufgeführt wird; er bezeichnet sowohl ein kompositorisches Prinzip wie auch einen Stil, eine musikalische Form und eine Gattung.“ Hier wird zusammengefasst noch einmal deutlich, dass die Vorbehalte Cerhas sich auf mehreren Ebenen äußern: einmal gegenüber der Gattung aus den 1920er Jahren, dass aber gleichzeitig auch kompositions- bzw. satztechnische und stilistische Fragen eine Rolle spielten.

29 FC-S, S. 249. Für Merkmale der konzertanten Sinfonie siehe auch Scherliess, Forchert, „Konzert“ (wie Anm. 24), Sp. 661: „Konventionalität und Experimentierlust werden zu-

eine Änderung des Klavierparts hin zu einer solistischeren Position: Während bei der konzertanten Sinfonie gattungsgeschichtlich betrachtet meist mehrere Solisten einem sinfonischen Part gegenübergestellt sind,³⁰ gilt im Solokonzert die Aufmerksamkeit dem Solisten.³¹ Diese Titeländerung mit ihrer Knüpfung an die verändert wahrgenommene Rolle des Solisten lässt sich analytisch beispielhaft anhand einiger Änderungen in der Partitur dokumentieren und systematisieren. Änderungen zwischen den beiden im Archiv vorliegenden handschriftlichen Partiturfassungen lassen sich in fünf Bereiche untergliedern:

1. Änderungen / Erweiterungen / Erleichterungen im Solopart;
2. kleinere rhythmische Änderungen im Orchesterpart;
3. satztechnische / stimmtechnische Änderungen, bzw. Erweiterungen;
4. Änderung von Einzeltönen im Orchesterpart;
5. Änderungen von Tempi und Ausdrucks-/Charakterbezeichnungen.

Hinsichtlich der Titeländerung sind die rhythmischen Abwandlungen, die Bearbeitungen von Einzeltönen im Solopart und die Umgestaltungen von Tempi und Charakter irrelevant und werden hier nicht näher beleuchtet. Die Änderungen im satztechnischen Bereich betreffend fällt auf, dass im Vergleich zur frühen Fassung die endgültige einen größeren Orchesterapparat und passagenweise ‚dickeren‘ Satz aufweist. Nachträglich eingetragen sind beispielsweise oftmals Streicherstimmen, aber auch Harfe. Ebenso wurde der Schlagzeugsatz verstärkt, sodass in der finalen Fassung immerhin fünf Schlagzeuger benötigt werden, um neben dem üblichen Schlagwerk wie Pauken oder Tamtam auch Röhrenglocken, Vibrafon und

gleich deutlich. Der heitere und leichte Charakter meidet dramatische Gesten und weist ebenso wie der konversationshafte Stil auf die Herkunft aus dem Divertimento-Bereich.“

- 30 Siehe ebd., Sp. 660 f. „*Symphonie concertante* [...] wurde seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. eine zwei- oder dreisätzig Komposition für mehrere (meist zwei bis vier) Soloinstrumente und Orchester genannt. Formale wie satztechnisch steht die Gattung zwischen Concerto grosso, Solokonzert und Symphonie.“ Mit dieser Gattung hatte Cerha bereits mit der Komposition des *Triptychon für solistische Bläser und Streichorchester* (1948/51) Kompositionserfahrung sammeln können.
- 31 Siehe ebd., Sp. 628: „Das *Solo concerto*, in dem das Concertino auf ein Instrument beschränkt blieb, entstand als Sonderform des Concerto grosso.“

Xylorimba zu spielen. Zwei von unzähligen Beispielen hierfür finden sich im dritten Satz in Takt 1–2 sowie 153–154. Dem solistischen Part tritt also ein größerer sinfonischer Part gegenüber, der den ursprünglichen klassisch sinfonisch-konzertanten Rahmen öffnet und an spätere, größere Orchesterbesetzungen denken lässt.³²

Bei genauerer Betrachtung der Änderungen des Soloparts lassen sich vier Typen unterscheiden:

1. Änderungen von Einzeltönen;
2. neue Einschübe in den bestehenden Solopart;
3. Tonergänzungen im bestehenden Solopart;
4. pianistische Erleichterungen / Auslassungen.

Während die Einzeltonänderungen auch hier zu vernachlässigen sind (doch später bei der Analyse der kompositorischen Mittel berücksichtigt werden) und auch die Auslassungen, die sicherlich vorrangig einer leichteren Spielbarkeit geschuldet sind, nur in marginalem und minimalem Umfang vorkommen, sollen nur die beiden verbleibenden Bereiche exemplarisch erläutert werden. So führt beispielsweise eine Ergänzung von Einzeltönen in Form der Hinzunahme von Oktaven im Solopart im dritten Satz (Takt 225) zu einer Stärkung der Solorolle durch die Präsentation größerer pianistischer Virtuosität, die als Merkmal eher dem virtuosen Solokonzert ab dem 19. Jahrhundert als der konzertanten Sinfonie zuzuordnen ist.³³ Dem gleichen Effekt können auch die zahllosen Beispiele

32 Besonders deutlich sieht man den Zuwachs des Orchesters auf der Titelseite des ersten Manuskripts aus dem Archiv der Zeitgenossen, auf dem die Besetzung notiert ist. Änderungen in verschiedenen Farben zeigen das Wachstum auf: z.B. wurde die anfängliche Zahl von drei Hörnern auf vier verstärkt und auch die Anzahl der Piccoli wuchs von eins auf zwei. Teile des Schlagwerks, wie die Röhrenglocken, weisen eher auf eine (spät)romantische Besetzung hin, wohingegen das Xylorimba als Schlaginstrument eher in den 1920er und 1930er Jahren populär wurde. Besonders durch den Einsatz bei Pierre Boulez, Olivier Messiaen und Alban Berg, aber auch Helmut Lachenmann wurde es als Orchesterinstrument bekannt.

33 Siehe ebd., Sp. 664. Auch wenn bereits die *Symphonie concertante* virtuose Elemente aufweist, so handelte es sich ursprünglich in ihrer Entstehungszeit immer um Solisten-

zum Ausbau des Soloparts in Form von hinzukomponierten und eingeschobenen Takten zugerechnet werden. Zwar bleiben die Änderungen insgesamt im kleinen Rahmen – die Einschübe umfassen nur wenige Takte, das heißt meist zwei bis sechs Takte,³⁴ und können daher nicht als zusätzliche künstlerische Kadenz aufgefasset werden –, dennoch ist eine leichte Verschiebung hin zur stärkeren Solistenrolle sowie zur Vergrößerung der Klanglichkeit des Orchesterapparates insgesamt zu bemerken und liefert so einen Anhaltspunkt für die Titeländerung von 1960³⁵ zu Konzert für Klavier und Orchester.

Dass die Geschichte des Konzertes und auch des Konzertierens Gattungsambivalenzen unterlag und immer wieder Mischformen hervorbrachte, ist unbestritten. Misst man das vorliegende Klavierkonzert jedoch an Cerhas eigenen kompositorischen Entwicklungen, wird deutlich, dass das Klavierkonzert verglichen etwa mit dem Konzert für Klarinette und Orchester (2008) oder dem Konzert für Schlagzeug und Orchester (2007/08), die beide von deutlich virtuoserem Soloparts geprägt sind, immer noch eine konzertierende Komponente behält. Die verschiedenen Blickwinkel, die sich durch die Titeländerung auf das Klavierkonzert ergeben, spiegeln auch Cerhas eigene kritische und auch nach Lösungen suchende Auseinandersetzung mit der Gattung Konzert und ihren Ausprägungen wider. So bestätigt Cerhas eigene Aussage im Kontext seines *Phantasiestücks in C's Manier* für Cello und Ensemble (1989), dass er damals, 1989, noch „Schwierigkeiten mit dem Instrumentalkonzert und überhaupt einem konzertanten Stil hatte“ und Fragen des „Konzertierens“ im engeren Sinn aus dem Weg ging.³⁶ Erst mit dem Bratschenkonzert von

(gruppen), die aufgrund ihrer Spielstärke aus dem eigenen Orchester hervorgehoben wurden. Das Virtuositum und das Herausbilden von solistischen „Star“-Persönlichkeiten fand in deutlicher Ausprägung erst ab dem 19. Jahrhundert statt.

34 Beispielhaft seien hier Takt 56–61 im zweiten Satz oder Takt 173–177, 180–181 sowie 211–214 im dritten Satz genannt.

35 Bezüglich des genauen Änderungsdatums des Titels gibt es einige Diskrepanzen. Während Cerhas Einführungstext aus dem Archiv der Zeitgenossen (wie Anm. 2, S. 1.) von letzten Korrekturen Ende der Sechzigerjahre spricht, mit denen die Titeländerung in Zusammenhang steht, spricht der Text im *Schriften*-Band (wie Anm. 3, S. 220) von der endgültigen Titeländerung im Jahre 1960.

36 FC-S, S. 276.

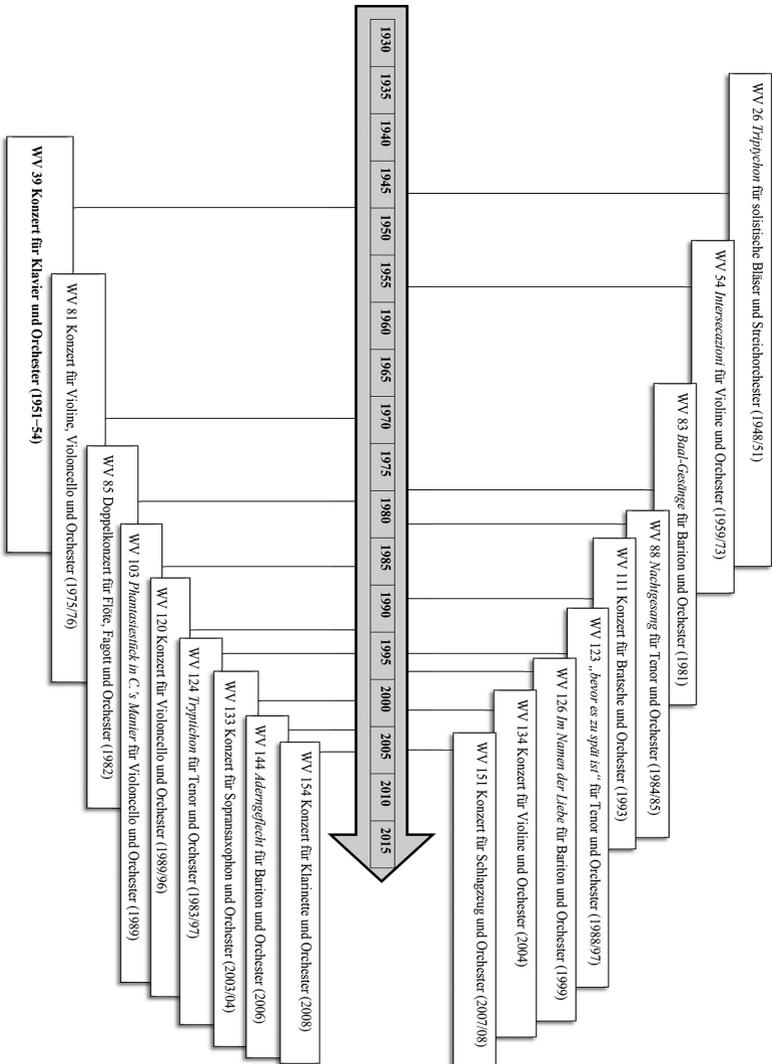


Abb. 2: Überblick über Cerhas Solokonzerte mit Orchester.

1993 sei er zu für sich neuen Möglichkeiten des Konzertes gelangt. Gleiches zeigen auch die *Intersecazioni* (1959/73), die als solistisches Werk zeitlich zwischen Klavier- und Bratschenkonzert einzuordnen sind. Als alternativen Weg beschreitet hier das ‚Soloinstrument‘ Violine weder den als Widerpart des Orchesters noch den als einer, wenn auch etwas bedeutenderen, Stimme im orchestralen Gesamtgewebe. Stattdessen übernimmt die Violine die Funktion einer von mehreren Orchestergruppen, denen jeweils ein eigener Bewegungstyp zugeordnet ist.³⁷ Nachdem Cerha im Konzert für Violine, Violoncello und Orchester (1975) erstmals nach der Meidung des Solokonzertes während der seriellen Phase wieder begann, nach eigenständigen Lösungen zu suchen, setzte er mit seinem Doppelkonzert (1982) für Flöte, Fagott und Orchester seine Auseinandersetzung mit den Fragen des Konzertierens fort,³⁸ um sich mit verschiedensten Stilen motorischer Bewegung als Grundlage des konzertanten Charakters zu beschäftigen, der aber von anderen störend-beeinflussenden Elementen im Bewegungskontinuum komplex angereichert werden sollte.

Zusammengefasst kann das Klavierkonzert so als Cerhas früheste, noch sehr zwiegespaltene Auseinandersetzung mit dem solistisch-konzertanten Charakter betrachtet und als Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung seiner Solo- wie Duo- oder Tripelkonzerte gesehen werden. Abbildung 2 gibt einen Überblick über Cerhas Konzerte und veranschaulicht, dass in den späteren Jahren die Anzahl dieser steigt.

Avantgardistischer Schein?

Dass das Solokonzert in den 1950er Jahren besonders aus der Perspektive des als Avantgarde betrachteten Serialismus „in Verruf geraten“³⁹ war, wirft erneut die Ausgangsfrage nach dem Zusammenhang zwischen Cerhas Klavierkonzert und dem avantgardistischen Kontext beziehungsweise dessen Schein auf. Die Arbeit am Klavierkonzert begann selbstverständlich noch vor Cerhas Beschäftigung mit dem Serialismus, denn erst das

37 Siehe im vorliegenden Band auch den Beitrag von Sara Beimdieke, S. 23–35. Vgl. ebenso FC-S, S. 224 f.

38 Vgl. ebd., S. 249 f.

39 Ebd., S. 248.

Jahr 1956 brachte den entscheidenden Einschnitt: Cerhas erste Reise zu den Darmstädter Ferienkursen ermöglichte ihm, die Entwicklungen der internationalen Avantgarde mitzuverfolgen,⁴⁰ von denen Österreich nach Ende des Zweiten Weltkrieges noch lange abgeschnitten war,⁴¹ und gab Cerha den Anstoß zum „Sprung in musiksprachliches Neuland“⁴². Die Überarbeitungen des Klavierkonzertes finden sich nun genau in dieser Zeit des musikalischen Umbruchs, in dem Cerha jedoch den authentischen Charakter der Entstehungszeit zu wahren versucht.

Vorherrschend waren auf den Spielplänen der Konzerthäuser zu diesem Zeitpunkt nach wie vor Romantik und Spätromantik, aber auch Neoklassizistisches, wenn auch teilweise von Egon Seefehlner, dem Generalsekretär der Wiener Konzerthausgesellschaft, nur gegen Widerstände durchgesetzt.⁴³ In den ersten Nachkriegsjahren waren besonders die Besatzungsmächte bestrebt, die österreichische Musikszene mit ihrem

40 Zu Cerhas Erfahrungen mit und bei den Darmstädter Ferienkursen siehe im vorliegenden Band auch den Beitrag von Sara Beimdieke, S. 23–35.

41 Siehe FC-S, S. 53; siehe ebenso Gertraud Cerha, „Zur Wiener Musikszene nach 1945“, in: Julia Bungardt u. a. (Hg.), *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, Wien u. a. 2009, S. 671–687 und Gertraud Cerha, „Neue Musik aus Wien 1945–1990“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 45/10 (1990), S. 539–560 sowie Erwin Barta, *Das Wiener Konzerthaus zwischen 1945 und 1961. Eine vereinsgeschichtliche und musikwirtschaftliche Studie*, Tutzing 2001, hier S. 125. Zur Problematik der These, dass Österreich erst durch den Zweiten Weltkrieg den Anschluss an die internationale musikalische Moderne verlor, siehe ebd., S. 138.

42 FC-S, S. 221.

43 Vgl. G. Cerha, „Zur Wiener Musikszene nach 1945“ (wie Anm. 41), S. 672 f. „In den Programmen dominierten allerdings die Neoklassiker“ neben „persönlichen Vorlieben, die glücklicherweise nicht nur [aber scheinbar auch] Brahms, Bruckner oder Tschairowsky galten“ (ebd., S. 673). Der Wiederaufbau der Wiener Musikszene war lange Zeit vor allem gleichbedeutend mit der „Restauration einer glänzenden Vergangenheit“ (ebd., S. 672); vgl. auch FC-S, S. 49 und Barta, *Das Wiener Konzerthaus zwischen 1945 und 1961* (wie Anm. 41), S. 135: „Zwar verschwanden die zahlreichen durch das Dritte Reich geförderten Komponisten (bis auf wenige Ausnahmen) völlig vom Spielplan. Eine darauf folgende Hinwendung zu einer neuen, international orientierten Moderne gab es freilich nicht. Vielmehr bestand die Tendenz, auf die große österreichische Tradition zurückzugreifen, um die Jahre von 1938 bis 1945 so schnell wie möglich vergessen zu machen, durchaus auch in musikalischer Hinsicht.“

eigenen gegenwärtigen kulturellen Stand vertraut zu machen, wobei Russisches recht häufig, hingegen seltener Aufführungen englischer, amerikanischer und französischer Komponisten zu hören waren.⁴⁴ Nach und nach wurde die Wiener Musikszene auch durch Veranstaltungen aus Ländern des Ostblocks wie Polen, Bulgarien und Ungarn, aber auch aus Skandinavien, Israel und den Niederlanden angereichert, die mit oder ohne die Unterstützung von österreichischen Gesellschaften und Verbänden Zeitgenössisches aus der Heimat präsentierten.⁴⁵ Im Kompositionsunterricht des Konservatoriums jedoch fehlte diese Vielseitigkeit völlig. Besonders „unterbelichtet in der öffentlichen Wahrnehmung [wie auch im Unterricht des Konservatoriums] war im Wien der Nachkriegsjahre die Wiener Schule.“⁴⁶ Der traditionsbetonenden Figur des Joseph Marx standen keinerlei Lehrer gegenüber, die die Richtungen des Neoklassizismus oder der Wiener Schule in den Unterricht integrierten, obwohl es „für junge Komponisten, wie Cerha es war, keinen Grund [gab], sich nicht [da]für [...] zu interessieren.“⁴⁷ In Bezug auf die Zwölftontechnik wurden schließlich Ernst Krenek und Josef Matthias Hauer zur „Pilgerstation für Eingeweihte“⁴⁸.

Im Hinblick auf die stilistische Diversität der Musikszene, aber auch in Bezug auf die Entwicklung der Neuen Musik-Szene⁴⁹ erscheint es nicht verwunderlich, dass Cerha sein Klavierkonzert keinem einzelnen dieser

44 Vgl. G. Cerha, „Zur Wiener Musikszene nach 1945“ (wie Anm. 41), S. 673 f. „Friedrich Cerha war einer derjenigen, die die von den Besatzungsmächten eingerichteten Kultur-Zentren und -Institute frequentierten und dort Noten durchforstete, aber auch Konzerte und Schallplatten anhörte, um musikalisch nachzuholen, was sich in der Zeit des zweiten Weltkrieges außerhalb Österreichs musikalisch entwickelt hatte.“

45 Vgl. ebd., S. 676.

46 Ebd., S. 675. „Für sie setzte sich zwar mit großem Elan, aber mit sehr schwachen finanziellen Eigenmitteln in Wahrheit nur die IGNM ein [...].“

47 Ebd., S. 681.

48 Vgl. ebd., S. 680 f. Neben Krenek und Hauer galt auch Josef Polnauer als eine solche Pilgerstation.

49 Hartmut Krones gibt in „20. Jahrhundert und Gegenwart“, in: Elisabeth Th. Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer (Hg.), *Wien. Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien 2011, S. 359–484 insbesondere im Kapitel „Nach 1945“ auf den S. 475–479 einen Überblick über die nach 1945 vorherrschenden Stile und die jeweiligen

damals vorherrschenden großen Stile zuordnet.⁵⁰ Vielmehr lassen sich Spuren verschiedener Stile nachweisen:

Etliche Bewegungstypen lassen sich noch immer eher aus dem Neoklassizismus herleiten als aus dem Klassizismus Schönbergs, die Harmonik weist hingegen [...] auf die Wiener Schule hin. Das Stück ist dodekaphonisch konzipiert, aber die Reihenableitungen wurden rasch komplizierter und freier und schließlich war es mir selbst unmöglich, einige harmonische Folgen auf die Grundreihe zurückzuführen.⁵¹

Doch den neoklassizistischen wie dodekaphonischen Elementen lassen sich noch weitere Einflussfaktoren hinzufügen: Ebenso zeigen sich im Klavierkonzert Einflüsse zeitgenössischer Techniken der Instrumentalbehandlung und musikalische Momente, die Anklänge an eine romantische Musiktradition in sich tragen. Alle vier Einflussfaktoren sollen im Folgenden anhand einzelner Beispiele untersucht und analysiert werden, um abschließend die Frage nach dem avantgardistischen Schein fundiert beantworten zu können.

1. ROMANTISCHE ELEMENTE, die sich in Cerhas frühen Werken, wie beispielsweise in der *Ballade für Klavier* WV 10 (1945/46) noch an mehreren Stellen finden,⁵² zeigen sich auch im Klavierkonzert. Ebenso finden sich hier Merkmale des romantischen Solokonzertes im Speziellen, wie die „Besetzung und Behandlung des Orchesters, Vielfalt der stilistischen Ebenen und des emotionalen Ausdrucks mit groß angelegten Steigerungen“⁵³

Komponisten, die diese vertraten. Für eine Kurzbeschreibung Cerhas zur musikalischen Situation in den Nachkriegswirren siehe auch FC-S, S. 48 f.

50 Vgl. Cerha, *Konzert für Klavier und Orchester* WV 39 (wie Anm. 2), S. 1.

51 Vgl. ebd., S. 220.

52 Für einen weiteren stilistischen Überblick über Cerhas Frühwerk siehe Anne Fritzen, „Nicht-mehr-Ortbares... Cerhas dodekaphones Frühwerk als ‚Schmelztiegel‘ verschiedener musikalischer Einflussfaktoren“, in: Gundula Wilscher (Hg.), *Vernetztes Werk(en). Facetten des künstlerischen Schaffens Friedrich Cerhas* (= Schriftenreihe des Archivs der Zeitgenossen 5), Innsbruck 2018.

53 Scherliess, Forchert, „Konzert“ (wie Anm. 24), Sp. 677.

Allegro affettuoso

Abb. 3: Die Anfänge der Klavierkonzerte von Cerha und Robert Schumann.
 Oben: Robert Schumann, Konzert für Klavier und Orchester op. 54,
 Takt 1–4 (Transkription).
 Unten: Cerha, Konzert für Klavier und Orchester WV 39, Takt 1–4.

von sinfonischem Ausmaß, wie bereits zuvor beschrieben. Besonders der romantisch-emotionale Ausdruck mit groß angelegtem Gestus und expressiver Bewegung lässt sich sofort im ersten Klaviereinsatz beobachten. Aufgrund seiner rhythmischen Prägnanz und der Auftaktigkeit des Anfangsmotivs ebenso wie der absteigenden Melodielinie lässt er Assoziationen an das Klavierkonzert in a-Moll op. 54 von Robert Schumann zu (siehe Abb. 3).⁵⁴ Diese ‚bedeutungsgeladene Ausdruckshaltung‘ mag möglicherweise auch ein weiterer Anhaltspunkt für die eingangs besprochene Titeländerung gewesen sein, da es gerade im beginnenden 19. Jahrhundert dieser Gestus war, der Komponisten dazu bewog, die Gattung der vorrangig der Unterhaltung dienenden konzertanten Sinfonie zugunsten des Solokonzerts zu vernachlässigen.⁵⁵

54 Cerha selbst bestätigte beim Sommerkolloquium des Archivs der Zeitgenossen an der Donau-Universität Krems im Herbst 2015, dass er dieses Konzert schon immer sehr geliebt, es oft gehört habe und es sehr gut kenne. Auch wenn er Schumann nicht bewusst zitiert oder die Ähnlichkeit gesucht habe, sei die Parallele nicht zu leugnen, eine unbewusste Lenkung schließe er nicht aus.

55 Scherliess, Forchert, „Konzert“ (wie Anm. 24), Sp. 662.

Auch in der Rezeption des Klavierkonzertes zeigt sich, dass in den Auf-
führungen am 4. und 5. Februar 2001 in Hannover einige Stellen als ro-
mantische Anklänge wahrgenommen wurden, wie beispielsweise anhand
der Rezension von Luise-Marie Werner mit dem Titel „Orchester-Roman-
tik mit modernem Mäntelchen“ deutlich wird: „Anfang der 50er-Jahre
entstanden und erst 1998 (auch von Thomas Larcher) uraufgeführt, wirkte
es wie ein romantisches Solistenkonzert, dem ein paar moderne, schräge
Strukturen aufgeprägt wurden.“⁵⁶ Durch diesen Auszug wird jedoch auch
deutlich, dass es der Rezensentin offensichtlich nicht gelang, sich auf das
Eingangswort von Cerha empfohlene Sich-Einstellen auf die Entstehungszeit
einzulassen, um den avantgardistischen Schein zu erkennen, oder sich
dieser Empfehlung schlicht nicht bewusst war. Eine Gegenstimme zu
Werner bildet die Rezension von Ludolf Baucke aus der *Hannoverschen
Allgemeinen Zeitung* vom 8. Februar 2001, der in Cerhas Klavierkonzert
eben „kein spielerisches Virtuosenkonzert – die Oktaven des Klavierstarts
deuteten in die falsche Richtung –, sondern eine klangfarblich differen-
zierte, ausdrucksgehaltene Sinfonie mit obligatem Klavier“⁵⁷ sieht. Bereits
an diesen beiden Rezensionen wird erneut die durch die Titeländerung
hervorgehobene Spannung zwischen konzertanter Sinfonie und Solokonzert
deutlich.

2. In der Analyse DODEKAFONISCHER STRUKTUREN lässt sich eine Reihe
identifizieren, auf der das Werk basiert – auch wenn, wie Cerha selbst ja
bestätigt, die Reihenableitungen mit der Zeit so komplex wurden, dass
sie nur schwer nachvollziehbar sind. Die Reihe wird direkt zu Beginn des
ersten Satzes in den Takten 1–5 von der Bassklarinette exponiert (siehe
Abb. 4).

Die folgenden Phrasen lassen sich bereits nicht mehr eindeutig aus
der Ausgangsreihe ableiten. Erst durch einen Blick in die ältere Fassung
lässt sich rekonstruieren, dass, direkt nach dem Antäuschen einer trans-
ponierten Reihe auf *f* durch den Komplementärsprung einer großen Sep-

56 Luise-Marie Werner, „Orchester-Romantik mit modernem Mäntelchen“, in: *Neue Presse*
6.2.2001, Kulturseite.

57 Ludolf Baucke, „Explosiver Ausdruck. Friedrich Cerhas Klavierkonzert im Opernhaus
Hannover“, in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung* (Nr. 33), 8.2.2001, S. 6.



Abb. 4: Cerha, Konzert für Klavier und Orchester WV 39,
1. Satz, Takt 1–5, Zwölftonreihe, klingend notiert.

time abwärts (*f' – ges*) statt des ursprünglichen kleinen Sekundstiegs, die nächste Reihe zunächst in der Transposition auf *C* (in der Bassklarinette) begonnen haben könnte und dann von der ersten Klarinette auf *des' – a' – es''* fortgeführt wird. Der fünfte Ton der Reihe, in dieser Transposition ein *d*, wird jedoch schon nicht mehr eingelöst. Alle weiteren Instrumenteneinsätze beginnen erneut mit der Imitation des Reihenbeginns, Einsätze, die dann jedoch augenfällig nicht streng reihentechnisch fortgesponnen werden.

Im weiteren Verlauf des Stückes findet sich die Ausgangsreihe allerdings stellenweise auch wieder in Reinform, so zum Beispiel in Takt 124 des zweiten Satzes in recht exponierter Form: in nahezu allen Stimmen der Holzbläser, im Fortissimo, in einer Umkehrung auf *a*. Die darauf folgenden reihentechnischen Verarbeitungen lassen sich analytisch – im Gegensatz zu vielen anderen Stellen im Klavierkonzert – gut nachvollziehen: Auf die Exposition der Reihenumkehrung auf *a* (Takt 124) folgen zwei Permutationen der Reihe, bei denen sowohl jeweils Viertongruppen (wie sie in Abb. 5 zusammengefasst sind) in ihrer Reihenfolge, als auch die Reihenfolge der Töne innerhalb der Viertongruppen (Takt 125 und 126) vertauscht werden. Takt 126 lässt sich wiederum auch in zwei Hexachorde unterteilen, die vertauscht den Rectus auf *a* ergeben (Takt 127). In Takt 128 folgt erneut die Umkehrung auf *a*, bevor die Verarbeitung der Reihe von der Wiederholung der ersten Permutation beschlossen wird (Takt 129). Während Takt 130 anfangs noch einer strengen Zwölftönigkeit zu folgen scheint, beginnt sie sich jedoch mit dem elften Reihenton aufzulösen.

T. 124

T. 130

Abb. 5: Cercha, Konzert für Klavier und Orchester WV 39, 2. Satz, Takt 124–130, schematische Analyse der Reihenverarbeitung.

Neben dieser sukzessiv-melodischen Verwendung dodekafonischer Grundlagen wird die grundlegend zwölftönige Ausgangskonzeption des Klavierkonzertes auch auf simultaner Ebene deutlich. Als Beispiel seien hier Takt 44 und Zählzeit eins aus Takt 45 aus dem ersten Satz aufgeführt. Fasst man die vier Zählzeiten akkordisch zusammen, ergeben sich (enharmonisch verwechselt) zwei mal zwei gleiche Hexachorde, die jeweils zusammengenommen das chromatische Total abbilden (siehe Abb. 6).⁵⁸

Aufgrund dieser ersten Analysen lässt sich erkennen, dass Cercha im Klavierkonzert sowohl simultan als auch sukzessiv mit Reihen arbeitet. Es zeigt sich jedoch, dass sie mitunter sehr frei, teilweise auch unvollständig als Felder verwendet werden, was sich teilweise auch aus den nachträglichen Änderungen ergibt. Zwar zeigt sich so die Konzeption einer ursprünglich zwölftönigen Anlage, sie dient aber letztendlich nur noch als Raster und grobe Orientierung, nicht aber als alleingültiges Gestaltungsprinzip. Untermauert wird dies auch durch eine Aussage Cerchas zu

58 Eine kleine Unregelmäßigkeit weisen der erste und dritte Akkord auf: Im Gegensatz zum ersten Akkord, der zusammen mit dem zweiten Akkord das chromatische Total noch nicht ganz vollständig abdeckt, bilden der dritte und vierte Akkord durch die Hinzunahme des *a* alle Töne der chromatischen Leiter ab.



Abb. 6: Cerha, Konzert für Klavier und Orchester WV 39,
1. Satz, Takt 44–45, erste Zählzeit.

den zeitnah zum Klavierkonzert entstandenen *Sechs kleinen Klavierstücken* von 1948/56, in denen er sich noch einen Schritt weiter gegen das Regelwerk der Dodekafonie wendet und es systematisch unterminiert: Hier würden Reihen, so Cerha, nicht nur unvollständig verwendet und so die dodekafonische Struktur geschwächt, sondern es werde sogar auf „defekten Gestalten“⁵⁹ insistiert, die dadurch struktur- und formbildende Wirkung entfalten.

3. Spätestens bei der Betrachtung der NEOKLASSIZISTISCHEN ELEMENTE wird deutlich, dass dodekafonische Strukturen und auch deren komplexe Ableitungen bisweilen komplett aufgebrochen werden. Etliche Bewegungstypen, wie sie besonders häufig im dritten Satz anzutreffen sind, wo sie von großer Klarheit, Bewegungsfreude und Linearität gekennzeichnet sind, „lassen sich eher aus dem Neoklassizismus herleiten als aus dem Klassizismus Schönbergs.“⁶⁰ Aber auch schon die Form des Konzertes rekurriert auf neoklassizistische Verfahrens- und Denkweisen: durch den Rückgriff auf etablierte Muster und deren Übertragung auf atonale, freitonale oder in Cerhas Fall auch teilweise dodekafonische Tonordnungen.⁶¹ Noch eher aber verweist der ursprüngliche Titel (*Konzertante Sinfonie*) auf neoklassizistische Tendenzen, unter deren Einfluss im 20. Jahrhundert, insbesondere seit den 1920er Jahren, die Sinfonia concertante wieder gern

59 FC-S, S. 220. Zu Cerhas Behandlung der Dodekafonie in seinen frühen Klavierwerken siehe auch Anne Fritzen, „Nicht-mehr-Ortbares“ (wie Anm. 52).

60 FC-S, S. 220.

61 Vgl. Rudolf Stephan und Friedhelm Krummacher, Art. „Klassizismus“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 5, Sp. 241–256, hier Sp. 251 f; vgl. auch Scherliess, Forchert, „Konzert“ (wie Anm. 24), Sp. 679.

herangezogen wurde, wie Karol Szymanowskis *Symphonie concertante* für Klavier und Orchester op. 60 (1932), aber auch Frank Martins *Petite Symphonie concertante* für Cembalo, Harfe, Klavier und Streichorchester op. 54 (1945) und Karl Amadeus Hartmanns 5. Sinfonie für Orchester (*Symphonie concertante*, 1950) zeigen.⁶² Des Weiteren webt Cerha bei der Überarbeitung der ersten Fassung in den zweiten Satz eine Passacaglia ein. Das Ostinato beginnt im Klavier und wird, während es dort verbleibt, nach und nach durch weitere Instrumente verstärkt. Der darüber liegende Satz steigert sich motivisch variierend durch die übrigen Instrumente immer weiter bis zur Kulmination. Da das Ostinato aus dreieinhalb Takten besteht, kommt es dabei jedoch nie zu einer inneren Schwerpunktbildung, weshalb nicht nur die Oberstimmen variativ sind, sondern das Ostinato selbst in sich schon leicht variiert wirkt. Mit der Einflechtung der Passacaglia bedient sich Cerha erneut in neoklassizistischem Habitus eines etablierten Formschemas, hier der barocken Musik. Doch kann mit der Verwendung der Passacaglia erneut eine Querverbindung zur ‚Zweiten‘ Wiener Schule gezogen werden: Sie verweist ebenso auf Anton Weberns Passacaglia d-Moll op. 1, wie auch auf „Nacht“ aus Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 21.

4. Neben romantischen, dodekafonischen und neoklassizistischen Elementen bedient sich Cerha aber auch ZEITGENÖSSISCHER TECHNIKEN DER INSTRUMENTALBEHANDLUNG. So verwendet er im dritten Satz ein Verfahren, bei dem „sechsstimmige Akkorde hart angeschlagen werden, aber nur zwei Töne [...] jeweils weiter“⁶³ klingen. Dieses, so räumt Cerha ein, habe er aus dem Klavierstück *Variations* eines amerikanischen Komponisten übernommen, ohne sich jedoch entsinnen zu können, welcher Komponist es gewesen sei.⁶⁴ Auffällig ist jedoch die Ähnlichkeit von Cerhas Verfahren mit dem von Aaron Copland im Thema seiner *Piano Varia-*

62 Vgl. ebd., Sp. 662; vgl. auch ebd., Sp. 679: „Die Rückwendung zu alten Formen und Kompositionstechniken prägte mehr oder minder stark die Entwicklung der Gattung Konzert seit den 1920er Jahren. [...] Sie ging vielfach Hand in Hand mit der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit sowie mit den Forderungen nach Einfachheit und Verständlichkeit.“

63 Cerha, Konzert für Klavier und Orchester WV 39 (wie Anm. 2), S. 2.

64 Vgl. ebd.

tions (1930) verwendeten. Im Gegensatz zu Cerha bleiben bei Copland jedoch nicht Töne aus einem bestehenden Klang liegen, sondern es werden Töne vor dem Anschlagen eines Akkordes stumm heruntergedrückt, sodass nach dem Anschlagen des Akkordes oder weiterer Töne verschiedene Obertöne des zuvor stumm angeschlagenen Tons erklingen. So entsteht ein ähnlicher Effekt.

Coplands Werk, das recht abwertende Reaktionen auslöste, obwohl er sehr stolz darauf war und selbst eine Parallele zu Bachs *Goldberg-Variationen* zog,⁶⁵ gilt durchaus als repräsentatives Werk der amerikanischen Avantgarde.⁶⁶ Walter Giesecking, den Copland für die Uraufführung angefragt hatte, lehnte jedoch die Anfrage ab, aufgrund der – wie er es ausdrückte – barbarischen und geschmacklosen Dissonanzen wie dem Schärfegrad des Stils.⁶⁷ Und sogar Leonard Bernstein, der das Stück großartig fand, soll scherzhaft gemeint haben, man könne das Werk auf

65 Vgl. Vivian Perlis, „Aaron Copland and John Kirkpatrick: ‘Dear John, can you help me out?’“, in: Peter Dickinson (Hg.), *Copland Connotations. Studies and Interviews*, Woodbridge 2004, S. 57–65, hier S. 62. Vgl. ebd.: „From Yaddo in 1930, Copland wrote to Kirkpatrick: ‘I’m hard at work on a serious piano piece – I think it will be called *Thematic Variations*’. Kirkpatrick did not like the title. Copland responded, ‘You’re right – I should like to call them like Bach did the *Goldberg-Variations* – but thus far haven’t been able to think up a good one.“ Weiterführende Informationen zu Coplands *Piano Variations* finden sich in Arthur Berger, *Aaron Copland*, New York 1990, S. 43–48, ebenso in Aaron Copland und Vivian Perlis, *Copland: 1900 through 1942*, New York 1984, hier S. 173 f, 180–184.

66 Vgl. Howard Pollack, Art. „Copland, Aaron“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 6, London, New York 22001, S. 398–406, hier S. 400 f; vgl. ebenso Howard Pollack, ART: „Copland, Aaron“, in *MGG2*, Personenteil Bd. 4, Sp. 1529–1538, hier Sp. 1535, 1537.

67 Am 22.06.1931 schrieb Giesecking aus Berlin an Copland: „During the last week I found time to try out your Variations. This composition is very interesting and most original, but I do not know any audience which would accept such crude dissonances without protesting [...]. I am sorry that I must say that I do not see any possibility of playing your Variations.... I am sure you will understand that a work of such severity of style is not possible among the normal type of concert-goers.“ Zit. nach: Copland und Perlis, *Copland: 1900 through 1942* (wie Anm. 65), S. 179. Siehe auch Howard Pollack, *Aaron Copland. The Life and Work of an uncommon man*, New York 1999, hier S. 151.

einer Party dazu nutzen, um den Raum in zwei Minuten leerzufegen.⁶⁸ Besonders harter Kritik sahen sich die harschen und metallischen Klänge ausgesetzt, wie sie unter anderem durch das eben beschriebene kompositorische Verfahren im Thema entstehen. Dennoch – oder gerade deshalb – als Inbegriff von zeitgenössischer Klaviermusik der 1930er Jahre geltend, würde es nicht verwundern, wenn Cerha ein Element eines als provokativ angesehenen Werkes in sein ‚avantgardistisch anmutendes Klavierkonzert‘ übernommen hätte.⁶⁹ Dass ein Verfahren wie Coplands aus den 1930er Jahren auch im Österreich der 1950er Jahre durchaus noch interessant gewesen sein mag, liegt mit Sicherheit auch an dem bereits diskutierten Umstand, dass das

Nachkriegs-Wien [...] sich politisch in einer gefährdeten Randlage [befand] und [...] von der übrigen Kultur-, vor allem aber von der übrigen Musikwelt auf eine besondere Weise abgeschnitten [war]. Der Nachholbedarf war groß, die vier Besatzungsmächte importierten zunächst einiges Neues aus ihren Ländern, die heimischen Konzertveranstalter boten – soweit sie Gegenwärtiges überhaupt wahrnahmen – vor allem Neoklassizistisches.⁷⁰

Dieser Aussage folgend erschließt sich recht leicht, wie zum einen Elemente der Gegenwartsmusik aus Amerika wie auch Neoklassizistisches in das Klavierkonzert einfließen konnten. Copland jedoch an dieser Stelle als einzigen Vertreter der oben beschriebenen Instrumentenbehandlung stehen zu lassen, wäre eine wesentliche Verkürzung der amerikanischen Musikszene.⁷¹ Ein anderer Komponist, der diese und ähnliche Verfahren anwandte und damit eine weitere mögliche Quelle für Cerhas zeitgenössische

68 Vgl. Copland, Perlis, *Copland: 1900 through 1942* (wie Anm. 65), S. 337.

69 Vgl. auch G. Cerha, „Zur Wiener Musikgeschichte nach 1945“ (wie Anm. 41), S. 674. Hier wird u. a. Copland als von den Besatzungsmächten gespielter Komponist genannt.

70 FC-S, S. 216; siehe auch G. Cerha, „Zur Wiener Musikgeschichte nach 1945“ (wie Anm. 41), S. 671.

71 Auf der Suche nach dem Komponisten, der Cerha zum entsprechenden Kompositionsverfahren im letzten Satz inspiriert haben könnte, habe ich versucht, mich dem Gegenstand methodisch von zwei Seiten zu nähern: Zum einen sollten die Programme der Orte, an denen Cerha sich viele Konzerte angehört hat, systematisch durchsucht und ausgewertet

Instrumentenbehandlung im letzten Satz des Klavierkonzertes darstellt, war Henry Cowell, der bis in die 1930er Jahre als einer der fortschrittlichsten und experimentierfreudigsten amerikanischen Komponisten bekannt war und die Techniken der Obertonproduktion auf dem Klavier als einer der Ersten sehr intensiv nutzte.⁷² Auch wenn es kein Variationswerk für Klavier mit Techniken der Obertonproduktion von ihm gibt, so finden sich jedoch andere Beispiele, die verdeutlichen, dass diese Spielweise breite Verwendung fand. Beispielhaft sei hier sein Klavierstück *Tiger* aus dem Jahr 1928 genannt.⁷³ Einen weiteren klanglich ähnlichen Ansatz findet man in den 1941 entstandenen *Variations, fugue and envoi on a theme of Händel* des russisch-ukrainischen Komponisten Igor Markevitch. In der 13. Variation sind sehr laut angeschlagene Akkorde zu hören, nach denen sehr leise andere Töne weiterklingen. Bei diesem Echo-Effekt handelt es sich jedoch im Gegensatz zu Cowells und Coplands Verfahren, aber ähnlich wie bei Cerha, nicht um ein Obertonverfahren. Stattdessen sind Akkorde paarweise so angeordnet, dass der erste immer mit *Rinforzando*, der zweite im *Pianissimo* angeschlagen wird, wobei so pedalisiert wird, dass keine Pause zwischen beiden entsteht.⁷⁴ Obwohl es sich um verschiedene Akkorde handelt, wirkt so der zweite wie ein aus dem ersten hervorgehendes Echo. Zwar lässt sich Markevitch aufgrund seiner Herkunft

und zum anderen sollten sämtliche Variationswerke für Klavier amerikanischer Komponisten aus dieser Zeit ausfindig gemacht und auf ihre verwendeten Techniken hin überprüft werden. Während die Sichtung von Konzertprogrammen keine eindeutigen Hinweise lieferte, taten sich auf der anderen Seite einige amerikanische Werke auf, die Verfahren der Obertonproduktion auf dem Klavier einbezogen, wie zum Beispiel die Henry Cowells, die jedoch dann keine Variationswerke waren und somit Cerhas eigener Aussage nach als Inspirationsquelle ebenso wenig in Frage kommen. Hingewiesen sei an dieser Stelle aber auf den Umstand, dass die Recherchen dem Anspruch auf vollständige Überprüfung aller Konzerte und Werke noch nicht genügen können.

72 Vgl. David Nicholls, Art. „Cowell, Henry“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 6, London, New York 2001, S. 620–630, hier S. 623; vgl. ebenso Joel Sachs, Art. „Cowell, Henry“, in *MGG2*, Personenteil Bd. 5, Sp. 5–20, hier Sp. 8, 15f, 19.

73 Vgl. Sachs, „Cowell, Henry“ (wie Anm. 72), Sp. 15.

74 Siehe Alice Mavrodin und Susan Bradshaw, „Variations, Fugue, and Envoi on a Theme of Handel“, in: *Tempo. New Series* 143/144 (1980), S. 61–67, hier S. 63.

(Cerhas Aussage bezog sich ja auf einen amerikanischen Komponisten) nicht als Inspirationsquelle bestätigen, dennoch wird durch dieses weitere Beispiel deutlich, dass die Verwendung solch effektvoller avantgardistischer Klangverfahren sich großer Beliebtheit erfreute. Selbst in den Folgejahren blieben derartige oder ähnliche Verfahren der Klangproduktion en vogue und sind auch noch Ende des 20. Jahrhunderts in Werken renommierter Komponisten zu finden, wie z. B. in George Crumbs *Gnomic Variations* (1981).

Fazit

Durch die Verwendung des in den 1930er Jahren prototypischen amerikanisch-avantgardistischen Klangverfahrens lässt sich ein erster Anhaltspunkt für den eingangs zitierten ‚avantgardistischen Schein‘ festmachen, der mit dem Ohr des damaligen Zeitgenossen gehört werden möchte: Da solche Klangverfahren bereits in den 1920er Jahren verwendet, aber in Wien erst nach dem Zweiten Weltkrieg wahrgenommen wurden, ist es nicht verwunderlich, dass es in dem 1951–1954 komponierten, aber erst in den 1990er Jahren uraufgeführten Klavierkonzert von Cerha rückblickend⁷⁵ nicht mehr als ‚authentisch‘ avantgardistisch eingestuft wurde, sondern nur als ‚scheinbar‘ avantgardistisch. Für den Hörer in den späten 1990er Jahren, dem sicherlich Werke wie John Cages *Konzert für präpariertes Klavier und Orchester* (1950/51) präsent waren, ist in der Tat ein historisches Sich-Einstellen nötig, um den ‚avantgardistischen Gehalt‘ erkennen zu können. Ferner sind aber auch die diskutierten Techniken der Dodekafonie und die Stilistik des Neoklassizismus im Wien der Nachkriegsjahre noch als avantgardistisch zu betrachten: Wie oben beschrieben, waren sie noch nicht Bestandteil der kompositorischen Ausbildung an den österreichischen Konservatorien und ebensowenig im Konzertleben als feste Größe präsent. Während Egon Seefehlner im Wiener Kon-

75 In welchem Jahr der Begleittext zum Klavierkonzert (wie Anm. 2) genau entstand, ist nicht mehr nachvollziehbar. Da die letzte im Text rückblickend erwähnte Jahreszahl 1986, das Jahr, in dem Cerha den Verlag Doblinger auf das Werk aufmerksam machte, genannt ist, ist anzunehmen, dass der Begleittext frühestens 1987 entstand und damit mit über 40 Jahren Abstand zum Beginn des Kompositionsprozesses des Klavierkonzertes.

zerthaus den Neoklassizismus zu etablieren versuchte, fehlte an der Hochschule als Gegenpol zum „romantischen Idealisten Joseph Marx“⁷⁶ ein einflussreicher Vertreter des Neoklassizismus, ebenso der Wiener Schule, der imstande gewesen wäre, einer jungen Komponistengeneration Wege zu Neuem aufzuzeigen. So ist auch das ‚Aufholen‘ im kompositorischen Bereich jenes Phänomen, welches das damals von Cerha vielleicht als avanciert Empfundene rückblickend als ‚avantgardistischen Schein‘ enttarnt. Versteht man hingegen unter Avantgarde weniger den Einsatz neuer spiel- und kompositionstechnischer Mittel als vielmehr die ideologischen und künstlerischen Motive hinter der kompositorischen wie performativen Praxis,⁷⁷ wird auch in Cerhas Klavierkonzert der Wille zum Fortschritt deutlich. Er lässt es nicht nur avantgardistisch ‚erscheinen‘, sondern ‚sein‘. Zusammengefasst oszilliert es zwischen moderner, ehemals schockbesetzter Klangproduktion, neoklassizistischer, spielerischer Einbeziehung alter Formelemente, romantischem Gestus und dodekafonischen Elementen, die man im Nachkriegs-Wien nur über „Pilgerstation[en] für Eingeweihte“⁷⁸ erlernen konnte. Eben diese stilistische Vielfalt, die einerseits nach der Darstellung des Reichtums strebt, andererseits aber auch durch Einschmelzen dessen zu neuen Ergebnissen führen möchte, lässt sich in Cerhas Frühwerk an vielen Stellen erkennen:

Ein Erproben des für mich Neuen und das Einschmelzen von Erfahrenem, dessen Herkunft oft nicht mehr ortbar ist, charakterisiert vieles im Bereich meiner Frühwerke – und nicht nur in diesem. Den Reichtum und die Vielfalt von Erfahrbarem wahrnehmen zu wollen, ist – wie ich heute weiß – eine mir wesenseigene Triebfeder in meiner schöpferischen Tätigkeit, deren Wirken weit über das ‚Nachholen‘ in meiner ersten Schaffensperiode hinausgeht.⁷⁹

76 FC-S, S. 49.

77 Föllmer, „Avantgarde“ (wie Anm. 4), S. 117.

78 G. Cerha, „Zur Wiener Musikgeschichte nach 1945“ (wie Anm. 41), S. 680 f. Vgl. ebenso FC-S, S. 32.

79 FC-S, S. 221.

Matthias Henke

„Ich komponiere gern bei Nacht“¹ Cerhas tiefer gelegtes Streichquartett (1938/1992)

Eine Flöte oder eine Trompete klingt lauter – denkt man. Stimmt aber nicht. Keine Durchschlagskraft. Keine Tragweite. Kein body, wie der Amerikaner sagt: Ich habe body, beziehungsweise mein Instrument hat body.

Patrick Süskind, *Der Kontrabaß*, Zürich 1984.

Der Kontrabassist, besser gesagt der Kontrabassist-Darsteller in Süskinds Einpersonstück, gibt sich selbstbewusst, wenn nicht selbstgefällig. Zu Beginn seines Monologs versteigt er sich sogar zu der Behauptung, ein Orchester könne eher auf einen Dirigenten verzichten als auf den Kontrabass. Dennoch schwingt in den Bekenntnissen des Musikers etwas Wahres mit, dass nämlich sein stattliches Instrument eine Art Führungsrolle übernehmen kann. Dank des erdigen und potenziell wuchtigen Sounds, der sich dem Fehlen hoher Teiltöne verdankt, ist der Kontrabass nämlich bestens in der Lage, das klangliche Fundament eines Ensembles zu bilden; andererseits eignen ihm auch schlagzeugartige Qualitäten, vor allem wenn er als ‚Zupfbass‘ auftritt. Ablesbar ist dergleichen an der österreichischen Volks- und traditionellen Tanzmusik. So pflegte man in Wien bei entsprechenden Streichquartett-Aufführungen das Cello durch dessen große Schwester, die ‚Bassgeige‘, zu substituieren (und die Bratsche oftmals durch eine dritte Violine), eine Praxis, für die sich die Bezeichnung Lanner-Besetzung einbürgerte. In der Tat finden sich unter den zahllosen

1 Friedrich Cerha, „Traditionsbezüge“, in: ders., *Schriften: ein Netzwerk* (=Komponisten unserer Zeit 28), Wien 2001 (im Folgenden abgekürzt mit FC-S), S. 237–242, hier S. 239.



Abb. 1: Festveranstaltung (1925) im „Etablissement Gschwandner“ anlässlich des 100. Geburtstags von Johann Strauss. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Bezirksmuseums Hernalz.

Quartett-Arrangements von Joseph Lanner immer wieder solche mit Kontrabass. Lanner, Weggefährte von Vater Strauss und zugleich dessen größter Konkurrent, hatte sein kompositorisches Handwerk gewissermaßen auf dem Tanzboden erlernt. Bereits als Zwölfjähriger debütierte er als Geiger in der Kapelle Michael Palmers, als dessen Hauslokal die *Goldene Birne* diente, ein Gasthof in Landstraße, dem dritten Bezirk Wiens. Wenige Jahre später avancierte er mit einem eigenen Trio zum Berufsmusiker, zu einem Profi, der sein Geld vor allem im Leopoldstädter Kaffeehaus *Zum Jüngling* verdiente. Trotz seinem allzu frühen Tod (er starb 1841 im Alter von 42 Jahren) konnte Lanner ein reichhaltiges Werk erschaffen, das mehr als 200 Nummern umfasste. Seine beachtlichen Erfolge verdankte der Musiker nicht allein seinem Fleiß, sondern auch einer kompositorischen Innovation. Anders als bei Schubert oder Beethoven formten seine Walzer keine A-B-A-Form, die sich aus einer Reprise und dem eingeschobenen Trio ergab. Sie bildeten vielmehr eine Kette, die meist aus fünf Walzern bestand, die von einer Introduction und einem Finale gerahmt wurden.

Dass Friedrich Cerha, der Grandseigneur der österreichischen (sagen wir ruhig) Avantgarde, sich in einem musikalisch ähnlichen Milieu wie Lanner sozialisierte, mag auf den ersten Blick erstaunen, aber nur auf ihn. Etwa zwölfjährig begann der Knabe, der damals schon einige Zeit Geigenunterricht bei dem außergewöhnlichen Pädagogen Anton Pejhovský bekommen hatte,² im *Gschwandner* aufzuspielen, einem Veranstaltungsbauwerk, das aus einem Heurigenlokal (Hernals, Hauptstraße 41) gegen Ende des 19. Jahrhunderts hervorgegangen war. Der westliche Zubau beherbergte den sogenannten *Strauss-Lanner-Saal*, in dem sich der junge Geigenschüler häufig eingefunden haben dürfte. Jedenfalls zeigte Cerha sich von den dortigen Darbietungen derart beeindruckt, dass er 1938 die *Gschwandner*³ *Tänze* WV 4 komponierte – eine Walzerfolge in der Lanner-Besetzung. Ihr tänzerischer Gestus und ihre Bewegungsfiguren legen den Gedanken nahe, die *Tänze* wären eine reine Stillkopie. Aber im Gegensatz zu Lanner reiht Cerha die Nummern nicht einfach unverbunden aneinander. Vielmehr hatte er offenbar die Absicht, eine Verflechtung der unterschiedlichen Einzelstücke zu erreichen. Der Plan einer übergreifenden Gesamtdramaturgie tritt am deutlichsten in der Wiederholung jenes zwölftaktigen Abschnitts zutage, der dem Unisono der Einleitung folgt und erstmals mit der typischen Walzerbegleitung aufwartet (siehe Abb. 2, zwei Takte vor Ziffer 1 beginnend). Denn nach einer As-Dur-Episode erklingt er erneut (Ziffer 9, ab Takt 5), um später noch drei Mal zu erscheinen, in der Art eines Ritornells – mehr oder weniger wörtlich: zunächst harmonisch und figurativ leicht abgewandelt (Ziffer 12, ab Takt 7), dann lediglich gestaltähnlich (zwei Takte vor Ziffer 16 beginnend) und schließlich noch einmal (ein Takt vor Ziffer 19 beginnend), nur wenig modifiziert und in den Schluss mündend. Man könnte demnach fast von einer Rondoform sprechen, zumindest aber von Momenten der Erinnerung innerhalb der Walzerfolge, die wiederum eo ipso ein Moment der

2 Siehe Friedrich Cerha, „Die Juden, Tschechen, Slowaken, Mahder, Zigeuner und wieder die Juden) Erinnerungen aus der Perspektive meiner Kindheit und Jugend)“, in: FC-S, S. 18–25, hier S. 20.

3 Im Autograf (Vorlass Cerha im Archiv der Zeitgenossen Krems (AdZ-FC), 00000004) und in der Druckfassung (Wien, München 2009) verwendete Cerha aus unbekanntem Gründen die vom ‚Original‘ abweichende Bezeichnung.



Abb. 2: Cerha, *Gschwandtner Tänze*, Beginn des ‚Ritornells‘, Autograf.

Erinnerung ist, nämlich eine solche an Lanner. Ist es überinterpretiert, in einem solchen Procedere einen Vorboten von Cerhas später manifest werdendem Ansatz zu erkennen, musikalisch Gegensätzliches nicht asyn-detisch nebeneinander zu stellen, sondern zwischen divergierenden Elementen zu vermitteln? Wie auch immer: die *Gschwandtner Tänze* halfen ihm, sich 1939 erfolgreich um die Aufnahme in das Wiener Konservatorium zu bewerben und bei dem Musikpädagogen Karl Herrmann die Fächer Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition zu belegen.⁴

Erinnerungen, seien sie autobiografischer, selbstreferenzieller oder musikhistorischer Natur, grundieren auch Cerhas 1992 vollendetes und ein Jahr später durch das Ensemble Wien uraufgeführtes Quartett *Nachtstücke* WV 109. So greift er hier wie bei den *Gschwandtner Tänzen* auf die Lanner-Besetzung zurück. Und sein Bemühen, Unterschiedliches in einem übergeordneten Wirkungszusammenhang zu vereinen, offenbart sich auch in den *Nachtstücken*. „Gegensätzliche Elemente in ein musikalisch logisches Spannungsverhältnis zu stellen“, kommentierte Cerha, „war mir in den *Nachtstücken* ein Bedürfnis. Sechs Sätze – knappe Formen –, das dramatische Ausspielen von Konträrem in den Ecksätzen, Elegisch-Dunkles bis zum Einsam-Eisigen in den langsamen, so könnte man die Stücke kurz beschreiben.“⁵

Die umfangreichen Skizzen zu den *Nachtstücken* verraten Genaueres über deren Faktur. Unter ihnen befindet sich eine Seite mit dem 16 Takte

4 Friedrich Cerha, „Begegnungen auf der Suche nach Wissen und Können“, in: FC-S, S. 26–38, hier S. 26.

5 Ders., „Werke aus den Neunzigerjahren. Kammermusik“, in: FC-S, S. 265–269, hier S. 266.



Abb. 3: Cerha, Skizze zum ersten „Nachtstück“, Beginn (links), Sechstonreihen und aus ihnen abgeleitete Akkorde (rechts).

umfassenden, schon mit der späteren Druckversion korrespondierenden Beginn der ersten Nummer (siehe Abb. 3).⁶ In der rechten, zweigeteilten Spalte (a und b) notierte Cerha als eine Art Arbeitshilfe die Vorordnungen des musikalischen Materials. Dessen Ausgangspunkt (a) bilden zwei Sechstonreihen: *es-d-a-h-e-f* beziehungsweise *as-g-des-c-ges-b*. Sie finden sich, linear entfaltet, in den ersten drei Takten der Violine 1 wieder. In der Spalte b kann man erkennen, wie Cerha die beiden Sechstonreihen harmonisch auszuwerten gedenkt. Er schichtet sie zu vier Dreitonakkorden auf. Sie nutzt er etwa, um einen getragenen, choralhaft anmutenden Abschnitt zu formulieren (Takt 11–17), der das insgesamt unruhige Geschehen kontrapunktiert und später noch einmal in verändertem Gewand auftaucht (Takt 36–42). Weniger deutlich, aber dennoch wahrnehmbar beeinflussen ihre Strukturen aber auch das harmonische Geschehen des ersten „Nachtstücks“ insgesamt, wie gleich die beiden ersten Akkorde zu erkennen geben. Der Dreiklang *c-fis-d* findet eine Entsprechung in der Spalte b (Zeile 4) und der Akkord *a-f-h* eine solche ebendort (Zeile 1, hier transponiert nach *b-fis-c*). Da sich die beiden Reihen komplementär ergänzen, könnte man sie als eine Erinnerung an Schönberg und dessen Methode deuten, „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ zu komponieren: als eine Erinnerung auch im kognitiven Sinn, weil sich mit ihr naturgemäß gewisse Unschärfen verbinden. Denn Cerha unterwirft sich keiner orthodoxen Festlegung, sondern versteht die Reihen im Unterschied zu Schönberg als locker geschichtete Sedimente, die er immer wieder bricht, etwa mit Hilfe von Permutationen, Fragmentierungen oder

⁶ Ders., Skizzen zu WV 109, AdZ-FC, 000S0109/6.

variierenden Fortspinnungen. Zudem führt er weitere (Sechston-)Reihen ein (und distanziert sich damit ebenfalls von Schönberg), etwa im Part der Violine 2 (Takt 30), dessen sechstöniges Bezugssystem sich ebenfalls in den Skizzen findet: *h-c-as-b-es-des*.⁷ Der freie Umgang mit dem zwölftönigen Ausgangsmaterial kennzeichnet Cerhas Anfang der 1990er Jahre entstandene Werke auch insgesamt, etwa sein 1993 komponiertes Bratschenkonzert, das er entsprechend kommentierte:

Dem Werk liegt eine Zwölftonreihe zu Grunde, aus der Akkordreihen gebildet wurden. Aus diesen wurden Gruppen von Tönen – hauptsächlich Sechstongruppen – entnommen, die das eigentliche (also nicht mehr zwölftönige) Material darstellen.⁸

Der klaren Formgebung des ersten „Nachtstücks“, die aus abrupten, filmisch anmutenden Schnitten resultiert, schickt Cerha im ruhig dahinfließenden zweiten ein Kontrastprogramm nach. Dessen Grundmaterial oder -muster dürften die beiden ersten Takte exponieren. Es besteht aus den Tönen *c-cis-e-g-h* (Violine 2), aus einer Tonfolge, die Cerha im weiteren Geschehen unablässig fragmentiert und abwandelt. Ja man könnte sagen, dass sein Vorgehen an die Durchführung eines klassischen Sonatensatzes erinnert. Das Motiv *c-cis-e* kontaminiert den Satz regelrecht, vor allem wenn man hier die Abwandlungen durch Alterierung, kontrapunktische Variation oder Transposition einbezieht. Es findet sich, um nur einige Beispiele zu nennen, in: Takt 1 als nach *A*s transponierte Krebsumkehrung (*as-a-cis*, Bratsche); Takt 3 (*e-fis-gis*, Violine 2); Takt 4/5 (*f-g-b*, Violine 2); Takt 9 (zwei Mal, ineinander verschränkt, *ais-h-dis-eis-gis*, Violine 1); Takt 12 (*gis-a-c*, Bratsche); Takt 14 (*fis-g-h*, Violine 2); Takt 17/18 (*fis-g-b*, Bratsche); oder Takt 18 (*es-cis*, *g*, *h*, Violine 1 und 2). Aber Cerha lässt es nicht bei strukturellen Obliegenheiten bewenden. Vielmehr lässt er den Samen fruchtbar werden, wirkungsbewusst wie immer. Denn nachdem der Kontrabass im ersten Teil weitgehend geschwiegen hat, um gegen dessen Ende (Takt 12) kurz anzuklopfen, betritt er im zweiten Teil – verführerisch wie

7 Ders., Skizzen zu WV 109, AdZ-FC, 000S0109/7.

8 Ders., „Werke aus den Neunziger Jahren. Ensemble-Werke“, in: FC-S, S. 270–273, hier S. 270.

Don Giovanni, also ganz „body“, die Bühne, um seinerseits an das zuvor Gesagte anzuknüpfen, nicht zuletzt, indem er die gleitenden Klänge seiner Kombattantinnen erdet und die Urzelle transponiert sowie vertikal gespiegelt im Abgesang aufgreift (Takt 24/25, *a-f-e*), sodass man fast von einer Art Tonika-Ersatz sprechen möchte.

Die blockhafte Gestaltung des ersten „Nachtstücks“, der fließende Charakter des zweiten – in der dritten Nummer wartet Cerha mit einem weiteren Modell auf: mit einem recht derben Geschwindtanz im Zweivierteltakt, bei dem die Akteure wiederholt aus der ‚Kurve fliegen‘, wie mehrere abrupte Stopps suggerieren. Aber es gibt noch weitere Details, die zu der grotesken Aura des Satzes beitragen. Zu ihnen zählt die klangliche Einfärbung des Beginns. Der Kontrabass, dann auch die Bratsche und die zweite Violine sollen „col legno battuto“ spielen, dies zudem am Steg. Der skelettierte Sound legt nahe, dass Cerha weniger an jene „Fülle des Wohllauts“ dachte, die Thomas Mann in seinem *Zauberberg*-Roman beschworen hatte, sondern an etwas Unklassisches, etwas wenig Gediegenes. Die Momente des Derb-Grotesken sehen sich weiterhin durch Elemente verstärkt, die man gemeinhin mit der Volksmusik verbindet: vor allem durch Ostinati, etwa ein solches des Kontrabasses, der sich offenkundig auf seine Rolle in der Tanzmusik rückbesinnt und während der ersten 14 Takte die ‚Eins‘ und die ‚Zwei‘ ständig mit einem *g* beziehungsweise *e* markiert. Eine auffällige Sogwirkung entfalten jene Sechszehntel-Passagen, in denen die Instrumente *colla parte* spielen, heftige Sekundreibungen erzeugend – besonders markant, ja mitreißend, aber auch gefährlich anmutend in den Takten 118 bis 122, nach denen die Welt aus den Fugen zu geraten scheint, sprich die TänzerInnen aus dem Schritt. Nach mehreren Generalpausen versuchen sie zwar erneut in die Choreografie zurückzufinden (Takt 145), aber schon bald schwinden ihre Kräfte und der ‚Spuk‘ findet ein Ende, indem Violoncello und Kontrabass – beliebig oft, so die Spielanweisung – die Wechselnoten *e* und *f* skandieren, um schließlich im dreifachen Piano zu verhauchen.

Auf eine wieder andere Dramaturgie greift Cerha im vierten seiner *Nachtstücke* zurück. Dessen beide Hauptteile, die durch einen kürzeren Mittelteil überbrückt werden (Takt 25–35), könnte man mit zwei unterschiedlichen Aggregatzuständen vergleichen. Dem ersten eignet etwas Eisiges. Für entsprechende Eindrücke sorgen die langgezogenen, oft tre-



Abb. 4: Cercha, Transkription seiner Skizze zum vierten „Nachtstück“, erster Hauptteil, Takt 13–17.

molierten Flageolets, die zwar auf verschiedenen Zählzeiten einsetzen, sich aber immer wieder überlappen. Der zweite Hauptteil (ab Auftakt Takt 35) bringt das Geschehen in Bewegung, verflüssigt es sozusagen, ja, er sorgt für eine nahezu barocke Anmutung (auch beginnt er mit drei ‚lupenreinen‘ Mollakkorden: d-, g-, fis-Moll) und erinnert von fern an einen vierstimmigen Satz, dessen Melodie dem Bass überantwortet ist – eine stilistische Verortung, der auch die variative Anlage entspricht, könnte man die Takte 38 (Auftakt) bis 42 ebenso wie die Takte 42 (Auftakt) und folgende doch als Varianten der Takte 35 (Auftakt) bis 38 verstehen. Erhellend sind schließlich auch wieder Cerchas Skizzen.⁹ Auf einer Seite notiert er, die Gesamtarchitektur offenkundig schon im Sinn habend, ein ‚Stenogramm‘ des „Nachtstücks“. Es zeigt unter anderem den ersten Hauptteil. Ohne rhythmische oder spieltechnische Konkretisierung ordnet Cercha hier das Ausgangsmaterial den Zählzeiten des angepeilten Viervierteltaktes zu, indem er die Takte in vier Spalten aufteilt, um so die vorgesehenen Einzeltöne unterzubringen (siehe Abb. 4).

Dem Kontrastprinzip bleibt Cercha auch im fünften „Nachtstück“ treu, einem grotesken Scherzo. Der vorangehenden Nummer, die den polaren Prinzipien Erstarrung und Verflüssigung verpflichtet ist, folgt nun ein veritabler Tanz, der von der dreiertaktigen Welt der *Geschwandtner* gar nicht so weit entfernt ist. Dafür sorgen die schlichten Begleitmuster, die man lautmalerisch mit Om-ta-ta umschreiben könnte: ein Basston und zwei nachklappernde Akkorde. Dass Cercha es bei solchen Reminiszenzen

⁹ Ders., Skizzen zu WV 109, AdZ-FC, 000S0109/20.

nicht bewenden lässt, verdient kaum der Erwähnung, gehört die achtsame Behandlung des vermeintlich Einfachen doch zu seinem künstlerischen Naturell. Auf welche Weise er hier vorgeht, wie er aber dem simplen Bewegungsmuster Komplexität abzugewinnen vermag, ist einer genaueren Betrachtung wert. Aufschlussreich ist dabei die Gestaltung des Mittelteils (Takt 30–46), den man als klassisches Trio bezeichnen könnte. Denn Cerha ‚narrt‘ hier seine Hörschaft, indem er das motivische Grundmaterial metrisch so verlagert oder drollig absplattet, als wolle er in die Fußstapfen eines Joseph Haydn treten und dessen Techniken der Surprise nachahmen, etwa indem er die aus sechs Achteln bestehende Figur der Violine 1 (Takt 30) im folgenden Takt nicht mehr auf der ‚Eins‘ beginnen lässt, sondern um ein Achtel verrückt. Wiederum erlauben die Skizzen hier einen Blick in die Werkstatt des Komponisten.¹⁰ Denn unmittelbar vor Takt 30 notiert Cerha auf zwei unbeschlüsselten Notensystemen insgesamt sieben Töne, deren unteres Quartett offenkundig im Bassschlüssel zu lesen ist (*g, d, es, as*), das obere Terzett jedoch im Violinschlüssel (*h, c, f*). Sie dienen bis Takt 36 als Grundmaterial (siehe Abb. 5). Mit dem Auftakt zu Takt 37 kommt es zu einer neuen Disposition. Die vier mittigen Töne (*d, es, as, h*) behält Cerha bei, die rahmenden (*g, c* beziehungsweise *f*) verändert er mittels einfacher oder doppelter Alterierung (zu *fis, cis* beziehungsweise *g*). Nun aber verbraucht er die Bausteine deutlich schneller. Bereits in Takt 39 schleust er ein neues Bezugssystem ein, das überdies aus neun Tönen besteht, um dann, ab Takt 42, den Schluss des Mittelteils mit Hilfe eines chromatischen Totals zu steuern. Die Absicht deckt sich mit der Wirkung: durch die beschriebene Verdichtung steigt die Spannung, bevor der launige A-Teil leicht variiert wiederholt wird.

„Zornig“, so mahlerhaft ist das sechste und letzte „Nachtstück“ überschrieben, das denn auch mit einer Kraftgeste beginnt, mit einem Unisono im Fortissimo. Weniger klanglich, doch in Bezug auf seine Architektur zeigt es sich der fünften Nummer verwandt. Es enthält gleichfalls eine Reprise (ab Takt 61), in der Cerha abermals mit metrischen Verrückungen motivischer Schablonen arbeitet. Und erneut stützt er sich, wie die Skizzen etwa bezüglich der Takte 68 bis 72 offenbaren, auf Hexachorde, die

10 Ders., Skizzen zu WV 109, AdZ-FC, 000S0109/21.



Abb. 5: Cerha, Skizze zum fünften „Nachtstück“, Siebentonreihen (die unteren vier Töne sind jeweils im Bassschlüssel zu lesen, die oberen im Violin-
schlüssel).

sich komplementär ergänzen.¹¹ Ihnen gewinnt er vierstimmige Akkorde ab, indem er die jeweils zwei Sechstonreihen in drei mal vier Töne aufteilt, um sie dann aufzutürmen. Die Oberstimmen dieser Gebilde enthalten das Tonmaterial der beiden Violinen, die sozusagen im Gleichschritt agieren, während die beiden unteren den gleichfalls synchronisierten Lauf der tiefen Streicher bestimmen. In den furiosen Schlusstakten hat eine solche Komplexität freilich keinen Platz mehr. Sie weicht einem aggressiven Uni-

¹¹ Ders., Skizzen zu WV 109, AdZ-FC, 000S0109/16.

Nachtstücke



Abb. 6 a: Cerha, Skizze zum sechsten „Nachtstück“, Sechstonreihen (Violinschlüssel!), die Takte 68–72 betreffend.



Abb. 6 b: Cerha, Skizze zum sechsten „Nachtstück“, die aus den Sechstonreihen abgeleiteten Vierklänge (Violinschlüssel!).



Abb. 6 c: Cerha, „Nachtstück VI“, die Takte 68 ff. basieren auf den Vierklängen der Abb. 6 b.

sono, das die Kraftgeste des Satzbeginns aufgreift, nun aber zum dreifachen Forte steigert (siehe Abb. 6 a, b, c).

Cerhas *Nachtstücke*, darf man resümieren, verbinden sich infolge ihrer einheitlichen Methode, das melodische und harmonische Material präkompositorisch zu organisieren, in einer (gemessen an Schönberg) freien, aber keineswegs willkürlichen Reihentechnik, zu einem übergeordneten Zyklus. Andererseits ermöglichte es sein geschmeidiger und fantasiereicher Umgang mit den selbst erstellten Bezugssystemen, sechs höchst individuelle Sätze von jeweils charakteristischem Profil zu kreieren. Einmal mehr erweist sich Cerha als eine Persönlichkeit, die in der „österreichischen Musiklandschaft“ tief verwurzelt ist, in einem imaginären Raum,

dessen *Couleur locale* sich nicht zuletzt Anton Webern verdankte. „Weberns Einstellung zum Zyklus als Form“, formulierte Cerha einmal, habe ihn „schon immer fasziniert: Verschiedenes, locker zusammengefügt zur Einheit, reiche Vielfalt, aufgehend in Einem.“¹²

12 Ders., „Traditionsbezüge“, in: FC-S, S. 237–242, hier S. 239.

Marco Hoffmann

Barocke Chiffren? Konstruktion, Ausdruck und Metaphysik in Cerhas „Tombeau“ (2011) aus den *Drei Orchesterstücken*

Das Spätwerk eines Komponisten zu durchleuchten fördert oftmals Essenzielles wie Existenzielles zutage, etwa als Ansammlung von Erfahrungsschätzen oder als buchstäbliche Stilllegung des Klingenden selbst. Letzteres führt von den dissoziativen, späten Streichquartetten Ludwig van Beethovens¹ über die zur Auflösung neigenden sinfonischen Abschiedswerke Gustav Mahlers bis zu den im Lautlosen schwimmenden Klanginseln Luigi Nonos.² Die Konzentrierung kompositionstechnischer Raffinessen findet sich hingegen prototypisch beim späten Johann Sebastian Bach in seinen komplexen, aber auch tief empfundenen Werken (wie der *h-Moll-Messe* oder der *Kunst der Fuge*), die gegen Ende einer langen Laufbahn sämtliche Erfahrungen ihres Schöpfers bündeln. Kaum jemand könnte besser für einen solchen Prozess stehen als Friedrich Cerha, der sich als Komponist schon früh mit einem widerständigen Kulturbetrieb

-
- 1 Zum Begriff der Dissoziation siehe Theodor W. Adorno, „Spätstil Beethovens“, in: *Beethoven '70*, Frankfurt/Main 1970, S. 14–19, hier S. 19: „Objektiv ist die brüchige Landschaft, subjektiv das Licht, darin einzig sie erglüht. Er [Anm: Ludwig van Beethoven] bewirkt nicht deren harmonische Synthese. Er reißt sie, als Macht der Dissoziation, in der Zeit auseinander, um vielleicht fürs Ewige sie zu bewahren. In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen.“
 - 2 Der Begriff „Klanginsel“ verweist hier auf den von isolierten, klanglichen Blöcken bestimmten späten Stil Nonos, der sich seit der Uraufführung seines Streichquartetts *Fragmente – Stille, An Diotima* (1980) emanzipiert hat. Siehe Stefan Drees, *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*, Saarbrücken 1998, S.11 ff.

auseinandersetzen musste.³ Zudem betont Cerha in seinen Selbstreflexionen immer wieder, wie wichtig das Erschließen neuer kompositionsästhetischer Areale für seine Entwicklung und sein Selbstverständnis als Künstler gewesen sei. Mit Blick auf seine Oper *Baal* notiert er Anfang der 1980er Jahre, er hoffe, eine „allen [s]einen Bestrebungen und Erfahrungen adäquate Sprachwelt erreicht zu haben“, die „zu einer Bewältigung heute erfahrbarer Vielfalt“⁴ führen könnte. Eine solche Sichtweise auf die eigene Geschichte deklariert die Anhäufung von Erfahrung automatisch zu einem Prozess, aus dem am Ende die Utopie⁵ einer vollkommen inklusiven Sprache erwächst. Gerade jüngere Werke Cerhas, die nach *Baal* (Uraufführung 1981) entstanden sind, verpflichten sich einer solchen Integration gesammelter Vertrautheiten, die auf zuvor stattgefundene Explorationen neuer Klangwelten zurückzuführen sind. Mehr und mehr spielen in den späten Schaffensjahren auch Komponenten von recht persönlicher Couleur in die Werkgestalt hinein, die zuvor nicht derart explizit in den Vordergrund getreten waren. Relativ neuartig sind zum Beispiel Werke, die von Träumen oder Erlebnissen kurz nach dem Aufwachen – oftmals mit klanglichen Vorstellungen ineinandergreifend – beeinflusst worden sind, so im Ensemblestück *Bruchstück: geträumt* (2009) oder in *Eine blassblaue Vision* für großes Orchester (2013/14). Ungeachtet solcher Produkte des innerlichen und persönlichen Aufhorchens lassen sich jedoch auch weit-aus existenziellere Sujets in den späteren Werken aufspüren. Hervorzuheben sind hier das 2002 vollendete und zwei Jahre später uraufgeführte *Requiem* nach dem liturgischen Text und Cerhas eigenem Gedichtzyklus *De profundis* sowie die 2013 uraufgeführten *Drei Orchesterstücke*, die ganz gezielt die Reflexion eines (langen) Lebens als ihr Thema erwählen.

3 Vgl. Friedrich Cerha, „Komponist sein in Wien“, in: ders., *Schriften: ein Netzwerk* (=Komponisten unserer Zeit 28), Wien 2001 (im Folgenden abgekürzt mit FC-S), S. 47–55.

4 FC-S, S. 242.

5 Die utopische Dimension liegt hier darin, einen Idealzustand des Zugriffs auf Möglichkeiten und technische wie ästhetische Kompetenzen zu erreichen. Dieser Zustand ist aber prinzipiell ein Möglichkeitsraum der Zukunft und kann immer weiter ausgebaut werden, geht man davon aus, dass auch kompositorische Entwicklung ein niemals abgeschlossener Prozess ist.

Wenngleich es nicht Cerhas eigenes Leben ist, welches hier unter einer Art kompositorischem Brennglas betrachtet wird, sondern „das Leben als solches“⁶, ist eine solche Sichtweise nicht untypisch für ein Alterswerk. Die folgende Annäherung soll jedoch keine primär biografische sein, sondern widmet sich der Frage, inwiefern der mehrfach aufgeladene Titel des letzten Satzes (*Tombeau*) seine impliziten Verweise zu musikalischer Rhetorik und Gattungshistorie einlöst. Zu diesem Zweck wird knapp auf den Komplex der *Drei Orchesterstücke* eingegangen, um ihre Beziehung untereinander auszuloten. Im Anschluss wird der Gattungsbegriff des *Tombeau* unter musikhistorischen Gesichtspunkten aufgeschlüsselt, um ihn für die Diskussion von Cerhas Stück fruchtbar zu machen. In einer analytischen Begegnung soll schließlich die technische wie dramaturgische Dimension des *Tombeau* erfasst werden, um sie auf die Fragestellung zu beziehen. Als Ausgangsthese dient die Vermutung, dass der *Tombeau* als Abbild des (greifbaren) Todes auf höchst raffinierte Weise vermeintlich konträre Ansätze bündelt, die einerseits aus einem kompositionstechnisch komplexen Determinationsverfahren, andererseits aus den expressiven Facetten des spirituellen Themas erwachsen.

Die *Drei Orchesterstücke*: Entstehung, Aufbau, Rezeption

Als ‚Geburtsstunde‘ des Zyklus kann das Jahr 2006 ausgemacht werden. ‚Geburtsstunde‘ ist in diesem Kontext sogar wörtlich zu nehmen, denn mit der *Berceuse céleste*, dem ersten Stück, scheint ein beginnendes Leben musikalisch porträtiert zu sein. Ohne die beiden Folgestücke bereits konzipiert zu haben, komponierte Cerha die *Berceuse* im Auftrag des SWR zunächst als autonomes Werk.⁷

6 Vgl. Friedrich Cerha und Ruth Jarre, *Absichtloses Tun-Müssen, ein Leben lang*. Ruth Jarre im Gespräch mit Friedrich Cerha. Mitschnitt aus dem Format Musik der Zeit (anlässlich der Ausstrahlung der aufgezeichneten Uraufführung vom 7.2.2014), Radiointerview, Deutschlandradio Kultur, 28.2.2014, 20 Uhr.

7 Gemäß dem Auftrag feierte die *Berceuse céleste* bereits weitaus früher als die übrigen Sätze ihre Premiere. Sie wurde am 15.11.2007 im Beethovensaal der Liederhalle Stuttgart durch das Radio-Symphonieorchester Stuttgart des SWR unter Eliahu Inbal uraufgeführt. Inbal bestritt bereits 2002 die erste Aufführung von Cerhas *Hymnus* für großes Orchester in

Eine Art ‚Geburt‘ ist in der *Berceuse* gleich zu Beginn erlebbar, denn sie entwickelt sich sehr allmählich aus der Stille. Ableitend aus Flageolettönen in zwei einzelnen Stimmen beginnt sich ein dicht gewobenes Netz aus hohen Streicherklängen⁸ zu bilden, die einen Schleier ersten Erlebens als mögliches Symbol von noch fehlendem Bewusstsein aufbauen. Infolge der vielen Liegetöne, die das Metrum des Dreivierteltakts verunklaren, und eines extrem langsamen Tempos ($\text{♩} = 36$) fließt die Musik beinahe gewichtlos vor sich hin. So beschreibt auch Cerha selbst die *Berceuse* als „frei von bedrückender Erdschwere; es hat etwas von kindlicher Naivität, von einem Sein, in dem alles Erleben erst beginnt, das noch nicht urteilt, noch nicht scheidet in Kategorien von Werten“⁹. Trotz hochindividualisierter Instrumentalstimmen, die an Cerhas frühe Klangkompositionen erinnern, insbesondere an die *Spiegel*, fließt alles einem einheitlichen, ungetrübten und -gestörten¹⁰ Klangbild zu, das weder eine Durchhörbarkeit ermöglicht noch in harmonischer oder rhythmischer Weise zwischen Haupt- und Nebenstimmen differenziert. Die *Berceuse* ‚erdet‘ sich erst im Mittelteil durch einsetzende Bläserfiguren, ehe sie im Schlussteil in völliger Transzendenz aufgeht: In der Manier Mahlers¹¹ wird eine von Röh-

Berlin. Vgl. das Werkverzeichnis Friedrich Cerhas,

http://www.archivderzeitgenossen.at/fileadmin/user_upload/documents/Werkverzeichnis_Cerha_160120.pdf, Abruf am 28.4.2020.

- 8 Vgl. Friedrich Cerha, *Drei Orchesterstücke* (2006/2010/2011), Wien 2012, I. *Berceuse céleste*, S. 1, T. 1 ff.
- 9 Ders., Begleittext zu den *Drei Orchesterstücken*, <http://www.universaledition.com/Friedrich-Cerha/komponisten-und-werke/komponist/130/werk/14129>, Abruf am 5.10.2016.
- 10 Die Ungetrübtheit als charakterliches Merkmal hebt die *Berceuse céleste* von den Klangkompositionen Cerhas aus dem Zeitraum der frühen 1960er Jahre ab. In ihnen erweist sich die Ästhetik der Störung, verbunden mit kybernetischen Formvorstellungen, als eines der wesentlichen Strukturmerkmale.
- 11 Beispiele für Passagen einer klanglich bedingten „Entrückung“ finden sich in Mahlers Sinfonik vielerorts, doch besonders in dem von Herdenglocken und Celesta imaginierten Raum (in Form eines assoziierten abgeschiedenen Orts) im ersten Satz der Sechsten Sinfonie, der von einer vergleichbaren Helligkeit des Klangs geprägt ist. Erwähnenswert ist hier auch der Schluss des *Lieds von der Erde*, in dem zwei Harfen und Celesta zum Einsatz kommen.

renglocken, Harfe, Celesta und hohen Streichern geformte Entrückung heraufbeschworen, die im Nichts verklingt. Die Stille als Zielpunkt ist nicht nur für die *Berceuse* charakteristisch, sondern formt auch die jeweiligen Anfänge und Schlüsse der beiden Folgestücke. Jedes Mal sind die Endtakte mit *morendo* überschrieben.

Das zweite und quantitativ gewichtigste Stück wurde 2011 fertiggestellt und ist, ebenso wie der *Tombeau*, im Auftrag des WDR entstanden; es trägt den ironischen Titel *Intermezzo*. Cerha merkt zum Charakter des Beinamens an, dass das *Intermezzo* all das darstelle, „was zwischen der Wiege und dem Grabe liegt“, kurzum also das Leben an sich – „voller Aufschwünge, Höhepunkte, Erschütterungen, Ängste, Spannungen, Überraschungen und Brüche“¹². Während die Rahmensätze der *Orchesterstücke* klanglich weitgehend homogen erscheinen, lebt das *Intermezzo* von Stimmungswechseln, einem ständigen Alternieren zwischen Gegenpolen. Insbesondere zwei wiederkehrende Variationsteile verleihen dem Satz ein charakteristisches Gesicht: Zu Beginn (ab Takt 16) bilden sich hektische rhythmische Binnenabschnitte, die jeweils eine spezifische Klangfarbe durch Bildung verwandter instrumentaler Gruppen hervorrufen. Ein stetes Abwechseln dieser Klanggruppen führt zu den oben genannten „Aufschwüngen“ und „Überraschungen“. Der zweite prägende Variationsteil schließt sich ab Takt 74 nahtlos an. Hier tritt das Metrum in den Mittelpunkt, indem wiederkehrende Zweitonschläge¹³ im Orchester zu hören sind und einen Puls erzeugen. Cerha beschreibt sie als „das unbeirrbarere Ticken der vorwärts schreitenden Zeit“, eine Art Bewussterwerden der Begrenztheit aller menschlichen Existenz. Schon in Zusammenhang mit *Bruchstück: geträumt* weist Cerha auf ein dort aufzufindendes „Ticken der verrinnenden Zeit, in unterschiedlichen Geschwindigkeiten“¹⁴ hin. Im formal komplizierten Ablauf des *Intermezzo* sorgen die Zweitonschläge

12 Dieses und die folgenden Zitate aus: Cerha, Begleittext zu den *Drei Orchesterstücken* (wie Anm. 9).

13 Diese Schläge bestehen aus einmaligen Ton- und Akkordrepetitionen, welche als Ostinati reproduziert und durch kurze Pausen getrennt werden.

14 Friedrich Cerha, Begleittext zu *Bruchstück: geträumt*, <http://www.universaledition.com/komponisten-und-werke/Friedrich-Cerha/komponist/130/werk/13423>, Abruf am 5.10.2016.

für den inneren Zusammenhalt des Stücks, in der Art eines Leitmotivs, das eine entsprechende semantische Codierung aufweist.¹⁵ Gleichzeitig verweisen die Schläge auf das unaufhaltsame Ende, den *Tombeau*.

Vollständig wurden die *Drei Orchesterstücke* am 7. Februar 2014 in der Philharmonie Köln unter der Leitung von Jukka-Pekka Saraste uraufgeführt. Das Konzertprogramm gesellte den Zyklus unter anderem zu Alban Bergs *Drei Bruchstücken* aus *Wozzeck*. Obwohl diese Kombination Cerhas Nähe zur Wiener Schule betonte, beziehen sich die *Drei Orchesterstücke* nicht intentional auf die gleichfalls Orchesterstücke genannten Werke Schönbergs, Bergs und Weberns, auch wenn der Freiräume eröffnende ‚Gattungsname‘ im Titel anklingt.¹⁶ Im Interview mit Ruth Jarre anlässlich der Uraufführung betonte Cerha, entsprechende Bezüge würden oftmals „übertrieben“ herausgestellt.¹⁷ Dennoch erinnern die quasi programmatischen Satzüberschriften an die freie Atonalität des Schönbergkreises, an die Phase zwischen 1909 und 1915. Bergs *Drei Orchesterstücke* op. 6 kommen Cerha nicht nur wegen der Satzanzahl am nächsten, sondern auch aufgrund ihres Umfangs und der sinfonischen Dimension. Bezieht man diese Zusammenhänge mit ein, so ist die im Interview artikuliert Abgrenzung Cerhas augenscheinlich vor allem auf die Gefahr einer verkürzenden Etikettierung und somit die sich deutlich unterscheidenden kompositorischen Herangehensweisen bezogen.

Mit György Kurtágs *Stele* (*ΣΤΗΛΗ*) für Orchester, dem dritten Programmpunkt des Uraufführungskonzertes, stellte man Cerhas *Drei Orchesterstücken* ein formal wie inhaltlich verwandtes Werk zur Seite. Sein dreisätziger Aufbau „in der Form eines Präludiums, eines ‚wild gehetzten,

15 Auf dem Sommerkolloquium des Archivs der Zeitgenossen in Krems Mitte September 2015 (Leitung: Matthias Henke) berichtete Cerha, dass die Zweitonschläge ein musikalisches Symbol für den menschlichen Herzschlag seien, welcher auch in früheren Stücken imaginiert wird (z. B. in *Netzwerk* (1962–67/1979) oder den *6 Postludien* für Orgel (2014)).

16 Gemeint ist hier der expressionistische Anspruch des Schönberg-Kreises, die formalen Vorgaben tradierter historischer Gattungen zu transzendieren und stattdessen innerhalb von formal unabhängigen und unvorhersehbaren Stücken an Ausdruckspotential zu gewinnen. Siehe auch Cerha und Jarre, Radiointerview Deutschlandradio Kultur (wie Anm. 6).

17 Vgl. Cerha und Jarre, Radiointerview Deutschlandradio Kultur (wie Anm. 6).

ungeduldigen Mittelteils und eines ausschwingenden, langsamen Schlußteils [sic!]¹⁸ erinnert an die entsprechende Anlage bei Cerha. Der Titel wiederum (seine oftmals griechische Schreibweise miteinbeziehend) verweist auf die monolithischen Steinsäulen der Antike, die auch als Grabmale fungierten. Wie *Tombeau* reflektiert auch die *Stele* „vor dem Hintergrund der Vergänglichkeit“¹⁹ den Tod.²⁰

Das ‚Memento mori‘ des Programms bildet einen semantischen Leitfaden, an dem es sich auch im Folgenden zu orientieren gilt. Als Fokus verdient der *Tombeau* innerhalb des dreiteiligen Komplexes besondere Anerkennung: Im Gegensatz zur *Berceuse* und dem *Intermezzo* ist er keine tönende Rückschau, sondern eine Art spirituell chiffrierte Zukunftsvision.

Gattungsgeschichtliche Aspekte des Tombeau

Die Gattungsnamen lassen sich als ästhetischer Fußabdruck der drei sehr unterschiedlichen Stücke werten. Dass Cerhas Abgabe des Gattungsversprechens zeitweilig auch ein Kokettieren ist, zeigt schon der Hinweis auf die humoristische Lesart des *Intermezzo*. Die Vorgehensweise, das Balancieren zwischen Gattungskonvention und Gattungszusammenhang im Spiegel der Stücke zu bestimmen, ergibt sich folglich aus der Prämisse des mittleren Stückes. Da der *Tombeau* musikgeschichtlich eine zeitlich und stilistisch weitgehend abgesteckte Gattung bildet, erscheint die Berücksichtigung von historischen Bezügen hier besonders aufschlussreich.

Musikgeschichtlich ist der *Tombeau* (deutsch: „Grabmal“) im französischen Barock des 17. und 18. Jahrhunderts zu verorten – die ersten

18 Vgl. Bernd Asmus, „Wie ein Weg im Herbst. Versuch über György Kurtágs *Stele* op. 33“, in: *Musik & Ästhetik* 13 (2000), S. 5–17, hier S. 5.

19 Peter Bitterli, „Und immer wieder Abschiede. György Kurtágs *Botschaften*“, <http://www.beckmesser.de/komponisten/kurtag.html>, Abruf am 5.10.2016.

20 Entstehungsgeschichtlicher Anlass der Komposition von Kurtágs *Stele* war der Tod des Komponisten und Dirigenten András Mihály. Das Klavierstück *Mihály András in memoriam* entstand 1993, in dessen Todesjahr. Der letzte Satz der ein Jahr später vollendeten *Stele* ist im Wesentlichen eine Instrumentation ebendieses Klavierstücks. Vgl. Asmus, „Wie ein Weg im Herbst“ (wie Anm. 18), S. 10.

Tombeaux tauchten um 1635 auf.²¹ Die im Ausdruck delikat-subtile, französische ‚freie‘ Art, welche sozialgeschichtlich ein Gegenmodell zur funktionalen Kunst der katholischen, liturgisch gebundenen Requien bildete,²² wirkte sich maßgebend auf die musikalischen Mittel des Tombeau aus. Damit grenzte sich die Gattung auch von ihrem italienischen Pendant ab, dem Lamento, in welchem ausgiebig von rhetorischen Figuren Gebrauch gemacht wurde, um der menschlichen Klage Gestalt zu geben – allen voran die meist ostinat verwendeten Lamentobässe.²³ Die Tombeaux der französischen Barockkomponisten verwendeten Tonsymbolik und Lautmalerei hingegen in sparsamer Dosis. Gebräuchliche Mittel sind etwa pulsierende Orgelpunkte, die eine Analogie zum Läuten der Sterbeglocken herstellen.²⁴ Die Verwendung von Orgelpunkten lässt die oftmals harmonisch kühnen Wendungen zusätzlich in ambivalentem Licht erscheinen. Im meist arpeggiert aufgebrochenen Tonsatz bilden diese Wendungen das magnetische Zentrum und lassen „kaum ein motivisch-thematisches Material erkennen“.²⁵ Gegensätzlich zur Operntradition der Lamenti ist die Besetzung nicht orchestral, sondern durch die Verortung in der Lautenmusik dezidiert solistisch. Viele Komponisten der Tombeaux waren Lautenisten und entwickelten die Gattung aus einer performativen Praxis

21 Clemens Goldberg, *Stilisierung als kunstvermittelnder Prozeß. Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert* (=Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 14), Laaber 1987, S. 115.

22 Siehe Werner Braun, Art. „Trauermusik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Auflage, Kassel u. a. 1994–2008 (im Folgenden abgekürzt mit *MGG2*), Sachteil Bd. 9, Sp. 749–769, hier Sp. 757: „Einer bürgerlich-geistlichen und stark funktionalen Kunst steht im Tombeau eine aristokratisch-meditative und ‚freie‘ gegenüber.“

23 Als früheste Lamentokomposition gilt Claudio Monteverdis *Lamento d'Arianna* (1608); paradigmatischen Wert besitzt auch Henry Purcells *When I am laid*, Didos Lamentogesang aus der Oper *Dido und Aeneas* (1690). Zur Rhetorik vgl. auch Braun, Art. „Trauermusik“ (wie Anm. 22), Sp. 762 sowie Art. „Lamento“, in: *Riemann Musik Lexikon*, Bd. 3, 13. aktualisierte Neuauflage in fünf Bänden, Mainz 2012, S. 152.

24 Auch in später entstandenen Trauermusiken bleibt der Orgelpunkt ein griffiges Stilmittel. So findet man ihn beispielsweise in den jeweiligen Anfangssätzen von Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion* (1727) oder in Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem* (1869).

25 Braun, „Trauermusik“ (wie Anm. 22), Sp. 758.

heraus, so Denis und Ennemond Gaultier.²⁶ Weitere eingesetzte Instrumente sind Saiteninstrumente wie Theorbe, Barock-Gitarre oder auch Gambe und Cembalo. Gemäß der Zeit bilden barocke Tanzsatzformen das Grundgerüst der Tombeaux, beliebt war eine sehr langsame Allemande oder eine Pavane²⁷ – letztere als Relikt des 16. Jahrhunderts.²⁸ Der Schreitrythmus²⁹ der Pavane unterstreicht den würdevollen und eher still trauernden Gestus der französischen Musik. In ähnlicher Weise setzte ihn später auch Franz Schubert ein, in Gestalt des ebenfalls mit dem Tod assoziierten „Wanderer-Rhythmus“.

Wenngleich der Tod ein musikgeschichtlich konstantes und stetiges Thema war, so erlebte der Tombeau mit dem Ende des Barocks seine eigene Grablegung. Aus der Blütezeit sind etwa 45 einschlägige Werke erhalten.³⁰ Erst im 20. Jahrhundert griffen – vor allem französische – Komponisten die Gattung wieder auf. Das populärste Beispiel kreierte Maurice Ravel mit dem 1919 entstandenen *Le Tombeau de Couperin* als Hommage an François Couperin. Ravels Klaviersuite ist jedoch keine Resurrektion dessen, was die Gattung einmal auszeichnete, sondern eine semantische Assoziation. Der *Tombeau de Couperin* nimmt zwar barocke Formtypen in impressionistischer Überblendung auf, jedoch sind diese Spuren vom genuinen Gattungstyp des Tombeau abgelöst.

Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts fällt der 1959 von Pierre Boulez komponierte „Tombeau“ für Sopran und großes Orchester ins Gewicht. Ähnlich wie bei Cerhas *Drei Orchesterstücken* steht dieser nicht für sich allein, sondern er bildet den fünften und letzten Satz des sinfonischen Werks *Pli selon pli*. Boulez wählte den Titel gemäß der dem Satz

26 Gaultier schrieb 1638 eines der bis heute populärsten Tombeaux auf den verstorbenen Lautenisten und Komponisten René Mézangeau, das *Tombeau de Mézangeau*. Eine gängige Praxis der barocken Tombeaux war es, den Namen des Verstorbenen, dem die Komposition galt, mit in den Titel aufzunehmen.

27 Art. „Tombeau“, in: *Riemann Musik Lexikon* (wie Anm. 23), Bd. 5, S. 231.

28 Die Pavane galt im 16. Jahrhundert als ein modischer Schreittanz, der im 17. Jahrhundert aus gesellschaftlicher Sicht bereits der Vergangenheit angehörte (siehe Lawrence Moe, Art. „Pavane“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Sp. 1538–1542).

29 Die daktylische Betonung des Schreitrythmus (lang – kurz – kurz) prägt sein Profil.

30 Braun, „Trauermusik“ (wie Anm. 22), Sp. 758.

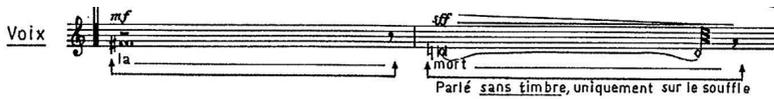


Abb. 1: Pierre Boulez, *Pli selon pli*, 5. Satz „Tombeau“, T. 546 f., Partiturauszug mit den einzig wahrnehmbaren Worten „la mort“.³¹

zugrundeliegenden Textauswahl, die auf ein gleichnamiges Sonett des symbolistischen Dichters Stéphane Mallarmé aus dem Jahr 1897 zurückgeht.³² Dennoch verbirgt sich hinter seinem „Tombeau“ keine traditionelle Textvertonung. So tritt der Sopran nur in einer Schlusspartie auf, quasi instrumental eingewoben, und schließt den Satz mit dem einzig wahrnehmbaren Wort „la mort“ („der Tod“). Daher lässt sich Boulez’ „Tombeau“ nicht in eine Gattungstradition einordnen. Tonsymbolische Anleihen, wie die Erinnerung an die oben genannten Sterbeglocken, sind gleichwohl identifizierbar, so im ‚Einschwingvorgang‘ des Stücks ebenso wie in der vermehrten Verwendung von Röhrenglocken und Glockenspielen (siehe Abb. 1).

Die Beispiele von Ravel und Boulez zeigen, dass der Tombeau seit dem 20. Jahrhundert musikalisch auf einer neuen Stufe steht und sich nur noch vage auf barocke Vorbilder bezieht. Ob mit Blick auf die Gattung von einer bis in die Gegenwart reichenden Weiterführung gesprochen werden kann, ist deshalb kritisch zu hinterfragen, hier am Beispiel Cerhas.

Cerhas *Tombeau*: ein serielles Stück?

In Cerhas Kommentar zu den *Orchesterstücken* fallen zwei besondere Gesichtspunkte ins Auge: Zum einen scheint dem *Tombeau* eine spezielle Zeitstruktur beziehungsweise -reflexion zu Grunde zu liegen. Der Komponist beschreibt dessen Verlauf als einen Prozess des „langsamen, unerbittlichen Geschehen[s] zum Tod hin, in dem Veränderung, Wan-

31 Pierre Boulez, *Pli selon pli*, London 1971, Universal-Edition UE 32837.

32 Auch im Falle Mallarmés kann von einer gattungsgeschichtlichen Wiederbelebung gesprochen werden, da das Tombeau im 16. Jahrhundert als literarische Gattung verbreitet war (vgl. Goldberg, *Stilisierung als kunstvermittelnder Prozeß* [wie Anm. 21], S. 117).

del schwindet, Leere bleibt, die Zeit schließlich aufhört zu sein“.³³ Dieser Kommentar bezieht sich vor allem auf die Ebene der Dramaturgie und weist auf das sinnlich erfahrbare Klangerlebnis hin. Der zweite Aspekt verortet sich im technischen Bereich der Komposition und mag zunächst überraschen: Cerha erläutert, dass der *Tombeau* ein „recht streng strukturiertes Stück sei“, die primären Parameter der Musik seien durch „ein magisches Quadrat [...], das in der arabischen Mystik dem Mars zugewiesen wird“, organisiert. Das beschriebene Ordnungsprinzip war für Cerha kein Novum.³⁴ Entsprechende Vororganisationen sind bereits in früheren Stücken erkennbar, so in seiner dritten *Langegger Nachtmusik* (1991) oder in dem *Konzert für Schlagzeug und Orchester* (2007/2008).

Magische Quadrate gehen auf eine lange Tradition zurück, die in der Ära Alexanders des Großen durch arabische Gelehrte begründet wurde.³⁵ Ursprünglich dienten die Quadrate, etwa als Verzierung von Amuletten, spirituellen und esoterischen Zwecken.³⁶ Ab dem 15. Jahrhundert verbreiteten sie sich vermehrt im Abendland. In der bildenden Kunst ist vor allem Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I* (1514) bekannt, in dem ein magisches Quadrat als kryptisches Symbol in der überbordenden Bildsprache des Malers eingesetzt wird. Eben dieses Quadrat diente auch Cerha als Ordnungsprinzip in der schon erwähnten dritten *Langegger Nachtmusik*. Die Zuordnung der Quadrate zu Gestirnen, die Cerha in seinem Text zu

33 Dieses und das folgende Zitat aus: Cerha, Begleittext zu den *Drei Orchesterstücken* (wie Anm. 9).

34 Cerha war auch mit Anton Weberns Praktiken vertraut, magische Quadrate zu verwenden. Dieser zog das „Sator“-Quadrat heran, eine palindromische Buchstabenordnung, um einige seiner Zwölftonreihen zu konstruieren, so etwa in seinem Streichquartett op. 28. Auf dieses Quadrat weist Cerha in einem Aufsatz zur Wiener Schule hin, die „besondere Dichte von Beziehungen“ des integralen Konstruktionsdenkens reflektierend. Vgl. Friedrich Cerha, „Die Wiener Schule und die junge Generation“, in: FC-S, S. 199–212, hier S. 203.

35 Vgl. Walther Heinrich, *Geschichte und Anwendung von magischen Quadraten in Zeit und Raum*, Leipzig 2009, S. 7.

36 Vgl. ebd.; vgl. auch Wilhelm Ahrens, „Das ‚magische Quadrat‘ auf Dürers ‚Melancholie‘“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 50 (1915), http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/13334/1/duerer_ahrens.pdf, Abruf am 8.12.2020, S. 291–391, hier S. 291.

den *Orchesterstücken* anspricht, gründet sich auf alte arabische Quellen³⁷ und setzte sich etwa ab dem 16. Jahrhundert in der westlichen Welt durch. Dabei richtet sich die Zuordnung zu dem jeweiligen Gestirn nach der Größe des Quadrates – Relationen, die auf die 1533 erschienene Schrift *Occulta Philosophia* des Agrippa von Nettesheim zurückgehen, im Besonderen auf das Kapitel „De Planetarum Mensuris“.³⁸ Der Universalgelehrte ordnete Quadrate mit den Größenordnungen 3x3, 4x4, 5x5 etc. den sieben damals anerkannten Planeten des Sonnensystems zu, der Reihe nach aufsteigend: Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur und Mond.³⁹ Dabei teilen alle magischen Quadrate dieselbe Eigenschaft: Die Zahlen jeder Zeile, Spalte oder Diagonale ergeben addiert dieselbe Summe, die magische Zahl des Quadrats.⁴⁰ Das Ergebnis bleibt immer konstant und stellt somit alle auftretenden Zahlen in einen ganz spezifischen, wechselseitig abhängigen Ordnungszusammenhang.

Das Cerhas *Tombeau* zugrundeliegende „Mars“-Quadrat (s. Abb. 2) wird bei Nettesheim als „Tabula Martis“⁴¹, später, im 17. Jahrhundert, in Athanasius Kirchers *Oedipus Aegyptiacus* auch als „Sigillum Martis“⁴² bezeichnet. Es ist ein Quadrat dritter Ordnung, entspricht also der Größe 5x5. Folglich enthält es insgesamt 25 Felder mit den Zahlen 1 bis 25. Die magische Zahl ist 65. An dem von Cerha gewählten „Mars“-Quadrat fällt neben der Assoziation des Zerstörerischen – zurückgehend auf die Figur

37 Vgl. Menso Folkerts, „Zur Frühgeschichte der magischen Quadrate in Westeuropa“, in: *Sudhoffs Archiv* 65/4 (1981), S. 313–338, hier S. 336 f.

38 Vgl. Heinrich, „Geschichte und Anwendung von magischen Quadraten“ (wie Anm. 35), S. 15; Ahrens, „Das ‚magische Quadrat‘ auf Dürers ‚Melancholie‘“ (wie Anm. 36), S. 291.

39 Vgl. die erste dreibändige Ausgabe in lateinischer Sprache: Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *De Occulta Philosophia Libri Tres*, Köln 1533, Kapitel 22 [XXII].

40 Vgl. Ahrens, „Das ‚magische Quadrat‘“ (wie Anm. 36), S. 291.

41 Siehe von Nettesheim, *De Occulta Philosophia* (wie Anm. 39), S. 150 [CL].

42 Siehe den zweiten Band der lateinischen Erstausgabe, Kapitel 4 („De miris numerorum effectibus“), Rom 1653, S. 48. Enthalten ist hier eine Abbildung des Quadrats mit originaler Zahlenanordnung sowie drei Versionen mit permutierten Zahlen, in denen die Additionsverfahren dargestellt werden. Interessant ist auch eine Abbildung desselben Quadrats auf S. 74: Dort sind an bestimmten Stellen sowohl Engels- und Dämonennamen (umrandet von einem Pentagramm) als auch deren Symbole (umrandet von einem Kreis) angeordnet.

14	10	1	22	18
20	11	7	3	24
21	17	13	9	5
2	23	19	15	6
8	4	25	16	12

Abb. 2: Cerha, Skizzenbuch zu *Tombeau* WV 165, das „Mars“-Quadrat (5x5).⁴³

des römischen Kriegsgottes – weiterhin auf, dass die Zahl 13 im Zentrum steht. Diese Position unterstreicht ihre strukturelle Wichtigkeit.⁴⁴ Abseits dessen ist auch ihre kulturübergreifende Konnotation als Unglückszahl hervorzuheben. Sie verbindet sich traditionsgemäß mit der Sphäre des Todes. Verwiesen sei nur auf Judas Iskariot als Dreizehnten in der Riege der Jünger Jesu oder auf den dreizehnten Trumpf im Tarot, der mit dem Tod einhergeht.

Auch in Cerhas kompositorischer Handhabung des magischen Quadrats ist der Zahl 13 eine Sonderrolle zugewiesen. Der Umgang mit dem Quadrat betrifft die Konstruktion der auftretenden Tonhöhen und -dauern. Die Tonhöhen der chromatischen Skala werden den einzelnen Zahlenfeldern zugewiesen (1–12). Die Zahl 13 repräsentiert schließlich den Oktavton, ehe die Skala, chromatisch abwärtsgeführt auf die restlichen zwölf Felder projiziert wird (14–25). Indem der dreizehnte Ton im Materialschema die Grenze des chromatischen Totals übersteigt, entpuppt er sich als ein transzendierendes Element. So verkörpern die 25 Zahlen insgesamt das Material eines doppelt verwendeten chromatischen Totals im Rahmen einer Oktave. Die rhythmischen Werte von *Tombeau* leiten sich

43 Friedrich Cerha, Skizzenbuch zu *Tombeau* WV 165, Vorlass Cerha im Archiv der Zeitgenossen Krems (AdZ-FC), 000S0165, S. 2.

44 Walther Heinrich begründet die exponierte Stellung der Zahl 13 anhand astronomischer Zahlenverhältnisse zwischen den Längen des Marsjahres und jenen eines Mars-Rundjahres (auch Marsopposition genannt). Die Differenz zwischen beiden Zeitmessungen erreiche „in 200 Marsjahren die Länge von circa 13 Tagen.“ Siehe Heinrich, „Geschichte und Anwendung von magischen Quadraten“ (wie Anm. 35), S. 32.

aus der Keimzelle einer Sechzehntelnote ab, die den Grundwert 1 repräsentiert. Die Aneinanderreihung mehrerer Sechzehntel ergibt also einen entsprechend längeren Notenwert und je nach Anzahl der in diesem Wert enthaltenen Sechzehntel eine Einordnung ins Zahlenquadrat. Dementsprechend kann die längste Tondauer einen Wert von sechs Vierteln und einer Sechzehntel haben, die kürzeste Tondauer den Wert einer Sechzehntel.

Der erste Blick in die Partitur, der zunächst auf die Verwendung der Tondauern gerichtet sein soll, löst Irritation aus. Das Stück beginnt mit einem Tremolo der Großen Trommel im dreifachen Piano, das sich ununterbrochen über elf Takte (im Viervierteltakt) hinwegzieht und somit gegen die Vorordnung der Tondauern verstößt. Letztlich ist der untergründige Trommelklang jedoch als Expositionselement beschreibbar, das einen atmosphärischen Einstieg ermöglicht und somit die Vorordnung nicht tangiert. Die zweite, mit der Pauke einsetzende Stimme entspricht hingegen vollkommen dem magischen Quadrat. Ihre Tondauern durchschreiten die hier enthaltene, von links nach rechts verlaufende Diagonale und laufen dann rückläufig im Krebs ab, sodass der Notenwert am Ende der Reihe identisch mit dem des Beginns ist. Von Anfang bis Ende des ersten Paukeneinsatzes ergeben sich die Zahlen: 14–11–13–15–12–12–15–13–11–14. Spätestens mit dem Einsatz des anfänglich noch sehr ausgedünnten Orchesters – lediglich Streicher, Klarinetten und Horn – wird aber die Tondauern-Konstellation verschleiert. Das *es* in den Streichern repräsentiert vermeintlich die Zahl 16 (also eine ganze Note), das folgende *g* in den Bläsern die Zahl 20, die folgenden Noten *f* und *g* in den Streichern 8 und 11, das *es* der Bläser schließlich die Zahl 14. Im Quadrat findet sich jedoch keine Entsprechung für die sich so ergebende Zahlenfolge 16–20–8–11–14. Fast sieht es so aus, als ob die Tondauern in den umliegenden Orchesterstimmen keine Reihen im Quadrat durchschreiten würden, obwohl die einzelnen Dauern an sich durchaus mögliche Elemente des Quadrats repräsentieren. Die Unschärfe lässt sich erst durch die Hinzunahme von Cerhas Skizzen auflösen.

Auf einer Seite des Skizzenkonvoluts zu den *Orchesterstücken* findet sich der Beginn des *Tombeau* im Particell.⁴⁵ Dabei zeigt sich, dass Cerha

45 Ebd., S. 7.

The image shows a musical score for the first seven measures of a piece. Above the score is a 5x5 magic square with a path of numbers highlighted in grey and connected by arrows. The path starts at 14, goes to 10, then 1, 22, 18, 24, 3, 7, 11, 20, 5, 9, 13, 17, 21, 6, 15, 19, 23, 2, 12, 16, 25, 4, 8. Below the score is another identical magic square with the same path highlighted.

14	10	1	22	18
20	11	7	3	24
21	17	13	9	5
2	23	19	15	6
8	4	25	16	12

14	10	1	22	18
20	11	7	3	24
21	17	13	9	5
2	23	19	15	6
8	4	25	16	12

Abb. 3: Cerha, Skizzenbuch zu *Tombeau*: Particell der ersten sieben Takte mit zugewiesenen Wegen durch das magische Quadrat, S. 7.

die Zahlenverhältnisse nicht von Beginn an auf das Orchester übertrug. Stattdessen wurde zuerst eine skelettierte Struktur ausgearbeitet, die allein den Rhythmus und die Tonhöhen bestimmt. Im Vergleich zur späteren, instrumentierten Partitur laufen die Rhythmen in den Skizzen in Reihung ab, während die Partitur Überlappungen von Stimmanfängen und -enden zeigt. Folglich repräsentieren die in der Ausarbeitung vorzufindenden Notenwerte nicht direkt, sondern nur indirekt die Zahlen aus dem magischen Quadrat. Die Ablösung einer Stimme durch eine andere markiert somit im abstrakten Verständnis der „Mars“-Zahlen das Ende der vorangegangenen, auch wenn diese noch weiter erklingt.

Durch den Abgleich mit den Skizzen kann am Beginn des Stücks eine dem magischen Quadrat adäquate Zahlenreihenfolge der oben genannten Stimmwechsel zwischen Streichern und Bläsern ausfindig gemacht werden: Cerha wählte die Eckzahlen des Mars-Quadrats sowie die zentrale Zahl 13. Somit ergibt sich die Reihenfolge: 14–18–8–12–13. Dies ent-

The image shows a musical score for Friedrich Cerha's 'Autograf Tombeau'. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed are Kl. 1, 4 Tubel., Hr. 1, Schlag. 1, Pk., Vl. 1, 2, Va., Vc., and Kb. The score features a sequence of notes with durations of 14, 11, 13, 15, and 12. These durations are placed above the notes, and their actual values are in parentheses below the staves: 14 (16), 11, 13, 15, and 12 (14). The score also includes dynamic markings such as ppp and can. cord.

Abb. 4: Cerha, Autograf *Tombeau*: erste Seite mit den hier Tondauern zugeordneten Zahlen aus dem magischen Quadrat; in Klammern: tatsächliche Dauernwerte.⁴⁶

spricht auch einer Zahlenfolge, die Cerha auf Seite 1 des Skizzenbuchs notiert hat und mit „Eck Auß“, also „Ecke außen“ betitelt.⁴⁷ (siehe Abb. 3 und Abb. 4)

Warum Cerha diese Art der Ausarbeitung gewählt hat, ist bei Betrachtung der klangsinnlichen Aspekte recht einleuchtend: Von Beginn an strebt *Tombeau* die Ästhetik eines weichen Übergangs an. Die Entscheidung, Stimmen zu überlappen, verfolgt also das Ziel, ein fortwährendes Ineinanderfließen zu gewährleisten. Im gesamten Stück gibt es keine einzige Pause, die den Klangfluss unterbrechen würde: Der *Tombeau* ist ein sich erst ausdehnendes, dann langsam abfließendes Kontinuum. Diese Beobachtung stellte auch eine Kritikerin der *Wiener Zeitung* bei der österreichischen Erstaufführung der *Drei Orchesterstücke* fest. Sie führte aus, dass

46 Friedrich Cerha, Autograf zu *Tombeau* WV 165, Vorlass Cerha im Archiv der Zeitgenossen Krems (AdZ-FC), 00000165, S. 1.

47 Ebd., S. 1.

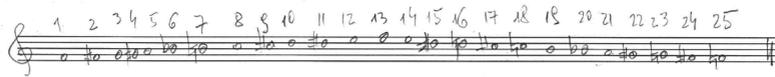


Abb. 5: Cerha, Skizzenbuch zu *Tombeau*: Chromatische Tonreihe mit Zahlen, S. 6.

„im bedrückenden Schlussteil [...] Klangmassen wie zähe Lava⁴⁸ fließen würden. Das ähnlich wie in der *Berceuse* langsame Tempo ($\text{♩} = 44$) unterstützt diesen Charakter der Klangentwicklung, den auch Cerha selbst als einen „langsamen, unerbittlichen“⁴⁹ beschrieben hat.

Mithilfe des Mars-Quadrats generiert Cerha nicht nur die Tondauern, sondern auch die Tonhöhen des *Tombeau*. In seinen Skizzen reiht er eine chromatische Skala über zwei Oktaven (inklusive oberem Oktavton), die von 1 bis 25 und entsprechend dem Zahlenvorrat des Quadrats nummeriert ist, auf f' beginnt und endet.⁵⁰ Verwendet man diese Zahlen als Grundlage, um die Tonhöhen am Anfang dem Quadrat zuzuordnen, so kristallisiert sich schnell heraus, dass sowohl die Töne der Paukenstimme als auch die der Streicher und Bläser dem inneren Rahmen des Quadrats folgen, also den Zahlen, die um die zentrale Zahl 13 gruppiert sind. Der Weg durch das Quadrat ist nicht eindeutig zu bestimmen, da die Tonhöhen, anders als die Tondauern, eine doppeldeutige Zahlenassoziation zulassen. Vereinfacht gesagt erzeugt die Tonhöhenkonstruktion ein Komplementärverhältnis von Tönen und Zahlen. Da jeder Ton der chromatischen Zwölftonskala zweifach verwendet wird, sind dem einzelnen Ton auch zwei Zahlen zugeordnet, welche sich im Quadrat stets genau gespiegelt gegenüberliegen und immer die Summe 26 ergeben (siehe Abb. 5). Im Hörerleben teilen sich die Implikationen des Materials kaum mit. Sie sind Ausdruck einer Metaphysik der Musik und liegen geheimnisvoll unter der wahrnehmbaren Oberfläche.

48 Siehe Lena Dražić, *Friedrich Cerha oder die Wiener Schule der Fasslichkeit*, http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/musik/klassik_oper/607461_Friedrich-Cerha-oder-die-Wiener-Schule-der-Fasslichkeit.html [Konzertkritik vom 11.2.2014], Abruf am 5.10.2016.

49 Cerha, Begleittext zu den *Drei Orchesterstücken* (wie Anm. 9).

50 Cerha, Skizzenbuch WV 165 (wie Anm. 44), S. 5 f.

Hinsichtlich der Organisation der Tondauern trägt die Analyse aber durchaus zum hörenden Verstehen bei. Das Durchschreiten der Diagonalen in der beginnenden Paukenstimme ist insofern erfahrbar, als die Zahlen 11 bis 14 alle um die 13 angeordnet sind. Im gesamten Quadrat gibt es keine Zahlenkonstellation, bei der die einzelnen Zahlen so nah beieinander liegen. Dies bedeutet, dass die Tondauern eine fast identische Länge haben. Die Einsätze werden außerdem von annähernd regelmäßigen Pausen getrennt (von denen viele den Wert von zwei Vierteln haben). Als Ergebnis stellt sich eine Gleichmäßigkeit ein, die der zarten und sich aufbauenden Entwicklung des Beginns zuträglich ist.

Die Strenge, mit der sich Zahlenrepräsentationen und klangliche Wirkung aufeinander beziehen, gewissermaßen als untrennbare Ebenen existieren, ist kein typisches Merkmal von Cerhas Kompositionsweise. Sie steht den musikalischen Erfindungstypen in der *Berceuse* und dem *Intermezzo* gegenüber, die zwar auch konstruktiv durchdacht sind, aber nicht aus einer determinierenden Ordnung resultieren. In einem Gespräch bezeichnete Cerha⁵¹ den *Tombeau* als sein erstes serielles Stück zu einer Zeit, in der die Phase des Serialismus schon weit zurückgelegen habe. Wenngleich die Strukturen in *Tombeau* nicht wie im orthodoxen Serialismus dem Prinzip der Atomisierung aller, also auch der sekundären Parameter gehorchen, so liegt die Nähe zu ihm doch auf der Hand.

Der Tod klopft an: Dramaturgie und Metaphysik

In *Tombeau* spielt die Vorordnung des Materials eine bedeutende Rolle. Neben der Organisation von Tonhöhen und -dauern prägen aber auch kreative Freiheiten sowie dramaturgische Abläufe die Gestalt des Stücks.

Der benannte zähfließende Charakter sowie seine allmähliche Entfaltung stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit der Überblendung der Tondauern in den einzelnen Orchesterstimmen. Dieser Befund, kombiniert mit dem Fehlen motivischer Gliederungselemente, bereitet beim Versuch einer Formanalyse zunächst Schwierigkeiten, da die Binnenteile sich als schwer abgrenzbar erweisen. Erst ein genauerer Blick auf die in-

51 Vgl. Gespräch auf dem Sommerkolloquium 2015 in Krems (wie Anm. 15).

strumentationsspezifischen Zusammenhänge verschafft Aufschluss. Zunächst ist festzuhalten, dass die meisten Instrumente recht kontinuierlich verwendet werden. So tragen die Streicher den Klang über eine weite Strecke von Beginn an. Anfangs setzen nur die Violinen, Bratschen und Celli ein und stellen das ihnen zugewiesene Tonmaterial unisono vor. Die in Takt 8 hinzutretenden Kontrabässe kontrapunktieren das Unisono und stoßen die weitere Entwicklung an, sodass ein polyfones Gefüge entsteht. Es wird wenige Takte später (Takt 13) etabliert und ersetzt das anfängliche Unisono. Dabei stimmen manchmal Dauerneinheiten des magischen Quadrats in verschiedenen Stimmen überein. So schaffen sie Kreuzungspunkte. Die Division der allesamt zahlreich besetzten⁵² Streicher setzt sich an späterer Stelle systematisch fort: In Takt 56 werden zunächst die ersten, in Takt 72 schließlich auch die zweiten Violinen zweigeteilt. Während diesen „Splittergruppen“ auf diese Weise jedoch divergierende Tonhöhen durch sich unterscheidende Wege im Quadrat zugewiesen werden, bleibt ihre übergeordnete Gruppenidentität im rhythmischen Bereich erhalten, ein Indiz für Cerhas variable Handhabung des magischen Quadrats. Ähnliche Befunde gelten für die Blasinstrumente: Klangmischungen, die unisono geführt werden, gibt es schon ab Takt 4 durch die Kopplung von Klarinette, Bassklarinette und erstem Horn. Obwohl auch im Bläserapparat der zunächst transparente Satz nach und nach der Mehrstimmigkeit weicht, vermischt Cerha im weiteren Verlauf unterschiedlichste Klangfarben. So werden in Takt 21 Flöte, Trompete, Horn und Posaune miteinander gekoppelt, ebenso wie Klarinette und Fagott. Eine Durchhörbarkeit dieser Klangmischungen ist später nicht mehr gewährt, doch die Bündelung sorgt dafür, dass das Orchester nicht in zu viele Einzelstimmen zerfällt und somit immer wieder zu neuen und für die Dramaturgie nötigen Kraftschüben gelangen kann.⁵³ Diese Beobachtung im Bereich der

52 Der Streicherapparat zählt 30 Violinen, 12 Bratschen, 10 Violoncelli und 8 Kontrabässe.

53 Ähnliche „Parallelführungen von Tongruppen“, die „quasi-motivische Konstellationen“ ergeben, beobachtete Wolfgang Burde in György Ligetis Klangflächenstück *Lontano* (1967). Im Kontext von Ligetis Stück bildet diese Technik ein Fluktuieren zwischen Vorder- und Hintergrundklängen, letztlich also eine musikalisierte räumliche Dimension ab, die auch in Cerhas Stück als solche wahrgenommen werden kann (vgl. Wolfgang Burde, *György Ligeti: Eine Monographie*, Zürich 1993, S. 159 f.).

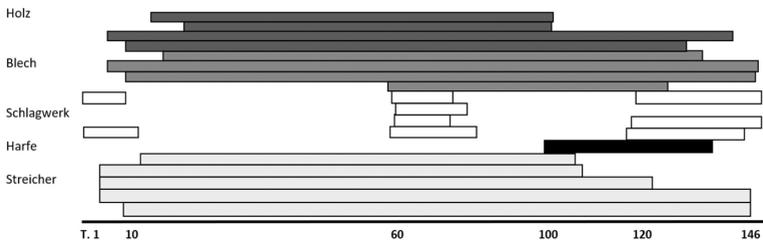


Abb. 6: Cerha, *Tombeau*: Schematische Darstellung der Orchesterbehandlung.

Orchestration fördert zu Tage, dass der *Tombeau*, anders als etwa die *Berceuse céleste*, der Klangwelt späterer Orchesterwerke näher steht, als jener der Klangkompositionen aus den frühen 1960er Jahren, bedingt durch die Bevorzugung einer eher grobmaschigen statt feinnervigen Textur. In einigen Aspekten lassen sich die Rahmenteile des 1988 entstandenen *Monumentum* mit den technischen wie klanglichen Bedingungen des *Tombeau* vergleichen. Gemeinsamkeiten liegen vor allem in der (rhythmisch bedingten) Erzeugung von Stimmgruppen, die sich ihren Weg durch ein verästeltes Gewebe bahnen und in den kompositorischen Grundlagen für Verdichtungs- wie Entdichtungsprozesse.⁵⁴

Im überwuchernden Klangnetz des *Tombeau* sorgt die Sektion der Schlaginstrumente für die formale Gliederung des Satzes. Drei deutlich abgesetzte Einsätze sind zu verzeichnen (siehe Abb. 6). Der erste wartet nur mit Pauke und Großer Trommel auf. Während die Trommel kontinuierlich einen geräuschhaften Untergrund liefert, wechselt die Pauke fortwährend ihre Tonhöhen. Trotzdem ist eine klare Abgrenzung beider

54 Der Teil „Anrufung“ steht in *Monumentum* exemplarisch für die Entdichtung von anfänglichen Überlagerungen. Unmerkliche Wegnahmen von Stimmgruppen führen so zu prozessual erarbeiteter Durchhörbarkeit, ähnlich der zweiten Hälfte im *Tombeau*. In „Verzweigungen“ ähnelt besonders die schrittweise Stimmauffächerung ausgehend vom Unisono einer Kontrabasslinie der ersten *Tombeau*-Hälfte. Die kompositorische Technik der Aufspaltung durch partiell gleich geführte Linien, die von den beteiligten Stimmen jedoch ab bestimmten Punkten anders weitergeführt werden, findet sich teilweise auch im *Tombeau* wieder. Siehe im vorliegenden Band auch den Beitrag von Lennart Michaelis, S. 171–186.

IV. 1

*Langsam (♩) marcia funebre.
mit Dämpfung*

Gr. Tr. *ppp* Raum hörbar

Tamtam *ppp* Raum hörbar

Tiefes Glockengel. *ppp* Raum hörbar
(in der Ferne aufgestellt)

Abb. 7: Anton Webern, erste Fassung der *Sechs Stücke für Orchester* op. 6, 4. Satz, T. 1–7.⁵⁵

Schlaginstrumente beim Hören schwer nachvollziehbar. Beide aus der Tiefe steigenden Klangimpulse verschmelzen zu einem bedrohlichen ‚Gemurmel‘. Dieser Beginn entspricht nicht nur der mit dem Titel *Tombeau* verknüpften Aura. Implizit bezieht er sich auch auf den vierten Satz aus Anton Weberns *Sechs Stücken für Orchester* op. 6, ursprünglich als „marcia funebre“ betitelt. Im Vergleich zu Cerhas *Tombeau* fällt besonders der einsame Beginn der Großen Trommel auf, die *ppp* einsetzt. Während Cerha ihn mit punktuellen, fast gleichmäßig verteilten Einwüfen der Pauke mischt, setzt Webern ein Tamtam ein, das ebenfalls gleichmäßig agiert.⁵⁶ Zusätzlich verunklart ein „tiefes Glockengeläute von unbestimmter Tonhöhe“⁵⁷ den Anfang, sodass ein nebulöses, gleichsam ‚brodelndes‘ Klangbild entsteht – eine Beschreibung, die auch für Cerha gelten könnte (siehe Abb. 7).

Wie stark Weberns ‚Trauermarsch‘ im Gedächtnis der (Post-)Moderne verankert zu sein scheint, zeigt auch Pierre Boulez, der in seinem bereits genannten *Tombeau* von 1959,⁵⁸ der Weberns Klangidee aufgriff. In einer

55 Anton Webern, *6 Stücke für Orchester* op. 6, Wien 1913, im Selbstverlag des Komponisten.

56 Vgl. Anton Webern, *6 Stücke für Orchester* op. 6, Partitur UE, Fassung von 1928, Wien 1956, S. 15, T. 2 ff.

57 Vgl. die Instrumentation in Weberns Partitur. In der frühen Fassung der *Orchesterstücke* merkt Webern den Zusatz „in der Ferne aufgestellt“ für die Glocken an und intendiert, dass die anfänglichen Klänge aller drei Instrumente „kaum hörbar“ sein sollen (vgl. Erstfassung der Partitur aus dem Jahr 1909, UE, Wien 1961, S. 16).

58 Boulez arbeitete, was sehr typisch für seine Arbeitsweise ist, *Pli selon pli* mehrere Male um, sodass verschiedene Fassungen des Stücks in der Entstehungsgeschichte aufzufinden

„Wort-Skizze“, „die sich in der Sammlung Pierre Boulez' der Sacher-Stiftung findet“⁵⁹, beschreibt Boulez die angestrebte Struktur: „Eine Art Glockenspiel [...] Sich steigend bis zur Klangtrunkenheit [...] Endend mit ffff-Tutti-Akkorden [...] Der Raum muss sich nach und nach mit Klang füllen [...] und man muss Klang fühlen, wie die Angst steigt unter der Überfülle [...] Vielleicht Zitat aus Webern op. 6, Nr. IV [...]“.⁶⁰ Folglich können die Werke Weberns, Boulez' und auch Cerhas aufeinander bezogen werden. Sie gehen primär von einer imaginären Raumwirkung aus, von zunächst fernen Klängen, die sich mehr und mehr verdichten, um schließlich „in den Exzess“⁶¹ zu treiben.

Während jedoch bei Webern und Boulez die Entladung der Spannung am Ende erfolgt, geschieht sie bei Cerha genau in der Mitte. Ein erster Höhepunkt wird bereits in Takt 63 erreicht,⁶² an dem alle eingesetzten Instrumente, außer der Harfe, beteiligt sind – inklusive des Schlagwerks, das nun neben Pauke und Großer Trommel auch Tamtam und Röhrenglocken einbezieht. Bis Takt 72 teilen sich schließlich die Violinen in insgesamt vier Stimmen auf, um wenig später die gewonnene Dichte allmählich abzubauen. Strukturbildend für die Dramaturgie des Mittelteils ist die Pauke: Sie ist das erste einsetzende Perkussionsinstrument und bereitet den einen Takt später einsetzenden, mächtigen Schlag der Großen Trommel mit einem Wirbel vor. Anfänglich beziehen sich Pauke und Große Trommel aufeinander, indem letztere die Paukenwirbel durch einen lauten Schlag ‚abschneidet‘. Doch ab Takt 62 verschiebt sich das Muster, sodass in Takt 63 Pauke und Trommel bis auf eine Sechzehntel gleich einsetzen. Rhythmisch folgt die Paukenstimme dem magischen Quadrat: Erst wird dabei die Diagonale abgesprochen und als Krebs verwendet

sind. Siehe dazu: *Sammlung Pierre Boulez. Musikmanuskripte* (= Inventare der Paul Sacher Stiftung 3), 2. überarbeitete Ausgabe, Mainz u. a. 2008.

59 Ebd.

60 Vgl. für die ganze Transkription der Wortschizze: Robert Piencikowski, „Pierre Boulez, Tombeau (1962)“, in: Günter Brosche (Hg.), *Musikerhandschriften*, Stuttgart 2002, S. 162.

61 Siehe Gertraud Cerha, „Werkgenese im Überblick“, in: Joachim Diederichs (Hg.): Friedrich Cerha, DVD, Wien 2018, S. 92–100, hier S. 95.

62 Vgl. Abb. 5.

(14–11–13–15–12–12–15⁶³ –13–11–14). Danach wird eine Reihe aus den inneren Eckzahlen als Muster gewählt (7–9–19–17–13–13–17–19–9–7). Diese zweite Reihe bringt nun den vorher weitgehend regelmäßigen Puls der Paukenschläge⁶⁴ ins Schwanken, etwa weil die Tondauern, die sich aus den Zahlen 9 und 19 ergeben, sehr unterschiedlich sind. Eine Art Kontrapunkt zu dieser Ungleichmäßigkeit bildet die Große Trommel, die – bis auf eine Ausnahme in Takt 66 und 67⁶⁵ – unerbittlich regelmäßige Schläge in voller Lautstärke ausführt. Die Assoziation zu den Zeitschlägen eines verlöschenden Lebens liegt nahe,⁶⁶ zumal Cerha im *Intermezzo* die Reflexion von Zeit dem *Tombeau* voranstellt. Mit den Schlägen steigert sich der Satz zu einer tranceartigen Endzeitvision, die plastischer und erbarungsloser kaum darzustellen ist.

Es fällt auf, dass der *Tombeau* die gesamte zweite Hälfte benötigt, um nach der erreichten Dichte wieder im Nichts zu versinken. Demnach ist er, wie zahlreiche Arbeiten Cerhas, fast spiegelsymmetrisch gebaut.⁶⁷ Dass diesem Prozess so viel Zeit gelassen wird, verdeutlicht, wie sehr das Stück und damit die *Drei Orchesterstücke* insgesamt auf das Ende zulaufen. Auch Cerhas Zeitverständnis spielt im *Tombeau* eine tragende Rolle: Die Zeit scheint sich nach dem Spannungshöhepunkt zu dehnen, wie in den langen Adagios der Sinfonien Bruckners oder Mahlers, in denen lan-

63 Die Tondauer im Autograf legt hingegen die Zahl 13 nahe, dies ist jedoch zu hoher Wahrscheinlichkeit einem falsch gesetzten Punkt (hinter der Pause, statt der letzten ♪) geschuldet.

64 Die ähnlich langen Tondauern gehen auf die verwendeten, benachbarten Zahlen zurück.

65 Hier setzt die Trommel erst einen ganzen Takt aus, ehe sie mehrere, jeweils durch kurze Pausen getrennte Schläge erklingen lässt.

66 Zur Tradition des „drohenden Klopfens“ als musikalischem Topos, wie es etwa bei Bach (*Johannespassion*), Schubert (*Der Tod und das Mädchen*), Beethoven (Fünfte Sinfonie) oder Tschaikowsky (Sechste Sinfonie) gefunden werden kann, siehe Mechtild Fuchs, „So pocht das Schicksal an die Pforte“. *Untersuchungen und Vorschläge zur Rezeption sinfonischer Musik des 19. Jahrhunderts* (=Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 18), München und Salzburg 1986, S. 92 ff.

67 Exemplarisch sei auf die *Spiegel* sowohl in ihrer Großform als auch ihren Details (beispielsweise die anfängliche Klangverklumpung und -auflösung in *Spiegel I*) verwiesen, ferner auf *Formation et solution*, die *Langegger Nachtmusik I*, *Monumentum*, *Netzwerk* und weitere Werke.

ge Klangteppiche das Zeiterleben derart dominieren, dass einzelne Episoden und Momente im Sog des Gesamtsatzes untergehen.⁶⁸ Die Länge der abbauenden Entwicklung ist auch bei Cerha auffällig, wenn man sie mit der kürzeren Dauer früherer statischer Stücke wie *Spiegel III* oder *Spiegel V* vergleicht⁶⁹ oder mit ähnlichen Schrumpfungsprozessen wie in *Fasce*.⁷⁰

In der zweiten Hälfte des *Tombeau* wird der Sog zum Ende hin durch mehrere Aspekte der Orchesterbehandlung verstärkt. Ab Takt 102 hebt Cerha die Teilung der Violinen auf und formiert den gesamten Streicherapparat zu einem dem Werkbeginn analogen Unisono, in dessen Entwicklung sukzessiv die höheren Instrumente wegfallen. In der Struktur des *Tombeau* stellt das Unisono die einzige Möglichkeit dar, innerhalb der

68 Das Auskomponieren der Dauer in Mahlers Sinfonik beschreibt Adorno als ein wesentliches Merkmal von dessen romanhaftem Stil (vgl. Theodor W. Adorno, „Mahler. Eine musikalische Physiognomik“, in: ders., *Die musikalischen Monographien* (=Gesammelte Schriften 13), S. 149–319, hier S. 222). Als ein besonders prägnantes Beispiel wäre der Schlusssatz aus Mahlers Neunter Sinfonie anzuführen. Über weite Strecken betont das Adagio einen strömenden Fließcharakter der Musik, der zu einer Verbreiterung des Zeitempfindens beiträgt. Insbesondere die Betonung des sinfonischen Abbauprozesses im Schlussteil (Adagissimo), an dessen Ende das (ebenfalls gedehnte) Verklingen steht, sind mit der langen Rückentwicklung in Cerhas *Tombeau* verwandt.

69 Die Aufführungsdauern beider *Spiegel*-Teile beträgt in der Einspielung des RSO Wien jeweils unter zehn Minuten (*Spiegel III*: 8:24; *Spiegel V*: 9:03). Vgl. Friedrich Cerha, *Spiegel, Monumentum für Karl Prantl, Für K*, RSO Wien, Klangforum Wien, Friedrich Cerha, Michael Gielen, CD col legno, Wien 2000.

70 Der letzte von drei abgrenzbaren Formteilen in *Fasce* (1959) ist als ein einziger kontinuierlicher Prozess beschreibbar, der von einem Dichtemaximum vielfach über- und nebeneinandergelegter chromatischer Texturbündel ausgeht und schrittweise deren Gegensätzlichkeiten abbaut, bis er in einem einzigen Ton mündet (vgl. dazu auch FC-S, S. 227). Die Entwicklung führt vom obersten zum untersten dynamischen Rand, also gezielt in die Stille hinein. Dieser Abbau nimmt proportional in etwa ein Drittel des Stücks ein und liegt damit im Vergleich zum Abbauprozess des *Tombeau* näher am Goldenen Schnitt. In Referenzaufnahmen dauern die betreffenden Prozesse in beiden Stücken etwa sieben Minuten und sind damit annähernd gleich lang. Vgl. Friedrich Cerha, *Konzert für Violine und Orchester/Fasce*, RSO Wien, Bertrand de Billy, Johannes Kalitzke, Ernst Kovacic, CD col legno, Wien 2006; Friedrich Cerha, *Nacht/Drei Orchesterstücke*, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Emilio Pomarico, WDR Sinfonieorchester Köln, Jukka-Pekka Saraste, CD Kairos, Wien 2005.

The image shows two musical staves. The top staff is a treble clef staff with a sequence of 25 notes, numbered 1 through 25 above them. A large bracket is drawn underneath this sequence. The bottom staff is a bass clef staff with a sequence of notes. Above the notes in the bottom staff are the fingerings 13, 2, 12, 24, and 14. Lines connect the notes in the top staff to the notes in the bottom staff, showing a specific mapping between the two sequences.

Abb. 8: Cerha, *Tombeau*, Kontrabassstimme, T. 102–106 mit Tonzuweisungen.

Dichte des Satzes die Durchhörbarkeit einer Stimme zu gewährleisten. Gleichzeitig ist es ein Mittel, das in dem klanghomogenen Geschehen leitmotivischen Charakter besitzt. Cerha unterstreicht diese Wirkung durch die bevorzugte Verwendung von Halb- und Ganztonschritten sowie Tonpendeln. Aus der Grundreihe gewinnt er sie durch achsensymmetrisch sich gegenüberliegende Töne, wie die erste Fünftonsequenz zeigt (siehe Abb. 8).

Obwohl die Intervallabfolge hier nicht identisch mit dem Satzbeginn ist, erinnert sie deutlich an ihn. Der sich durch die Unisonoführung latent abbildende Cantus firmus (dessen Handhabung im Übrigen auch an Cerhas *Hymnus* denken lässt⁷¹), fällt weiterhin durch eine instrumentations-spezifische Besonderheit auf: Mit seinem Beginn setzt zum ersten Mal die Harfe ein, unisono mit den Streichern; sie spielt die Töne der betreffenden Sequenz in dreifachen Oktaven, sodass ihr Klang durchaus präsent (obwohl nicht zu vordergründig) heraussticht. Die Aufspaltung der Harfe für den Schlussteil taucht diesen in eine besondere Aura und erinnert sicherlich nicht zufällig an die Laute, dem für den barocken französischen Tombeaux typischen Instrument.⁷² Auch bilden viele Stillleben des 17. Jahr-

71 In *Hymnus* arbeitet Cerha mit einer Grundreihe, die sich in verschiedenen Formen als Cantus firmus „wie ein Rückgrat“ durch die gesamte Komposition zieht. Vgl. Friedrich Cerha, Begleittext zu *Hymnus*, AdZ-FC, 000T0029, S. 4.

72 Cerhas Beschäftigung mit Barockinstrumenten klingt auch im 1960 von ihm gegründe-

hundreds, etwa solche von Matthys Naiveu oder Hendrick Andriessen, Lauten als Sinnbild der Vanitas ab. Es scheint, als ob Cerha der Harfe als orchestralem Äquivalent ebenfalls eine symbolisch aufgeladene Rolle zuweist – nicht nur in den *Orchesterstücken*, sondern auch im Gesamtwerk.⁷³ Schon gegen Ende der *Berceuse céleste* fällt der Einsatz der Harfe gewissermaßen aus dem Rahmen. Nach den sich überlagernden Geschehnissen des Satzes beginnt sie hier schließlich, Viertel auf den enharmonisch verwechselten Tönen *cis*“ und *des*“ in „immer gleiche[r] Lautstärke“ (*mf*) zu spielen und damit das erste Mal einen Puls zu erzeugen. Das Einbrechen von Zeit in den Zyklus könnte mit der erst späten Verwendung der Harfe in *Tombeau* korrespondieren. Denn am Ende des Stücks zerbricht die Zeit und verebbt in sanften Wogen.

Der dritte und finale Paukeneinsatz in Takt 120 besiegelt den Schluss. Dieser wird durch den fast parallelen Einsatz von Großer Trommel und Tamtam kontrapunktiert, die zunächst streng die Zahlen des Quadrats abschreiten und später in ein langes, ungebrochenes Tremolo übergehen. Die Pauke folgt zunächst ebenfalls den Reihen des Quadrats, erst den Eckzahlen, dann wieder der links oben beginnenden Diagonalen. Ganz am Ende jedoch bricht Cerha die Umkehrung der diagonalen Reihe in der Mitte ab. Der Abfolge 12–15–13 müssten eigentlich noch die Zahlen 11 und 14 folgen, doch stattdessen ist der Notenwert von 25 Sechzehnteln als letztes hörbares Ereignis der Pauke festgelegt. Diese Beobachtung gibt Raum für Interpretationen: Einerseits ist es auffällig, dass die finale Paukenpartie mit der längsten denkbaren Tondauer schließt. Die Assoziation eines Ewigkeitssymbols mit Blick auf den Bruch der (physischen) Zeit liegt hier durchaus nahe. Andererseits impliziert die Unvollständigkeit der Reihe auch die Semantik einer Unvollständigkeit des Lebens an sich, das keinen logischen Abschluss findet, sondern einfach „aufhört zu sein“⁷⁴. So

ten Ensemble „Camerata Frescobaldiana“ an. Das Ensemble spezialisierte sich auf Kompositionen des italienischen Frühbarocks. Vgl. FC-S, S. 29.

73 Ein frühes Zeugnis für die Sonderstellung der Harfe findet sich in *Spiegel I*: Dort wird die markante Ausfransung der zunächst einheitlichen Orchesterschläge durch einen nicht synchronen Einzelton der Harfe (nach dem vierten Orchesterschlag) initiiert – die Struktur bricht nach diesem Ereignis auf turbulente Art und Weise auf.

74 Cerha, Begleittext zu den *Drei Orchesterstücken* (wie Anm. 9).

unmerklich wie der dritte Paukeneinsatz im Piano und zugedeckt von Orchesterinstrumenten beginnt, endet er auch – wiederum verschmelzend mit dem kontinuierlichen Rauschen der Großen Trommel, diesmal auch des Tamtams (dessen tradierte Todessymbolik zumindest mitzulesen ist).⁷⁵ Mit dem Wegfall der Pauke sind gegenläufige Glissandi in Horn und Posaune zu vernehmen, die sich auf dem Ton *ges* und seiner enharmonischen Verwechslung *fis* treffen und mit ihm die letzte hörbare Tonhöhe definieren.

Graduelle Abschattierungen der Klangfarbe führen zu einem einzelnen Horn-ton, der im ‚leeren‘ Raum des Rauschklangs abflaut, während auch dieser schließlich im *morendo* verblasst und den *Tombeau* – anknüpfend an seinen Beginn – zyklisch schließt.

Fazit: Rück- und Ausblick

Als Zyklus mit einem sublimen Programm stehen die *Orchesterstücke* in einer typisch österreichischen Tradition, für die eine Ausformulierung nicht notwendig ist, um Aspekte außermusikalischer Ideen geltend zu machen – man denke neben Anton Weberns programmatischen, aber im Privaten gehaltenen Titeln⁷⁶ nur an entsprechende Beispiele bei Gustav

75 Die symbolische Verwendung des Tamtams als ‚Todesinstrument‘ beginnt in der abendländischen Musikgeschichte mit François-Joseph Gossecs Trauermarsch (*Marche lugubre*, 1790) für das Begräbnis des französischen Revolutionsführers Marquis de Mirabeau. Später untermauert insbesondere die Verwendung in der spätromantischen Sinfonik die so geartete Symbolik. In Richard Strauss’ Tondichtung *Tod und Verklärung* (1888/89) markieren im untersten dynamischen Bereich gehaltene, wiederholte Tamtam-Schläge den Beginn der Verklärungsmusik; in Pjotr Tschaikowskis *Pathétique* (1893) lässt ein einzelner Schlag des Instruments eine Art Grabeschoral beginnen. Mehrfache Verwendung findet das Tamtam insbesondere bei Gustav Mahler, besonders exponiert am Anfang von *Der Abschied* im *Lied von der Erde* (1907/08).

76 Auf direkte biografische Bezüge in den *Orchesterstücken* op. 6 hinsichtlich des Todes der Mutter Weberns weist ein Brief an Arnold Schönberg hin, welcher die Stücke bei der Uraufführung dirigierte. Des Weiteren formulierte Webern zu den *Orchesterstücken* op. 10 für jeden der fünf Sätze Kurztitel („Urbild, Verwandlung, Rückkehr, Erinnerung, Seele“), die jedoch nicht veröffentlicht wurden.

Vgl. zur Einordnung auch: Nikolaus Urbanek, „Titel aber plaudert aus oder vom Ver-

Mahler oder Alban Berg.⁷⁷ Bei der Entstehung der *Drei Orchesterstücke* war anfänglich kein festes Programm geplant. Vielmehr ist es von Cerha bei der Analyse seiner Stücke nachträglich und quasi autoreflexiv⁷⁸ ‚entdeckt‘ worden.

Der *Tombeau* ist als ein Werk einzuordnen, das Elemente einer barocken Gattung in die Gegenwart transferiert. Einst ‚Klagegesang‘ einer Laute, verwandelte sich der *Tombeau* partiell in eine Gattung für Orchester, etwa bei Boulez. Dessen *Tombeau* und Cerhas weisen dabei eine deutliche Parallele auf: Das allmähliche Aufsaugen von Klangmaterial bis hin zu einer vulkanartigen Eruption ist beiden Stücken gemein und geht zumindest in Ansätzen auf Weberns ‚Neudefinition‘ des Trauermarsches zurück. Der Agglomeration von Farbblöcken, die charakteristisch instrumentiert sind, fällt hier eine besondere Aufgabe zu. Boulez nennt diese Einordnung der einzelnen Stimmen in einen wichtigeren, übergeordneten Zusammenhang ‚Hyperinstrument‘⁷⁹ – und auch bei Cerha durchdringt dieser Gedanke den ganzen *Tombeau*. Die mit Energie angereicherten Klangmassen fließen aber nach ihrer Eruption weiter – ‚wie Lava‘, die sich

schweigen des Wesentlichen. Variationen über eine verschwiegene Frage zum Werk Anton Weberns“, in: Ders., Julia Bungardt, Maria Helfgott und Eike Rathgeber (Hg.): *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen, Analysen, Ausblicke*, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 461–486, bes. S. 464.

77 Als typische Beispiele erscheinen hier die *Lyrische Suite* Bergs, ebenso die dritte Sinfonie Mahlers, welche einst über ein Programm verfügte, das der Komponist aber später selbst zurückzog. Zu Mahlers Verständnis von Programmen zu Musik siehe Friedhelm Krummacher, *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*. Kassel 1991, S. 12–15. Zu Bergs „verschwiegene[m] Programm“ siehe Constantin Floros, *Alban Berg und Hanna Fuchs. Die Geschichte einer Liebe in Briefen*, Zürich und Hamburg 2001.

78 Eine solche autoreflexive Haltung gegenüber dem eigenen Werk findet sich schon in Bezug auf den *Spiegel*-Zyklus, zu dem Cerha später anmerkte, dass dieser als eine mögliche Reflexion über seine Kriegserlebnisse betrachtet werden könne, ohne dass der Zyklus jemals als ein dezidiert autobiografisch geprägtes Stück konzipiert worden sei. Vgl. „Friedrich Cerha zur Komposition *Spiegel*“, Text im Booklet zu: Friedrich Cerha, *Spiegel-Monumentum-Momente*, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Sylvain Cambreling, ORF-Radiosymphonieorchester Wien, Dennis Russell Davies, Friedrich Cerha, CD Kairos, Wien 2010, S. 5.

79 Vgl. Piencikowski, „Tombeau“ (wie Anm. 60), S. 162.

erst glühend heiß ihren Weg bahnt, um dann zäher und fester zu werden und schlussendlich in völliger Bewegungslosigkeit zu verkrusten.

Die drei Paukeneinsätze, die das Stück maßgeblich gestalten und strukturieren, verweisen schließlich auf traditionelle Zahlensymbolik. Ob das Klopff- und Kopfmotiv in Beethovens fünfter Sinfonie oder die drei brachialen Hammerschläge in Mahlers sechster Sinfonie, von denen der Komponist später aus abergläubischen Gründen den letzten wieder strich – die Zahl 3 wurde in sinfonischen Kontexten mehrfach mit der Semantik von Schicksal und Endgültigkeit belegt. Gerade diese Endgültigkeit als Abbild einer verstrichenen Zeit, die keine Revisionen mehr zulässt, stellt ein grundlegendes Sujet im ganzen Komplex der *Drei Orchesterstücke* dar. Das „Bewusstwerden der Zeit“, die „eine unabänderliche Erscheinung ist [...] seit die Menschen aus dem Paradies vertrieben wurden“⁸⁰, wie Cerha es selbst beschreibt, drückt sich in *Tombeau* durch die Reflexion metaphysischer Aspekte aus. Sie gleicht den Bemerkungen Adrian Leverkühns in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*, in denen im Zuge der Ausführungen über den „strengen Satz“⁸¹ auch das Bild des magischen Quadrats vom Erzähler aufgegriffen wird.⁸² Nicht die „genaue Realisierung der Mittel im einzelnen“⁸³, wohl aber die „höchste und strengste Ordnung, eine sternensystemhafte, eine kosmische Ordnung“ bilde den Horizont der Wahrnehmung, welcher sich dem Hörer mitteile.

Innerhalb der *Orchesterstücke* vermittelt *Tombeau* besonders eindrücklich zwischen den scheinbar entgegengesetzten Polen: einer streng strukturellen Anlage und einem äußeren, soghaften und dramatischen Ausdrucksvermögens. Das eine ist jedoch nicht ohne das andere zu denken und Beides geht auseinander hervor. Cerha selbst reflektiert in

80 Dieses und die folgenden Zitate aus: Cerha und Jarre, Radiointerview Deutschlandradio Kultur (wie Anm. 6).

81 Der „strenge Satz“, welcher im XXII. Kapitel von *Doktor Faustus* theoretisch umrissen wird, bildet die Idealform des Komponierens, wie ihn sich der Protagonist Adrian Leverkühn vorstellt und beschreibt im Wesentlichen die Zwölftontechnik Schönbergs, impliziert aber auch die ästhetische Haltung des integralen Komponierens.

82 Vgl. Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt/Main 1981, S. 260.

83 Siehe ebd.: Die Zitate sind der Figur Leverkühns zugeteilt.

dem Radiointerview mit Ruth Jarre, dass der Einsatz aller (kompositions-)“technischen Mittel“, seien sie seriell, zwölftönig, ein magisches Quadrat heranziehend oder Ähnliches, von ihm „immer nur als Hilfsmittel“ betrachtet wurde, „um [s]eine klanglichen Vorstellungen [...] möglichst genau zu realisieren“. Die Wahl des geeigneten Werkzeugs wäre immer von der gerade „zu bewältigenden Aufgabe“ abhängig und nur dann überhaupt notwendig, wenn die Klangvorstellungen selbst zu komplex und ohne Hilfsmittel nicht präzise genug umsetzbar seien. Aus dieser Perspektive ist auch seine Arbeit an *Tombeau* zu bewerten. Im Programmtext zur Uraufführung untermauert Cerha ebenfalls die Vorherrschaft der Imagination: Die „Starre“, die ihm für den *Tombeau* von Beginn an vor-schwebte und die er schließlich auch kompositorisch formte, sei letztlich „nicht nur ein automatisches Ergebnis des Systems“.⁸⁴

Pointiert fasst der Komponist zusammen:

Welche Lösungen aber auch immer ein Künstler im Feld der Möglichkeiten findet: Das Maß und die Art des in seine Arbeit Integrierten wechseln, der die gesamte Persönlichkeit, alle ihre Möglichkeiten und Fähigkeiten fordernde schöpferische Vorgang bleibt grundsätzlich der gleiche. Und was immer das Ergebnis dieses Vorgangs indirekt über den Zustand der Gesellschaft und der Welt, in der wir leben, aussagt: Die Lösungen des Künstlers liegen im Reich der Fantasie.⁸⁵

84 Siehe das Programmheft zur Uraufführung: *Musik der Zeit [5]: Sinfonische Fragmente*, Freitag, 7. Februar 2014, Kölner Philharmonie, WDR 3, S. 7.

85 FC-S, S. 162.

Marco Hoffmann

„Eine Galerie vertrauter Geister“ Cerhas *Langegger Nachtmusik I* (1969) als ,Selbstportrait' mit Mahler, Webern und anderen

Erdverbundenes Komponieren

Meine [...] Beobachtung bestand darin, dass ich entdeckte, wie sehr der mentale Hintergrund Webernscher Musik im Humus österreichischen Lebens seine Wurzeln hat, dem auch Schubert und Mahler und Berg entstammen und dem ich mich zugehörig fühle. [...] Was gemeint ist, hat nichts mit „Heimat“ oder „Blut und Boden“-Gesinnung zu tun und nichts mit naiver Gleichmacherei, und es will nicht eine große Persönlichkeit, die der Welt gehört, für's Regionale reklamieren. Gemeint ist das im praktischen Umgang mit Musik gewonnene Erlebnis, dass es doch nicht ganz dasselbe ist, ob man eine Verwandtschaft zu einem geistigen Raum wählt, oder ob man in sie hineingeboren ist.¹

Was Cerha in seinen „Splittern zur Webern-Interpretation“ ausdrückt, kann als eine musikpraktische wie kompositorische Selbstverortung gelesen werden. Erstere betont Cerhas dirigentische Zuwendung zu jener österreichischen Musik, an die sein eigenes Schaffen anknüpft – insbesondere jene während des Zweiten Weltkriegs verlorene und später durch Cerhas Ensemble *die reihe* reanimierte Musik der Wiener Schule. Sein Zugehörigkeitsgefühl zu Österreich spiegelt sich aber auch vielfältig im

1 Friedrich Cerha, „Splitter zur Webern-Interpretation“, in: ders., *Schriften: ein Netzwerk* (=Komponisten unserer Zeit 28), Wien 2001 (im Folgenden abgekürzt mit FC-S), S. 170–173, hier S. 173.

kompositorischen Schaffen. So vertonte Cerha immer wieder Texte österreichischer Autoren, etwa solche von Thomas Bernhard, wie im *Requiem für Hollensteiner* (1983)² und in *bevor es zu spät ist* für Tenor und Orchester (1988/1997)³, oder Ernst Keins *Weana Schbrüch* in den beiden *Keintaten* (1980/82, 1983–85)⁴ ebenso wie die satirischen *Eine Art Chansons* (1985/87)⁵, die auf Versen von Friedrich Achleitner basieren, dem Schriftsteller der „Wiener Gruppe“. Eine Referenz zur österreichischen Bildhauerei bietet das Orchesterwerk *Monumentum* (1988), das den Steinskulpturen Karl Prantls gewidmet ist und deren Strukturen kompositorisch nachspürt.⁶

Als Hommage an Cerhas Heimat können auch die *Langegger Nachtmusiken* verstanden werden – drei autonome Orchesterstücke, die im verbindenden Titel auf Cerhas Wohnort Maria Langegg im Dunkelsteinerwald (Wachau) verweisen: „ein altes Stift, rundum ein paar Häuser, eine dicht bewaldete, menschenarme, bergige Landschaft südlich der Wachau“, wie er ihn selbst beschreibt. Friedrich und Gertraud Cerha haben hier bereits seit 1963⁸ „Haus und Grund“⁹.

Obwohl der Titel eine Zusammengehörigkeit suggeriert, können die *Nachtmusiken* treffender als ein „Zyklus, der gar keiner ist“ gedeutet werden, so Christian Scheib in einer Radiosendung.¹⁰ Alle drei spielen auf die Umstände ihrer Entstehung an, auf das Komponieren bei Nacht in

2 Die Komposition für Bariton, Sprecher, gemischten Chor und Orchester basiert auf Bernhards Erzählung *Gehen* (1971) und reflektiert Merkmale des Bernhard'schen Stils.

3 Hier vertont Cerha eine Passage aus Bernhards Roman *Holzfällen. Eine Erregung*. (1984). Er gliederte die etwa 13-minütige Komposition später als Schlusssatz in den dreiteiligen Zyklus *Tryptichon* (1983–1997) für Tenor und Orchester ein.

4 Den beiden *Keintaten* ist außerdem noch der Zyklus *In memoriam Ernst Kein* (1985) zugeordnet. Er basiert ebenfalls auf Keins „Wiener Sprüchen“.

5 Eine Fortsetzung fand der Zyklus in Cerhas *Eine letzte Art Chansons* (1989).

6 Siehe im vorliegenden Band auch den Beitrag von Lennart Michaelis, S. 171–186.

7 Friedrich Cerha, Werkeinführung *Langegger Nachtmusik I*, in: FC-S, S. 239.

8 Ebd., S. 283.

9 Ebd., S. 239

10 Christian Scheib, *Über das Dunkle in einer hellen und das Helle in einer dunklen Welt – Friedrich Cerha zum heutigen 90. Geburtstag*, ORF, Hörfunksendung, 17.2.2016.

Langegg.¹¹ Auch kokettieren sie mit dem Nächtlichen, dessen Schilderung, wie Cerha selbst betont, höchst unterschiedlich ausfällt. Bereits zu den beiden ersten *Langegger Nachtmusiken*, zwischen denen nur ein Jahr liegt, merkt er an, „möglichst verschiedene Ausgangspunkte fürs Komponieren“ gewählt zu haben, sodass „verwandte Aufgaben von stilistisch weit voneinander entfernten Punkten“ angegangen wurden – mit dem Ergebnis zweier „extrem unterschiedliche[r] musikalische[r] Welten“.¹² Die *Langegger Nachtmusik III* steht schließlich in großer zeitlicher Distanz zu ihren Vorgängerinnen – sie entstand in den Jahren 1990/91 – und unterscheidet sich von ihnen ebenso durch eine weitaus größere Besetzung, die auch ein Fernorchester miteinbezieht.

Die *Langegger Nachtmusik I* und ihr zartes referenzielles Netz

Die Entstehung der ersten *Langegger Nachtmusik* fällt in den Sommer 1969.¹³ Für Cerha bedeutet das Jahr eine Zeit des Aufbruchs. Nachdem er sich zuvor größtenteils den *Exercises*, der Grundlage für das spätere Musiktheaterprojekt *Netzwerk*, sowie der Rekonstruktion von Alban Bergs *Lulu* gewidmet hatte, sind nun das *Verzeichnis* für 16 Stimmen, der *Catalogue des objets trouvés* und die *Langegger Nachtmusik I* die ersten autonomen Werke seit den *Symphonien für Bläser und Pauken* von 1964.

In dem vergleichsweise werkarmen Zeitraum erkundete Cerha mit den *Exercises* neue Möglichkeiten traditioneller Musiksprachen, stets jedoch in konfrontativer Wechselwirkung mit dem ‚State of the art‘.¹⁴ Ein aufkeimendes „Bedürfnis nach Differenzierung im Feld der Harmonik, des Melos und [...] der Rhythmik“ führte letztlich zur Erkenntnis, „dass jede weitere Bewegung in dieser Richtung unweigerlich zu einer intensiveren Berührung mit der Tradition führen musste.“¹⁵ Mit den ab 1969 entstan-

11 Auf diesen Zusammenhang weist Cerha selbst hin. Vgl. FC-S, S. 239.

12 Ebd., S. 240.

13 Auf den Entstehungszeitraum weist Cerha in einem Typoskript hin, das sich im Vorlass Cerha im Archiv der Zeitgenossen Krems (AdZ-FC) befindet: TEXT0007_WV 73,75,106, S. 3. In der Reinschrift der Partitur ist am Ende der „14.11.69“ als Datum der Fertigstellung eingetragen: AdZ-FC, 00000073, S. 49.

14 Vgl. Friedrich Cerha, „Zu ‚Exercises‘ und ‚Netzwerk‘“, in: FC-S, S. 74–84.

15 Ebd., S. 237.

denen Werken führte Cerha den eingeschlagenen Weg fort und näherte sich der Tradition nun erstmals auch durch konkrete Rückgriffe auf existierende Musik – eine Tendenz zum intertextuellen Schreiben, die seinerzeit auch in Stockhausens *Hymnen* (1966/67), Zimmermanns *Photoptosis* (1968) oder Schnittkes erster Sinfonie (1969–72) zu Tage tritt.

Zu den ersten Ergebnissen dieser ‚Studienzeit‘¹⁶ den in den 1960er Jahren entstandenen ‚kammermusikalische[n] Werken von höchster Originalität‘¹⁷, so Cerhas Kollege György Ligeti, zählt die *Langegger Nachtmusik I*. Für deren Konzeption sind zwei Gesichtspunkte entscheidend, auf die Cerha selbst aufmerksam macht. Der erste betrifft die musikalische Struktur, die er als „eine besondere Art von Zusammenhang in scheinbar Unzusammenhängendem“¹⁸ charakterisiert. Cerha orientiert sich am „Zyklus als Form“, wie schon Anton Webern, wobei sich die *Nachtmusik* „nicht recht entscheiden“ könne, „ob sie ein einziges, großes Stück sein“ wolle „oder ein Zyklus von kleinen.“ Ein hier hervorgehobenes „Interesse am Momenthaften und damit auch am Bruchstückhaften“¹⁹ antizipiert bereits entsprechende Verstärkungen im späteren Werk, etwa in den Orchesterwerken *Momente* (2005) oder *Instants* (2006/08), in denen die „Reihung von kleinräumigen Elementen, von überraschenden Augenblicken“²⁰ ebenso eine Rolle spielt, wie die Arbeit mit „schroffen Gegensätzlichkeiten“.²¹

Der zweite relevante Gesichtspunkt betrifft den bereits erwähnten intertextuellen Charakter:

16 Cerha merkt zum Zeitraum ab 1969 an: „Einige der entstandenen Stücke könnte man Studien nennen; sie haben aber doch so starken Werkcharakter, dass ich sie in diesem Sinn akzeptiere.“ (Ebd., S. 238.)

17 György Ligeti, „Fritz Cerha, herzlichst, zum siebzigsten Geburtstag“, in: Monika Lichtenfeld (Hg.): *György Ligeti. Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 470–473, hier S. 475.

18 Dieses und die folgenden Zitate aus: FC-S, S. 239.

19 „Mica-Interview mit Gertraud und Friedrich Cerha“, in: *music austria*, 7.5.2010, <https://www.musicaustria.at/mica-interview-mit-gertraud-und-friedrich-cerha/>, Abruf am 26.3.2020.

20 Friedrich Cerha, Einführungstext zu *Instants* WV 147, AdZ-FC, 000T0147, S. 2.

21 Ders., Einführungstext zu *Momente* WV 137, ebd., AdZ-FC, 000T0137, S. 2.

Auch in dieser Nachtmusik gibt es keine Zitate, aber österreichische Musiklandschaft, soweit ich sie liebe – Mahler, Berg, Webern, auch Ligeti – wird bewusst durch Allusionen geweckt und immer wieder weggewischt, der Zerstörung anheimgegeben.²²

Aufschlussreich an Cerhas Umgang mit der „österreichischen Musiklandschaft“ ist also die fehlende Eindeutigkeit der in die *Nachtmusik* eingeflossenen Musik: „Keine Zitate“, nur „Allusionen“. Dieser Ansatz ist für ihn insgesamt symptomatisch; auch in anderen Instrumentalwerken mit intertextuellen Bezügen vermeidet er in aller Regel das wörtliche Zitat. Gelegentlich verwendet er kleinere charakteristische Versatzstücke, etwa Motive, wie im sich auf Charles Ives berufenden *Curriculum* für 13 Bläser (1971/72), im Konzert für Violine, Violoncello und Orchester (1975/6), das auf Partikel aus Erik Saties Werken *Entracte Cinéma* und *Croquis et Agaceries d'un Gros Bonhomme en Bois* zurückgreift, oder in der selbsterklärenden *Paraphrase über den Anfang der 9. Symphonie von Beethoven* (2010).²³

Die von Cerha im Zusammenhang mit der *Langegger Nachtmusik I* genannten Komponisten verbindet eine geistige Verwandtschaft. Wesentlich ist vor allem Cerhas Rückgriff auf das Idiom der Wiener Schule, insbesondere auf Berg und Webern. Beide verdeutlichen Cerhas Verwurzelung in der Wiener Moderne. Gustav Mahler lässt sich ihnen als Vorbild und Vorläufer zuordnen²⁴. Die Aufnahme György Ligetis in die „österreichische Musiklandschaft“ leuchtet ebenso ein, zumal er selbst sich als österreichischen Komponisten klassifizierte.²⁵ Das spezifische Interesse an den

22 FC-S, S. 239.

23 Siehe im vorliegenden Band auch den Beitrag von Simon Wildraut, S. 209–236.

24 Vgl. Stefanie Rauch, „Wien, Wien nur du allein, du sollst von allen verachtet sein!“ Rezeptionsästhetik, Mahler und die Wiener Schule“, in: Arnold Jacobshagen (Hg.), *Gustav Mahler und die musikalische Moderne*, Stuttgart 2011, S. 9–20.

25 „Laut Eigendefinition“ ist Ligeti „österreichischer Komponist ungarischer Herkunft“ (siehe Lothar Knessl, „Die österreichische Kolonie“, in: Rudolf Stephan u. a.: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1996, S. 281–287, hier S. 281). Sein Werk wird von Cerha immer wieder unter „österreichische Musik“ subsumiert, vgl. auch FC-S, S. 119.

genannten Persönlichkeiten korrespondiert mit Cerhas mannigfaltigen Tätigkeiten als Komponist, Dirigent, Interpret und Herausgeber. Seine Beschäftigung mit Webern etwa ist weit gefächert. Ihm widmete er sich auch performativ, wie zahlreiche Konzerte des von ihm geleiteten Ensembles *die reihe* belegen. Seit dem Premierenkonzert am 22. März 1959²⁶ bis 1969, dem Entstehungsjahr der *Langegger Nachtmusik I*, bildete Webern hier eine Konstante.

Zu den von Cerha hervorgehoben Werken zählen die *Variationen* für Klavier op. 27, die „Neues initiiert“ hätten, aber auch „Weberns musikalische Herkunft und seine Wurzeln in der abendländischen, ja der klassischen Tradition, wie kaum ein anderes“ bezeugen würden.²⁷ „Das Schlüsselwerk, von dem aus sich“ dem Dirigenten Cerha „der Weg zu einer Webern-Interpretation eröffnet“ habe, seien jedoch die *Trakl-Lieder* op. 14 gewesen.²⁸ Des Weiteren belegen die Programme der *reihe*, dass Cerha sich intensiv mit den *Zwei Liedern* op. 8, den *Vier Liedern* op. 13 und den *Orchesterstücken* op. 10 beschäftigt hat.²⁹ Letzteres ist dasjenige Instrumentalwerk Weberns, das Cerha mit dem Ensemble am häufigsten aufführte. Seine profunde Kenntnis dieser Partitur geben auch entsprechende Detailbemerkungen in den *Schriften* zu erkennen.³⁰ Cerhas Auseinandersetzung mit Webern kommt auch in editorischen Arbeiten zum Tragen, etwa in der Herausgabe der *Cellosonate* (1914) und der *Orchesterstücke* (1913), die bei Carl Fischer publiziert wurden, während alle anderen, unter ihnen die *Acht Orchester-Fragmente* (1911/1913), im Manuskript vorliegen. Bereits die Zusammenstellung der *Orchesterstücke* deutet überdies auf formale Aspekte der *Nachtmusik I* hin: Cerha erläutert, er

26 Das erste Programm der *reihe* beinhaltete neben Henri Pousseurs *Quintette à la mémoire d'Anton Webern* (1955) auch Weberns Quartett op. 22 für Violine, Klarinette, Tenorsaxofon und Klavier. Vgl. die von Gertraud Cerha angefertigte Excel-Tabelle „Konzertarchiv_diereihe.at“, AdZ-FC, ohne Signatur.

27 FC-S, S. 203. S. 172 verweist ebenfalls auf die *Variationen*.

28 Ebd., S. 172.

29 Vgl. Gertraud Cerha, „Konzertarchiv_diereihe.at“ (wie Anm. 26).

30 Zu op. 10 äußert sich Cerha in seinem Aufsatz „Splitter zur Webern-Interpretation“ teils äußerst genau, beispielsweise was die dynamische Interpretation zweier Harfentöne im ersten Satz betrifft. Vgl. FC-S, S. 170–173, hier besonders S. 172.

habe „so gereiht“, dass „einzelne kleine Stücke da waren, aber“ sich „insgesamt doch ein Bogen“³¹ ergab. Zu seinen Herausgebertätigkeiten gehört im weitesten Sinne auch die Arbeit an Alban Bergs *Lulu*, speziell die Rekonstruktionsarbeiten am dritten Akt, die der ersten *Nachtmusik* vorausgingen. Mit Berg setzte sich Cerha ebenfalls dirigentisch, schriftstellerisch und kompositorisch auseinander, auch wenn er mit der *reihe* im Vergleich zu Webern deutlich weniger Werke aufführte³² – die einzige größer besetzte Komposition war das *Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern*. Hingegen ist die Beschäftigung mit Ligeti in erster Linie durch den persönlichen Kontakt geprägt, nicht zuletzt weil Cerha ab 1963³³ viele Werke seines Kollegen dirigierte. In der Chronologie bis Ende der 1960er Jahre bilden die von Cerha uraufgeführten *Aventures* sowie die späteren *Nouvelles Aventures* mit 31 Aufführungen den Schwerpunkt.³⁴

Cerhas Vertrautheit mit Mahler basiert indes weniger auf performativer Zuwendung – im Bestand des Archiv der Zeitgenossen befinden sich beispielsweise keine Dirigierpartituren zu dessen Werken. Die Kenntnisse über Mahlers ‚österreichische‘ Couleur, seine historische Position und Impulskraft bilden jedoch eine wichtige Basis von Cerhas künstlerischer Provenienz.

Eine vergleichende Analyse von Querbeziehungen soll im Folgenden erkennen lassen, wie konkret oder unkonkret sich die kompositorischen Individualmodelle in der *Langegger Nachtmusik I* abbilden. Ein Anspruch auf Vollständigkeit besteht dabei nicht, stattdessen soll einzelnen, mehr oder weniger verborgenen Spuren nachgegangen werden.

31 „Mica-Interview mit Gertraud und Friedrich Cerha“ (wie Anm. 19).

32 Sicher ist dies auch pragmatischen Gründen geschuldet. Die *reihe* verfügte nur über eine begrenzte Anzahl an Mitwirkenden. Vergleicht man etwa die Orchesterbesetzung von Bergs *Drei Orchesterstücken* op. 6 mit Weberns op. 10, so werden diese Bedingungen für die Realisation deutlich.

33 Am 4.4.1963 führte Cerha Ligetis *Aventures* in Hamburg zum ersten Mal mit der *reihe* auf. Zahlreiche weitere Aufführungen schlossen sich an, vor allem 1968 auf einer Konzerttournee.

34 Andere Werke Ligetis, z.B. das Cellokonzert, wurden weitaus seltener aufgeführt. Vgl. „Konzertarchiv_diereihe.at“ (wie Anm. 26).

Referenzen zwischen Konkretion und Abstraktion

Die Erkundung des von Cerha verwendeten Fremdmaterials muss in gewisser Hinsicht spekulativ bleiben. Jedenfalls enthalten die spärlichen Skizzen zur *Nachtmusik I* keinerlei Hinweise zu Werken, die für die Allusionsebene des Stücks eine Rolle gespielt hätten. Lediglich in einem nicht von Cerha verfassten Begleittext zu einem Konzert im Wiener Konzerthaus vom Januar 1980 wird der Versuch unternommen, einige Passagen zuzuordnen (jedoch ohne Taktangaben).³⁵

Hilfe könnte der zyklische Aufbau der *Nachtmusik I* bieten, in der sich verschiedene Abschnitte unterscheiden lassen. Eine mindestens ebenso wichtige Brücke liefert die Besetzung, wartet sie doch mit einigen Auffälligkeiten und Allusionen zu Werken der umrissenen Komponistenriege auf. Die *Nachtmusik I* ist zwar hinsichtlich der Vielfalt der Instrumente üppig besetzt, nicht zuletzt durch die fünf Schlagzeuger. Jedoch sind in der gesamten Bläsersektion keine doppelten oder mehrfachen Besetzungen vorgesehen. Auch der Streicherapparat nimmt mit zehn Pulten beinahe klassische Maße an. Auffällig ist zudem die Integration von Harmonium, Celesta, Mandoline, Gitarre und Harfe sowie fünf großen Herdenglocken. All diese Instrumente tauchen auch in Weberns *Orchesterstücken* op. 10 auf.³⁶ Von hier aus lässt sich der Bogen weiter zurück spannen: Die Herdenglocken bilden einen deutlichen Rückbezug zu Mahlers sechster Sinfonie,³⁷ in deren erstem Satz sie als Symbol der Abgeschlossenheit dienen.³⁸

35 [Ohne Autorenangabe:] Programmtext des Wiener Konzerthauses vom 21.1.1980, AdZ-FC, 000T0073, S. 2.

36 Schließlich sind auch hier alle Bläser und Streicher solistisch besetzt.

37 Nicht unwichtig erscheint außerdem die Verknüpfung der Herdenglocken mit Richard Strauss' *Eine Alpensinfonie* op. 64, in deren Programm sie für den Abschnitt „Auf der Alm“ verwendet werden. Auch wenn Strauss' Eingliederung der Instrumente nur einen entfernten Referenzpunkt bildet, liegen seine sinfonischen Dichtungen in Cerhas Erfahrungsfeld, betont er doch immer wieder, wie gut er mit ihnen vertraut ist. Vgl. „Die Wurzel allen künstlerischen Tuns ist ja das Bedürfnis zu tun, zu formen...“. Gundula Wilscher im Gespräch mit Friedrich Cerha“, in: Gundula Wilscher (Hg.): *Vernetztes Werk(en). Facetten des künstlerischen Schaffens von Friedrich Cerha* (= Archiv der Zeitgenossen, Schriften 4), Innsbruck 2018, S. 167–174, hier S. 174.

38 Wengleich spärlicher, so finden die Herdenglocken auch in Mahlers siebter Sinfonie Verwendung.

In Mahlers siebter Sinfonie kommen zudem Gitarre und Mandoline zum Einsatz³⁹ – interessanterweise im vierten Satz, der, ebenso wie der zweite, mit „Nachtmusik“ übertitelt ist und Cerhas Komposition zu ihrem Titel verhalf.⁴⁰ Mahler verwendet die Zupfinstrumente, um den serenadenartigen, von der volkstümlichen Welt der „Wunderhorn“-Episode inspirierten Charakter des Satzes⁴¹ klangfarblich auszuformen. Welche Funktionen Cerha den beiden Instrumenten zuteilt, gilt es vor dem Hintergrund der beiden Referenzwerke zu prüfen.

Cerhas *Nachtmusik* beginnt mit einer auffälligen, fast fanfarenartigen Figur der Flöte, der ein präziser Akkordschlag der drei Zupfinstrumente, der Celesta und des Glockenspiels folgt. So frei, fast improvisatorisch wirkend, wie die Figur formuliert ist, so charakteristisch ist ihr eröffnender Duktus. In ihm offenbart sich überdies idealtypisch die Polysemie der in der *Nachtmusik* angelegten „Erweckungen“. Ein ähnlicher Anfang findet sich etwa in Bergs Streichquartett op. 3 – dort allerdings spiegelförmig nach unten führend und in engerem Tonambitus. Auch am Beginn des Scherzos der fünften Mahler-Sinfonie ist das Grundmodell aufspürbar, dort repräsentiert durch eine Aufgangsfigur der vier Hörner, der sich zwei hell instrumentierte Schläge (Flöten, Violinen im pizzicato, Glockenspiel) anschließen (siehe Abb. 1).

39 Die Verwendung der beiden Instrumente im Gattungskontext der Sinfonie ist bei Mahler erstmalig und stellt damit eine prägnante Referenz dar.

40 In einem Kommentar erläutert Cerha: „Mir freilich drängte sich der Begriff durch die beiden Nachtmusiken in Mahlers 7. Symphonie auf.“ (AdZ-FC, TEXT0007_WV 73,75, 106, S. 11.)

41 Vgl. Wolfgang Stähr, „Nachtwandlers Traumlied“, in: Renate Ulm (Hg.): *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung, Deutung, Wirkung*, Kassel 2001, S. 204-213.

The image displays three musical excerpts. The top left excerpt is for Cercha's *Langegger Nachtmusik I*, showing a Flute (Fl.) part with a dynamic marking of *f* and an orchestral (Orch.) part with a dynamic marking of *f*. The top right excerpt is for Alban Berg's *Streichquartett op. 3*, showing parts for 2nd Violin (2. VI.), Viola (Br.), and Violoncello (Vc.) with dynamic markings of *f* and *pp*. The bottom excerpt is for Gustav Mahler's *Sinfonie Nr. 5, Scherzo*, showing Horn (Hrn.) and Orchestral (Orch.) parts with dynamic markings of *f*, *ff*, and *ff*, and tempo markings of *accel.*, *poco rit.*, and *a tempo*.

Abb. 1: Cercha, *Langegger Nachtmusik I* WV 73 (o. l.); Alban Berg, *Streichquartett op. 3* (o. r.); Gustav Mahler, *Sinfonie Nr. 5, Scherzo* (u.); jeweils die ersten Takte.

Obwohl das Glockenspiel, das am erstem Akkordschlag der *Nachtmusik I* mitwirkt, sich latent auf die Instrumentation Mahlers beziehen lässt, verweist der Einsatz von Zupfinstrumenten und der Celesta eher auf die Klangwelt Weberns. Tatsächlich findet sich im ersten der von Cercha editierten *Acht Orchesterfragmente* Weberns eine bestechende Analogie, weil es mit einer aufsteigenden Quintolenfigur der Solovioline eröffnet wird. Dem folgt zwar kein kurzer Orchesterschlag, sondern ein ins Diminuendo geführter, ausgehaltener *sf*-Akkord; dieser integriert aber mit Mandoline, Celesta und Harfe auch bei Cercha drei charakteristische Instrumente (siehe Abb. 2).

Weiterdies mag seine Instrumentierung durch die Soloflöte auf Weberns *Sechs Stücke* op. 6/I für Orchester anspielen. Auch hier schimmert das Grundmodell ‚Aufstieg – Schlag/Schläge‘ durch, wenngleich es durch ein wesentlich langsames Tempo wie in Zeitlupe erscheint.

Summa summarum legt der hier identifizierte Modellcharakter Cerchas Verfahren der nicht direkten, aber sinnlich wahrnehmbaren Allusion offen. Der weitere Verlauf der Anfangspassage lässt auch erkennen, wie derartige Modellcharaktere entwickelt werden. So beginnen sich die anfangs vereinzelt Akkordschläge wenig später zu verselbstständigen. Ihre

Abb. 2: Das erste der Acht Orchesterfragmente von Anton Webern in der Abschrift Cerhas.⁴²

Orchestrierung (Zupf- und Perkussionsinstrumente) erinnert an Weberns *Fünf Stücke für Orchester* op. 10. In deren letztem Stück („Sehr fließend“) gewinnen ähnliche Akkordschläge Schritt für Schritt an struktureller Bedeutung. Sie beginnen wie bei Cerha im *pp* und werden hier wie dort von Gitarre und Harfe initiiert. In beiden Stücken erfahren die Schläge eine Verdichtung sowie eine klangfarbliche Verhärtung hin zum perkussiven Sound. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die am Quartaufbau orientierte Intervallstruktur der Akkorde (siehe Abb. 3).

⁴² Cerha, Abschrift der *Acht Orchesterfragmente* von Anton Webern, AdZ-FC, 000EA006, S. 3.



Abb. 3: Cerha, *Langegger Nachtmusik I* (links; Harfe; T. 13) und Anton Webern, *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 (rechts; Celesta; T. 10), Intervallstruktur der Akkordschläge.

Ähneln sich Klanglichkeit und grundsätzliche Transformation der Modelle, so ist deren rhythmische Behandlung grundverschieden. Cerha formt die Schläge zu einem gleichmäßigen Viertelpuls aus, bei Webern gleichen sie unvorhersehbaren Einwürfen, die den Satz dramatisch zuspitzen und ihn danach auf eine von stillen, einzelnen Gesten geprägte Endpassage zulaufen lassen. Diese formale Konsequenz eint hingegen Weberns und Cerhas Modelle wieder, denn auch in der *Nachtmusik* folgt schließlich eine amorphe und von Stille geprägte Passage: Cerhas „Wegwischen“ von Allusionen und deren Ersetzung durch neue gewinnt hier eindrücklich an Gestalt.

Das sich anschließende, durch hohe Streicherklänge (z. T. Flageolets) und eine Windmaschine charakterisierte Klangfeld, erinnert in der Art der vorwiegend chromatisch geprägten Textur und ihrer geräuschhaften Anlage sowohl an Cerhas eigene, Anfang der 1960er Jahre geschaffenen Klangkompositionen (und bezeugt dadurch, wie sehr auch Cerha selbst einen Teil der „österreichischen Musiklandschaft“ bildet) als auch an jene Ligetis. Zum engeren Referenzrahmen dürfte der Beginn des fünften *Spiegel-Satzes* gehören, der Streicherflageolets sowie eine Tonbandspur miteinander verschmilzt und auf diese Weise akustisch ähnliche Sonoritäten ausbildet.⁴³ Auch die in zeitlicher Nähe komponierten Streicherstücke Li-

43 Gleichzeitig sind auch Unterschiede zu registrieren: Die Klangbildung im *Spiegel-Satz* zielt wesentlich stärker auf die Vermischung von Streichern und Tonband ab; außerdem ist ihre Entwicklung sehr viel statischer als in der entsprechenden Passage der *Langegger Nachtmusik I*. Hier ist die Fläche bewegter und – allein aufgrund besetzungstechnischer Mittel – durchhörbarer.

getis ließen sich hier anführen, etwa das von Cerha 1968/69 aufgeführte⁴⁴ Konzert für Violoncello und Orchester (1966) oder die *Ramifications* für zwölf solistische Streicher (1968). Die engmaschige Stimmführung der einzelnen Streicher erinnert zudem an entsprechende Gitter- und Netzstrukturen, die seit den *Apparations* (1959) zu einem Grundtypus seiner kompositorischen Handschrift wurden.⁴⁵ An späteren Stellen der *Nachtmusik* lässt Cerha diese Strukturbildungen noch deutlicher zu Tage treten – auffällig ist beispielsweise eine Partie von fünf Holzbläsern, ergänzt um ein solistisches Violoncello, in welcher die Anlehnung an Ligeti durch die Überlagerung von charakteristischen Intervallpermutationen innerhalb eines harmonisch gleichbleibenden Feldes sinnfällig erscheint. Die reduzierte Dynamik, kombiniert mit gebundener Artikulation und der Aufhebung von Taktschwerpunkten, verweist repräsentativ auf entsprechende mikropolyfone Gewebe, die bei Ligeti oftmals mit charakteristischen Vortragsbezeichnungen versehen sind, etwa „legato dolcissimo“ oder „con delicatezza“, wie in den 1968 komponierten *10 Stücken für Bläserquintett*.⁴⁶ Bei der Entschlüsselung derartiger in die Allusionsschicht verpflanzter ‚Ligetischer‘ Phänomene mag es ein interessantes Detail sein, dass Ligetis der *reihe* gewidmetes Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten⁴⁷ (1969/70) parallel zur Langegger *Nachtmusik I* entstand und vom Ensemble regelmäßig aufgeführt wurde⁴⁸ – sogar im Uraufführungskonzert der *Nachtmusik* am 1. Oktober 1970 war das Kammerkonzert Teil des

44 Aufführungen des Cellokonzerts mit der *reihe* fanden am 25.10.1968 im ORF-Saal und am 25.10.1969 im Kammermusiksaal Graz im Rahmen des Festivals „Musikprotokoll“ statt, beide unter Cerha

45 Vgl. Hermann Sabbe, *György Ligeti. Studien zur kompositorischen Phänomenologie* (=Musik-Konzepte 53), München 1987, S. 29.

46 Vgl. das sechste („Poco sostenuto, legato dolcissimo“, T. 9) und das achte Stück („Allegro con delicatezza“).

47 Inwiefern Ligetis Kammerkonzert sich auf Bergs Kammerkonzert bezieht – allein die identische Anzahl von 13 Mitwirkenden würde dafür Ansatzpunkte bieten – bedarf noch einer genaueren Untersuchung.

48 Uraufführung am 5.4.1970 in Baltimore, Ensemble *die reihe*, Leitung Friedrich Cerha; im Uraufführungskonzert der *Nachtmusik I* wurde hingegen erstmals die Neufassung des Kammerkonzerts auf die Bühne gebracht.

(♩ = 46)

Picc. *pp*

Fl. *ppp*

A-Klar. *ppp*

Bb-Klar. *ppp*

Bassklar. *ppp*

Cello *pp*

Corrente (Liebend) (♩ = 60)

Fl. *p*

Bb-Klar. *p*

Bassklar. *p*

Cello *pp*

Abb. 4: Cerha, *Nachtmusik I* (links, T. 34) und György Ligeti, *Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten* (rechts, T. 1), ähnlich instrumentiertes Klangnetz.

Programms,⁴⁹ möglicherweise um so Verbindungen aufzuzeigen. In Ligeti's *Kammerkonzert* finden sich jedenfalls Passagen, die an die erwähnte Holzbläser-Partie erinnern (siehe Abb. 4).

Das Ausblenden der oben erwähnten Flageoletttönen mit Grundierung der Windmaschine führt im weiteren Verlauf der *Nachtmusik* zurück zu Weberns op. 10. Mit Repetitionen aus Achteln und Vierteln in

49 Vgl. „Konzertarchiv_diereihe.at“ (wie Anm. 26).

Abb. 5: Anton Webern, *Fünf Stücke für Orchester* op. 10, Nr. 3 (T. 8) und Cerhas ‚Zitat‘ in der *Langegger Nachtmusik I* (T. 22).

der Harfe und der Celesta sowie dem parallelen Einsatz der fünf großen Herdenglocken bezieht sich Cerha auf den dritten Satz („Sehr langsam und äußerst ruhig“) aus den *Fünf Orchesterstücken*, deren charakteristisches Klangband aus ebendiesen Elementen besteht und eine „instrumentationsbedingte Bergwelt und Natur gebändigt durchschimmern“⁵⁰ lässt. Gleichwohl verändert Cerha das entlehnte Material: Statt ganztönigen Achtelrepetitionen werden Tritoni verwendet, statt des Triolenrhythmus im Harmonium ein dreitöniges Liegecluster, statt großer Trommel zwei Tomtoms, statt des 6/4- ein 7/4-Takt und auch die Tonhöhen unterscheiden sich von Weberns Satz. Diese Modifikationen beeinträchtigen die Wiedererkennbarkeit des Vorbilds letztlich nicht – sie verdeutlichen aber die der *Nachtmusik* eigene Technik des Zitierens aus dem Gedächtnis heraus, mit bewusst angelegten Unschärfen. An späterer Stelle schält sich das ‚erinnerte Zitat‘ als letzte offenkundige Reminiszenz erneut heraus, jedoch in noch stärker veränderter Gestalt.⁵¹ Trotz der zahlreichen Abwei-

50 Lothar Knessl, „Abseits vom Einerlei. Expressives Komponieren, österreichisch gefärbt“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 163/3 (2002), S. 18–25, hier S. 19.

51 T. 113; wie in T. 22 sorgt ein langsames Tempo (Viertel=42) und eine Taktart mit verhältnismäßig hohem Zähler (9/4) für die Anmutung eines weitgehend aufgehobenen

chungen teilt sich die filigran resonierende Klangwelt Weberns auch hier als eine Art verzerrtes, nächtliches Traumbild mit (siehe Abb. 5).

Seine kompositorische Bedeutung erhält die Anspielung auf Webern aus Cerhas Ansatz, die eingespeisten heterogenen Elemente in einer organischen Form aufgehen zu lassen. Auf latente Weise verknüpft die abgebildete Passage bisherige Elemente der *Nachtmusik* miteinander: Die insistierenden Viertelschläge des Beginns werden in der Harfe aufgegriffen, die verfremdete, hohe Streichertextur im Harmonium gespiegelt, der rauschende Klang der Windmaschine schließlich in den Tomtoms nachgebildet. Auch die Konturen der langgezogenen und durch große Intervallsprünge charakterisierte Melodik⁵² des Horns hatten sich bereits vorher angekündigt,⁵³ um später in variiert Form immer wieder durchzuschimmern.⁵⁴ Schließlich bildet sich durch die Konzentration auf Farbe und Textur auch eine Brücke zu den bereits erwähnten klangkompositorischen Feldern.⁵⁵

Neben derartig konzentrierten Verweisen lässt sich Intertextualität auch im scheinbar Marginalen aufdecken. So lässt Cerha bei der Veränderung des Webernschen Materials in einem winzigen Detail auf eine

Metrum. Im Vergleich zur ersten Allusionspassage ist in der zweiten die Klangflächigkeit erhöht, die melodische Bewegung hingegen fast aufgehoben. Die Aufgabe einer regelmäßigen Pulsation übernehmen in der zweiten Stelle die Röhrenglocken, vertraute Klangfarben aus Weberns *Orchesterstücken* (Celesta, Harfe, Harmonium und Herdenglocken) werden in beiden Stellen exponiert.

52 Die meist nur aus wenigen Tönen bestehenden Melodien geben ebenfalls Aufschluss über die Zitiertechnik. Zwar ähneln sie in Ambitus, Rhythmus und Bewegungsrichtung stark dem melodischen Element in Weberns op. 10, Nr. 3 (zu finden in den Rahmenteilern, in Solo-Geige und Posaune), nie wird dieses jedoch wörtlich aufgenommen.

53 Vgl. eine ähnliche fünftönige Melodie im Harmonium, T. 10 ff.

54 Etwa in T. 38 ff. (Viola), T. 69 ff. (Cello/Kontrabass) oder T. 109 ff. (Trompete).

55 Die Verknüpfung von Weberns op. 10 mit den Klangkompositionen der 1960er Jahre diskutiert Oliver Korte in einem Aufsatz, der sich dem Einfluss Mahlers auf Webern widmet. Korte argumentiert, beide seien als wichtige Vorläufer dieser kompositorischen Technik zu betrachten. Vgl. Oliver Korte, „Macrocosm – Microcosm: About the Influence of Gustav Mahler's Eighth Symphony on the Work of Anton Webern“, in: Elisabeth Kappel (Hg.), *The total work of art. Mahler's Eighth Symphony in context*, Wien 2011, S. 202–213, hier besonders S. 203 und 210.



Abb. 6: Arnold Schönberg, *Drei Stücke für Kammerensemble*, Nr. 3 („Gehende Viertel“), Orgel- bzw. Harmoniumstimme (T. 1–5) in der Abschrift.⁵⁶

eigene Abschrift eines Fragments Arnold Schönbergs schließen, dem unvollständigen Schlusssatz der *Drei Stücke für Kammerensemble* (1910).⁵⁷ Es beginnt mit einem ausgehaltenen Akkord einer Orgel oder eines Harmoniums, welcher „aufs zarteste registriert“⁵⁸ ist. Vor diesem „atmosphärischen Hintergrund“⁵⁹, um mit Theodor W. Adorno zu sprechen, heben sich flüchtige Motivsplitter ab. Mit seiner Entscheidung, in der besprochenen Passage das Harmonium zu verwenden, das einen flächigen Hintergrund liefert, statt wie bei Webern einzelne Töne zu repetieren, bezieht Cerha unterschwellig Schönbergs Fragment ein – das wie Weberns *Orchesterstücke* dem expressionistisch-lyrischem Stilempfinden seiner Entstehungszeit entspricht (siehe Abb. 6).

Ein interessantes Detail der Komposition ist auch das markante Vier-Sechzehntel-Motiv, das aus nur einem repetierten Ton besteht. Cerha überantwortet es ausschließlich den Zupfinstrumenten (in T. 39 der Gitarre, in T. 66 der Mandoline). So ornamental es im Gesamtkontext erscheint, so bedeutungsvoll ist sein Referenzrahmen, der ein weiteres Mal Webern und Mahler einschließt. Dasselbe motivische Partikel findet sich – ebenfalls immer gezupft – an mehreren Stellen in Weberns op. 10, etwa im

56 Cerha, Abschrift von Arnold Schönbergs *Drei Stücken für Kammerensemble*, Nr. 3, AdZ-FC, 000EA003, S. 6.

57 Cerha fertigte eine Abschrift sowie Stimmmaterial der Stücke an. In dem Manuskript werden sie als „Drei kleine Stücke für Kammerorchester“ bezeichnet (AdZ-FC, 000EA003).

58 Vgl. Schönbergs Angabe auf jener Partiturseite des Fragments, die in Cerhas Manuskript (vgl. Abb. 6) abgebildet ist.

59 Theodor W. Adorno, „Zu einigen Arbeiten Arnold Schönbergs“, in: ders., *Musikalische Schriften IV*, Frankfurt/Main 2015, S. 327–344, hier S. 335.

dritten (T. 5, Harfe/Mandoline) und im fünften Satz (T. 9, Sologeige und T. 15, Sologeige/-bratsche; jeweils pizzicato). Es wird hier quasi seismographisch verwendet, um anschließende Akkordschläge vorzubereiten. Varianten der Tonrepetition finden sich auch in zwei von Weberns *Acht Fragmenten für Orchester*, einmal in tiefer Lage (Nr. 4, Harfe), ein anderes Mal in rhythmisch identischer Form zu Cerhas Motiv (Nr. 7, Mandoline). Ferner taucht die Formel in Weberns *Sechs Liedern nach Gedichten von Georg Trakl* op. 14 auf, die sich beinahe allesamt mit nächtlicher Symbolik auseinandersetzen. Am auffälligsten ist dort eine diminuierte, gezupfte Geigenversion, welche gegen Ende des Liedes *Abendland II* den Worten „Schatten nun im kühlen Schoß der Nacht“ folgt (siehe Abb. 6). Auf den Gestaltungstypus der „raschen Tonwiederholungen“ verweist Cerha im Kontext seines 2004 entstandenen Violinkonzerts: Dieser wäre „seit langem“ ein Element aus Weberns Trakl-Liedern, die ihn bis in seine „Träume hinein immer wieder“ verfolgt hätten.⁶⁰

Auch für Mahlers zweite „Nachtmusik“ in der siebten Sinfonie ist dieses Motiv (in augmentierter Achtelform) konstitutiv.⁶¹ Es wird zunächst von der Mandoline exponiert (T. 180 ff.) und in einer späteren Passage von ebendieser in einem durchführenden Teil weiterverarbeitet sowie auf Flöte und Geigen übertragen (T. 201 ff., siehe Abb. 7).

Die Entdeckung solcher Zellen bezeugt die subtile musikhistorische Verflechtung der *Langegger Nachtmusik I*. Den Referenzrahmen bestimmen jedoch nicht nur derartige Partikel, sondern auch allgemeinere Stilmerkmale. Die beiden Passagen, in denen die Sechzehntelfloskel zu hören

60 Friedrich Cerha, Werkeinführung zum Konzert für Violine und Orchester WV 134, AdZ-FC, 000T0134, S. 3.

61 Wendelin Bitzan unterscheidet „drei Ebenen des Einsatzes gezupfter Saiten“ in Mahlers „Nachtmusik“: repetitive Elemente (1), melodisch-thematische Strukturen (2) sowie rein ornamentale Figuren (3). Von diesen drei Funktionen würde der erste Typ „in Form von Tonwiederholungen oder als Begleitmuster verwendete Akkordbrechungen“ den Großteil der kompositorischen Verwendung ausmachen. (Vgl. Wendelin Bitzan, „Folklore, Ständchen, Nachtmusik? Gezupfte Saiten als instrumentatorisches Idiom im vierten Satz aus Mahlers siebter Symphonie“, in: Annegret Huber (Hg.), *Identität – Alterität – Musik*, Wien 2001, S. 69–82, hier S. 73.) Die dominanten Tonwiederholungen als Formel des Zupfens verleihen Mahlers „Nachtmusik“ ihr Klangrelief.

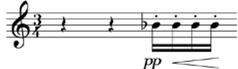
<p><i>Bassgit.</i></p>  <p><i>mf</i></p> <p>Cerha, <i>Langegger Nachtmusik I</i></p>	<p><i>Mand.</i></p>  <p><i>p</i></p> <p>Mahler, „Nachtmusik II“</p>
<p><i>Hfe.</i></p>  <p><i>p</i></p> <p>Webern, Orchesterfragment IV</p>	<p><i>Mand.</i></p>  <p><i>p</i></p> <p>Webern, Orchesterfragment VII</p>
<p><i>Mand.</i></p>  <p><i>pp</i></p> <p>Webern, <i>Fünf Stücke</i>, Nr. 3</p>	<p><i>VI. (pizz.)</i></p>  <p><i>p</i></p> <p>Webern, <i>Sechs Lieder</i>, Nr. 3</p>

Abb. 7: Vergleich der Repetitionsfigur bei Cerha, Mahler und Webern.⁶²

ist,⁶³ schließen etwa durch ihre kammermusikalische Transparenz, ihre miniaturartige Gestik, die expressive Melodik (oft in Solostreichern)⁶⁴ und Klangtupfer auch stilistisch an Weberns *Orchesterstücke* an.

Für das gesamte Stück sind über die intertextuellen Zusammenhänge hinaus auch formale Aspekte bedeutsam. Cerha merkt zur *Nachtmusik I* an, die „Bewegung in den winzigen Abschnitten“⁶⁵ würde durch einen „Impuls angestoßen, das eigentliche Geschehen“ aber „im Verlöschen,

62 Taktangaben: Cerha, *Langegger Nachtmusik I*, T. 39; Mahler, „Nachtmusik II“ („Andante amoroso“) aus Sinfonie Nr. 7, T. 46/47; Webern, „Fragment IV“ aus *Acht Fragmente für Orchester*, T. 1; Webern, „Fragment VII“ aus *Acht Fragmente*, T. 2/3; Webern, *Fünf Stücke für Orchester* op. 10, Nr. 3, T. 5; Webern, „Abendland II“ aus *Sechs Lieder nach Gedichten von Georg Trakl* op. 14, T. 24.

63 T. 38–40 bzw. T. 64–71.

64 Herausragende Melodieträger sind Solobratsche (T. 38–40) und Solovioline (T. 65–68). In Weberns op. 10 fällt der Solovioline eine vergleichbar exponierte Rolle zu. Insbesondere das vierte Stück zeigt mit charakteristischen Anfängen und Schlüssen Bezugspunkte zu den von Cerha eingewobenen Episoden: Der Mandoline zu Beginn sowie der expressiven Violine am Schluss entsprechen in der *Langegger Nachtmusik I* die Gitarre zu Beginn der zweiten Passage (T. 64) beziehungsweise die Violine in der ersten (T.40).

65 Friedrich Cerha, „Zu meinen Langegger Nachtmusiken“, in: Walter Grond (Hg.), *Draußen*

Versiegen, in der Auflösung der Bewegung“ liegen. Bereits angesprochen wurde der Vorbildcharakter, den Anton Webern bezüglich dieser Formvorstellung eines ‚Zyklus‘ des „scheinbar Unzusammenhängenden“ hatte. Hier liegt Intertextualität als ästhetische Implikation eines tiefer liegenden Zusammenhangs von Material und dessen vielfältigen Erscheinungsformen vor – ein Ansatz, der Cerhas kompositorische Grundeinstellung mit der Weberns, aber sicherlich auch Mahlers verbindet, vergegenwärtigt man sich die ähnlichen Gesetzmäßigkeiten folgenden formalen Verbindungen heterogener Elemente in dessen sinfonischem Stil.⁶⁶ „Erwecken“ und „Wegwischen“ als kompositorisches Sujet der Langedger *Nachtmusik I* werden hier um eine mindestens ebenso wichtige Qualität ergänzt, die des Zusammenhaltens. Eine Analogie zu Mahler sah denn auch Walter Bachauer in seiner Rezension des Uraufführungskonzerts⁶⁷ für die *Welt*, als dieser schrieb:

[...] wenn nicht alles trägt, dann verhält sich Cerha mit seinem Stück, in dem tonale Akkorde nebst Anspielungen auf allerlei österreichische Musiken von Berg bis Ligeti wie Schwalben aus- und einfliegen, zur Tradition der Wiener Kunstmusik ungefähr so, wie sich Mahler zur lokalen Volksmusik verhielt: parodistisch bis satirisch, nie ganz direkt zu nehmen, obwohl alles mit ernsterem Habitus vorgetragen.⁶⁸

Bildhaft beschreibt Bachauer weiterhin, wie „aus dem Nachtbild leise grünelnder Orchesterstimmen“ sich „eine Galerie vertrauter Geister“ erheben würde, „die gleichsam durch trübe Fenster in die Gegenwart lugen.“

in der Wachau. *Der etwas andere Reisebegleiter*, Innsbruck/Wien 2011, S. 149–153, hier S. 151.

66 Diese Gemeinsamkeit merkt Cerha auch selbst, vgl. Cerha, „Vom Frühwerk bis zur Gegenwart“, in: FC-S, S. 216–281, hier S. 239.

67 Auf Bachauer als Rezensent verweist Cerha möglicherweise auch in seinem Werktext zur *Langedger Nachtmusik I* (vgl. Anm. 65).

68 Walter Bachauer, „Partitur mit seltsamem Zug ins Utopische“, in: *Die Welt*, 4.10.1970, AdZ-FC, KRIT0015_1970-1971, S. 24.

Fazit und Ausblick

Der zu Beginn aufgeworfenen Frage nach den Konturen jener „österreichischen Musiklandschaft“, die Cerha in der *Langegger Nachtmusik I* musikalisch topografiert, kann mit Blick auf die erwähnten Beispiele eine mehrfach differenzierte Antwort gegeben werden. Die stichprobenartige Überprüfung auf ihre intertextuellen Verweise liefert dazu verschiedene Ansatzpunkte. Zunächst lässt sich festhalten, dass Cerhas Formidee des Momenthaften auf unterschwellige Weise mit seinem Interesse an Fragmenten der Wiener Schule korrespondiert – die Nähe besonders der Webernschen *Orchesterfragmente*, aber auch derjenigen Schönbergs zur *Nachtmusik I* zeugen davon. Auch greift er hier auf die Idee der musikalischen Miniatur zurück, die um 1910 en vogue gewesen war.

Intertextuelle Anspielungen werden in verschiedenen Deutlichkeitsgraden verwendet. Sie reichen vom beinahe wörtlichen Zitat, wie es zum Beispiel bezüglich des dritten Satzes aus Weberns *Fünf Orchesterstücken* op. 10 nachgewiesen werden konnte, bis hin zur Allusion eines bestimmten Stils, etwa der Klangfelder Ligetis. Mahlers zweite *Nachtmusik* scheint auf latente Weise immer wieder durch, nicht zuletzt als instrumentations-spezifisches Referenzwerk, das durch seine Integration von Zupfinstrumenten auch Vorbild für die Wiener Schule wurde, man denke nur an Weberns op. 10 oder Schönbergs *Serenade* op. 24.⁶⁹ Auch spiegelt sich bei Cerha Mahlers sinfonischer Kammerstil, der den folkloristischen Charakter verstärkt.

Gelegentlich sind die Anspielungen in der *Langegger Nachtmusik I* vieldeutig, wie etwa das erste Flötenmotiv zu Beginn. Die intertextuelle Vielschichtigkeit zeigt sich besonders in der Besetzung. So ist der Einsatz von Herdenglocken ein klarer Hinweis auf Webern. Sie spielen jedoch ebenso auf Mahlers sechste und siebte Sinfonie an, zumal schon die Besetzung

69 Cerhas Beziehung zu Schönbergs *Serenade* weist eine lange Geschichte auf. Bereits 1960 schildert er in einem Brief an Ernst Krenek die „intensive und ausgiebige Probenarbeit“ vor einer anstehenden Aufführung mit der *reihe*. (Friedrich Cerha, undatierter Brief an Ernst Krenek, [August/September 1960], Ernst-Krenek-Institut-Privatstiftung, Krems/Donau, CERHA_1961_-BriefanKrenek.) In der 2006 entstandenen *Serenade* WV 146 verbirgt sich gar eine kompositorische Hommage an Schönbergs Referenzwerk.

von Weberns *Orchesterstücken* op. 10 eine Hommage an Mahler ist. Der Einsatz der Glocken lässt sich aber auch auf Cerhas eigene Biografie beziehen, insbesondere auf seine Zeit als Hüttenwirt in Tirol während des Zweiten Weltkriegs.

Die stilistischen Anspielungen der *Nachtmusik* kartografieren ein Spektrum, das zwischen nächtlicher Ruhe (oftmals durch Klangflächen versinnbildlicht), kammermusikalischer Finesse (meist in Nähe zu Webern) und sinfonischen Eruptionen⁷⁰ mit teils dominantem Blech changiert, die im Tonfall besonders Mahler und Berg nahestehen. Entscheidend an den Referenzen sind letztlich ihre Wechsel der genauen Gestalt. Nie zitiert Cerha ‚wörtlich‘, sondern immer mit bewussten Abweichungen, sodass Mehrdeutigkeit gezielt evoziert wird. Aufschlussreich mag sein, dass der Begriff der Allusion, den Cerha im Sinn von Mehrdeutigkeit benutzt, seinerzeit auch von Ligeti verwendet wird, besonders in Bezug auf sein Orchesterstück *Lontano* (1967), das ebenso wie die *Langegger Nachtmusik I* eine Ausprägung der damaligen Mahler-Renaissance ist⁷¹ – „keine Zitate, sondern wirklich Anspielungen, Allusionen“⁷² seien in seinem Werk enthalten, so Ligeti, „nicht die Musik“ selbst, „sondern der Habitus, die Aura dieser Musik“ sei Gegenstand. Hinsichtlich des Potentials einer verschwommenen, bewusst polysemen Intertextualität differenziert Ligeti auch zwischen Verweistechiken, etwa dem ‚getarnten‘ Zitat, der Reproduktion von Schreibtechniken oder dem Paraphrasieren – allesamt angewendet im *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* (1976).⁷³ Mit ähnlichen Mitteln, wenn auch mit anderen Absichten, verfährt Cerha. Die Technik des Querverweisens gerät zu einem Spiel mit

70 Vgl. etwa T. 84–87 (rhythmisch zerklüftete Gesten mit sinfonischem Charakter) oder T. 96–104 (orchestraler Aufbau vom tiefen Register bis zu einem Tutti-Höhepunkt).

71 Vgl. Matthias Schmidt, „Die imaginäre Geschichte. Zu György Ligetis Mahler-Rezeption in *Lontano* (1967)“, in: Ulrich Mosch (Hg.), *Annäherungen. Festschrift für Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag*, Saarbrücken 2007, S. 266–275.

72 Dieses und das folgende Zitat: Josef Häusler und György Ligeti, „Wenn man heute ein Streichquartett schreibt“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 131/7-8 (1970), S. 378–381, hier S. 378 f.

73 Vgl. Hermann Sabbe, „György Ligeti – Illusions et Allusions“, in: *Interface: Journal of new music research* 8 (1979), S. 11–34, hier S. 29.

gezielten Unschärfen, die mit dem zwielichtigen Notturmo-Charakter der *Nachtmusik* korrespondieren. Dem entspricht, dass Cerha seine *Nachtmusik* als Begegnung von „Realem“ und „Imaginiertem“ beschreibt, eine Charakterisierung, die auf zweierlei Arten lesbar ist. Zum einen reflektiert sie auf abstrakter Ebene den Ursprung der subtil zitierten Musik: Die Bezüge weisen sich als ‚erinnerte Klänge‘ aus, mit allen Verformungen, die einer Erinnerung anhaften.⁷⁴ (Der ‚erinnerte Klang‘ ist eine wesentliche Gemeinsamkeit von Cerhas *Nachtmusik* und der zweiten „Nachtmusik“ in Mahlers siebter Sinfonie, denn er bezieht seine Wirkung aus dem Bestreben, an frühromantische Charakterstücken erinnern zu wollen.)⁷⁵

Vor allem aber meint Cerha den Unterschied zwischen Abstraktion und konkret Erlebtem. Neben den unterschweligen Artefakten der österreichischen Musikgeschichte spielt die spezielle Klanglandschaft der Wachau eine Rolle, einhergehend mit einer „Aufmerksamkeit auf alles, was uns permanent umgibt, visuell und klanglich“⁷⁶, wie Cerha kommentiert. In der *Nachtmusik* schlagen sich demnach auch reale Umweltklänge nieder – so fallen gleich zu Beginn die Röhrenglocken (T. 9 ff.) auf, die *piano* eine sich wiederholende Tonabfolge gestalten⁷⁷ und so an ent-

74 Auch die Skizzen vermitteln den Eindruck eines aus der Erinnerung rekrutierten Schreibens. Cerha notierte in einer ersten Schicht mit Rotstift rudimentäre Ideen, die sich im späteren Stück wiederfinden. Das deutlichste Zitat (aus Weberns op. 10) in dieser ersten Schicht und allusionsfreie Ideen sind gleichermaßen als spontane Eintragung zu identifizieren. Erkennbar sind hier bereits die Stimmen für Horn, Celesta, Harfe, Harmonium und Herdenglocken. Die Anspielungen auf die Instrumentationstechnik Weberns sind nur in Worte gefasst, um an die *Fünf Orchesterstücke* zu erinnern. (Vgl. Friedrich Cerha, Skizzen zu WV 73 und 72, AdZ-FC, 000S0073, S. 2.)

75 Bernd Sponheuer merkt hier kritisch an, dass bei den Deutungen von Mahlers Sinfonie die Erinnerungsmaterie von der „Erinnerung als aktivem, auskomponierten Prozeß [...] isoliert worden“ sei. (Vgl. Bernd Sponheuer, „O Alter Duft aus Märchenzeit! Prozeduren der Erinnerung in der ersten Nachtmusik der Siebten Symphonie Gustav Mahlers“, in: Matthias Theodor Vogt (Hg.), *Das Gustav-Mahler-Fest*, Kassel 1991, S. 469–479, hier S. 471).

76 Thomas Meyer, Interview mit Friedrich Cerha, Februar 2012, <https://www.evs-musikstiftung.ch/de/preise/preise/archiv/hauptpreistraeger/friedrich-cerha/interview.html>, Abruf am 26.3.2020.

77 Diese Passage verweist auch auf das fünfte von Weberns *Acht Orchesterfragmenten*. Das

fernt läutende Kirchenglocken erinnern.⁷⁸ Die Idee der Ferne sowie das Mahler'sche Spiel mit räumlichen Aspekten löst auch eine spätere Stelle in der *Nachtmusik* ein (T. 52 ff.), an der einzelne, im Kleinsekundabstand gehaltene Tonkomplexe der Holz- und Blechbläser mit erheblich höherer Lautstärke in zarte Klangfelder der Streicher einbrechen.⁷⁹ Sie repräsentieren, wie speziell der Einsatz von Wagnertuba und Horn nahelegt (vgl. T. 56), das „durch die Nacht klingende Tuten der Donauschiffe“⁸⁰. Diese „singuläre phonotopische Struktur“⁸¹ von Maria Langeegg, des Dunkelsteinerwaldes „und der umgebenden Bergrücken und Täler“ bildet eine zweite Schicht der „österreichischen Musiklandschaft“, fast schon im Sinne eines Soundscapes, wie es Murray Schafer definiert hat.⁸² Cerhas *Nachtmusik* wird so auf zweierlei Weise zu einer Klanglandschaft Österreichs: Sie ist einerseits Nacht-, andererseits Nach-Musik im Sinn eines kompositorischen Resonanzraums, der verschiedener, im Gedächtnis gespeicherter Musik die Möglichkeit des An- und Abklingens verleiht.

dreitaktige Fragment („Sehr langsam“) wird von pianissimo angeschlagenen Röhrglocken dominiert, die eine dreitönige Achtelbewegung wiederholen. Der Röhrglockenklang wird punktuell von Glockenspiel, Klarinette, Harfe und Celesta angereichert.

- 78 Auch in späteren Stücken Cerhas finden sich Assoziationen des Glockenklangs mit der Semantik des Nächtlichen; im Orchesterstück *Nacht* (2011/13) etwa sind gleich zwei charakteristische Röhrglocken-Passagen eingearbeitet, von denen die erste dem Typus der regelmäßigen Schläge inmitten von Stille respektive zurückgenommenen (Streicher-) Flächen entspricht.
- 79 Nicht strukturell, aber hinsichtlich der Klangdisposition erinnert die Gegenüberstellung des leisen Streicherteppichs und der punktuellen Bläsersätze an die entsprechende kompositorische Formulierung in *Mouvement II* (1959) und ihre Weiterentwicklung in *Spiegel IV* (1960/61). Zu den *Mouvements* siehe im vorliegenden Band auch den Beitrag von Reinke Schwinning, S. 187–208.
- 80 FC-S, S. 239.
- 81 Gerhard Gensch, „Der Klang der Stille. Friedrich Cerha und seine Langeegger Nachtmusiken“, in: Grond (Hg.), *Draußen in der Wachau* (wie Anm. 65), S. 145–148, hier S. 148.
- 82 Vgl. R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, New York 1977, S. 274 f.

Valerie Ludwig, Anne Fritzen

„B-A-Cer-Ha“? Die Orgelwerke Friedrich Cerhas im Vergleich mit Johann Sebastian Bach

B-A-Cer-Ha. Orgelmusik von Friedrich Cerha und Johann Sebastian Bach, so lautet der Titel einer 2015 erschienenen CD, die erstmals eine Aufnahme von Cerhas *Neun Präludien* (2011/2012) und *Neun Inventionen* (2011) präsentiert. Der Interpret Wolfgang Kogert stellt sie im Wechsel mit Orgelwerken von Johann Sebastian Bach vor.¹ Legitimiert allein die Gegenübersetzung aus künstlerisch-programmatischer Perspektive noch nicht den Gedanken einer wissenschaftlichen Untersuchung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den eingespielten Werken – vor allem, da Cerha selbst seine Werke nicht dezidiert auf Bach bezieht –, verweist sie doch auf mögliche subkutan-inhärente Parallelen: So gilt Bach als der Vorreiter einer großen Orgeltradition, seine Orgelzyklen sind von einzigartiger Berühmtheit.² Aber auch mit seinen Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* oder seinen Inventionen und Sinfonien für Klavier gilt er als prägend für die entsprechenden Gattungen und Formen. Dass Cerha 2011 genau diese Gattungen in seinen ersten Orgelkompositionen aufgreift, obwohl sie in seinem bisherigen Œuvre kaum Platz einnahmen – einzig 2005/2006 entstanden *Sechs Inventionen für Violine und Violoncello* –, lässt aufmerken. Gerade im Rahmen dieses Bandes ist daher die Frage zu stellen, ob Cerhas Präludien und Inventionen in Zusammenhang mit Bach stehen und somit als ‚Nachfolgerwerke‘ betrachtet werden können.

1 Friedrich Cerha, *B-A-Cer-Ha. Orgelmusik von Friedrich Cerha und Johann Sebastian Bach*, Wolfgang Kogert, CD ORF RadioKulturhaus, Wien 2015.

2 Vgl. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, S. 341 f.

Durch den Einbezug gattungsgeschichtlicher und kompositorisch relevanter Aspekte wird zunächst ein Überblick zu Anlage, Struktur und musikalischer Intention der Präludien und Inventionen Cerhas gegeben. Die beispielhafte Analyse des Präludium VIII dient der Vertiefung der gewonnenen Erkenntnisse und gewährt einen Einblick in die Kompositionstechnik Cerhas in seinem späten Instrumentalschaffen. Der Vergleich mit Bachs Präludium in e-Moll BWV 855 aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* soll vor allem die unterschiedlichen Methoden der beiden Komponisten und die Besonderheiten des jeweiligen Stils aufzeigen.

Zu den Orgelwerken Cerhas zählen insgesamt *Neun Inventionen* (2011), *Neun Präludien* (2011/2012) und *Sechs Postludien* (2013/2014). Die Uraufführung der *Präludien* und *Inventionen* fand am 15. November 2012 in St. Ursula in Wien statt.³ Im Herbst 2013 entstanden *Postludien*, die Cerha dem befreundeten Organisten Hans Haselböck widmete, der ihn immer wieder gebeten hatte, für Orgel zu komponieren. Die *Postludien* knüpfen an die Ideen der *Präludien* und *Inventionen* an. Folglich bilden sie den Abschluss einer Trias.⁴ Die Uraufführung fand am 22. Februar 2016 im Rahmen des Eröffnungskonzertes mit der eben renovierten Rieger-Orgel des Wiener Konzerthauses statt.

Cerhas Beschäftigung mit Alter Musik

Cerha, der sich zeitlebens mit einer Fülle musikalischer Stile und Techniken beschäftigte, steht nicht zuletzt in der Nachfolge der Wiener Schule,⁵ die sich bekanntermaßen ebenfalls an historischen Vorbildern orien-

3 Martin Haselböck führte hierbei die *Neun Präludien* auf, Jan Rotrekl, Luca Lavuri und Maria Grillenberger die *Neun Inventionen*. Den Mittelteil des Konzerts gestaltete Gordon Murray am Cembalo mit Inventionen, Präludien und Sinfonien von Johann Sebastian Bach (vgl. Sabine Töffel, „Cerha Orgelwerke“, <http://terz.cc/print.php?where=magazin&id=282>, Abruf am 14.11.2019).

4 Vgl. Friedrich Cerha, „6 Postludien. Werkeinführung“, <http://www.universaledition.com/komponisten-und-werke/komponist/130/werk/14722>, Abruf am 14.11.2019.

5 Besondere Beachtung fand beispielsweise seine detailgenaue Beschäftigung und werkgetreue Vollendung des bis dato unvollendeten 3. Aktes von Alban Bergs *Lulu* im Jahr 1978

tierte. Beispielhaft hierfür seien Alban Bergs *Invention über einen Ton* (H) aus *Wozzeck* (1921) und Anton Weberns Instrumentation des sechsstimmigen Ricercars aus Bachs *Musikalischem Opfer* BWV 1079 für Orchester (1934/35)⁶ genannt.

Neben der Beschäftigung mit dieser Traditionslinie widmete sich Cerha auch der Alten Musik im engeren Sinn. So studierte er schon in den 1940er Jahren italienische Musik des frühen 17. Jahrhunderts, indem er entsprechende Werke auf der Barockgeige interpretierte, begleitet von Cembalo und Gambe. Cerha betrachtet den italienischen Frühbarock als eine Zeit, „in der der individuelle Affekt auf besondere Weise Ausdruck“ fand und dessen „virtuose Expressivität, die Klarheit der Formen und die Buntheit der charakterlichen Gegensätze“⁷ seine kompositorische Arbeit beeinflussten. Außerdem wirkte die Klanglichkeit des historischen Instrumentariums auf Cerha ein: So entstanden Anfang der 1950er Jahre eine Sonate für Bratsche und Gitarre oder Laute (1951) und *Toccata, Ricercar und Passacaglia* für Flöte, Viola d'amore und Laute oder Cembalo (1951/1952).

Bezüglich seiner Orgelwerke wird Cerhas Affinität zur Alten Musik zum einen durch die Titel deutlich, zum anderen durch eine musikalisch klare Linienführung, die mit einem hohen Maß an präziser Artikulation einhergeht, wie später ausgeführt werden soll. Nach Schaffensphasen, in denen vor allem der Gesamtklang und weniger der einzelne Ton im Vor-

(vgl. das Datenblatt der Universal Edition zu Cerhas *Lulu*, <http://www.universaledition.com/komponisten-und-werke/Friedrich-Cerha/Lulu/komponist/130/werk/3480>, Abruf am 14.11.2019 sowie Friedrich Cerha, *Friedrich Cerha. Schriften: ein Netzwerk*, Wien 2001, S. 31 f.). Cerha selbst bezeichnet den Schönberg-Schüler Josef Polnauer als eine entscheidende Einflussgröße, was sein Verständnis und die Aufarbeitung von Werken der Wiener Schule anbetrifft. (Vgl. ebd., S. 30.)

6 Hans Heinz Stuckenschmidt, Art. „Webern, Anton Friedrich Wilhelm (von)“, in: *Das Große Lexikon der Musik*, Bd. 8, Freiburg/Breisgau 1982, S. 341 f., hier S. 341.

7 Cerha, *Schriften: ein Netzwerk* (wie Anm. 5), S. 29. Zu seiner Beschäftigung mit Alter Musik siehe auch Cerhas Aussage zu seinem Divertimento für acht Bläser und Schlagzeug (1954): „Durch meine Beschäftigung mit alter Musik, die nie mehr abreißen sollte, waren sie [„melodische Materialien“ wie Hymnentyp, Quartfall, stehende Formeln von 1600 bis Mozart, Schubert oder Marx] mir vertraut.“ (Ebd., S. 217.)

dergrund stand, wie in *Spiegel V* (1960/1961),⁸ wendet sich Cerha nun, in seinen Orgelminiaturen, einem anderen Stil zu:

Die Inventionen sind etwas umfangreicher im Volumen und im Charakter gewichtiger, die Präludien beweglicher, unternehmungsfreudiger und manches – wie in anderen Werken aus den letzten Jahren – vom Bedürfnis geprägt, dem alten, im gegenwärtigen Musikschaffen so gut wie verschwundenen *leggiero*-Charakter wieder Raum zu geben.⁹

Cerhas Kategorien der Gewichtigkeit, der Beweglichkeit und des *leggiero*-Charakters lässt sich auf Seiten Bachs eine entsprechende Musiksprachlichkeit gegenüberstellen. Wolfgang Kogert kommentiert:

Für mich ist die Orgelmusik von Friedrich Cerha und Johann Sebastian Bach wesensverwandt. Zeitlose Merkmale wie Klarheit, Vitalität, kontrapunktisches Denken, die Ökonomie der kompositorischen Mittel und ein ausgeprägter Sinn für Proportionen zeichnen sie aus. Die Werke beider Komponisten sprechen Spieler und Hörer gleichermaßen unmittelbar emotional an.¹⁰

Präludium und Invention bei Bach und Cerha

Cerha betitelt seine Orgelwerke mit „Invention“, „Preludium“ und „Postludium“ und verweist so auf Gattungen, die im Barock eine wichtige Rolle spielten, aber auch im 20. Jahrhundert von Komponisten wie Paul Hinde-

8 Vgl. ebd., S. 63 f.: „Während in *Movement III* aber verschiedene Zonen eines einzelnen Klanges wechselweise hervortreten und wieder verschwinden, dreht sich in *Spiegel V* ein ganzer, homogener Klangkörper; keine Stimme, keine Orchestergruppe ragte hervor, dominiert. Das Tonband ist nur ein Teil des Orchesters; wie alle Instrumente des großen Apparats dient es nur dem – Gesamtklang“.

9 Cerha, *B-A-Cer-Ha* (wie Anm. 1), Booklet, S. 4.

10 Wolfgang Kogert, „Warum B-A-Cer-Ha?“, in: Cerha, *B-A-Cer-Ha* (wie Anm. 1), Booklet, S. 10 f., hier S. 10.

mith, Dmitri Schostakowitsch oder Vertretern der Wiener Schule aufgegriffen wurden.

Als Invention (von lat. inventio = Einfall, Erfindung), deren Vorkommen ab Mitte des 16. Jahrhunderts belegt ist, bezeichnete man Instrumentalwerke, die sich aufgrund ihrer Neuartigkeit keiner bestimmten Gattung zuordnen ließen.¹¹ Inventionen der Barockzeit bestehen meist aus wenigen Soggetti, die kontrapunktisch verarbeitet werden, nicht selten in komplexeren Rhythmen. Bach komponierte in diesem Stil zweistimmige Inventionen und dreistimmige Sinfonien (BWV 772–801), die zunächst, im *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, die Titel „Praeludium“ (zweistimmig) und „Fantasia“ (dreistimmig) führen.¹² Kennzeichnend ist hier der barocke ‚Fortspinnungstyp‘¹³, bei dem durch ein Soggetto eine musikalische Phrase angestoßen (Vordersatz) und in Sequenzen fortgeführt wird (Fortspinnung), bis diese in einer Kadenz endet (Epilog). Das Soggetto bildet dabei die „Grundlage eines unerschöpflichen und geistreichen Spiels mit seinen einzelnen Bausteinen“.¹⁴

Bachs Inventionen stehen somit der Fuge nahe, da das zugrundeliegende Soggetto meist im Quintabstand als Dux und Comes eingeführt wird. Im Unterschied zur Fuge jedoch sind

die Soggetti der Inventionen und Sinfonien noch stärker dem improvisatorischen Prinzip verhaftet, da sie Laufwerk, Akkordbrechungen und spielerischen Umgang mit Motiven bevorzugen, während ihnen die Aufmerksamkeit heischende Geste des Fugenthemas fehlt.¹⁵

11 Margarete Reimann, Art. „Invention“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 6, Kassel u. a. 1957, Sp. 1383–1389, hier Sp. 1383 f.

12 Vgl. Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*, Kassel 1998, S. 36.

13 Fortspinnungstypus: „Dreiteiliger Formungsansatz bestehend aus Vordersatz, Fortspinnung und Epilog. Die drei Teile stehen in keinem proportional vorbestimmten Verhältnis. Gleichgewicht oder Symmetrie werden nicht angestrebt. Wesentlichste Formungskraft ist der ungehemmte Bewegungsfluss.“ (Reinhard Amon, Art. „Fortspinnungstyp(us)“, in: *Lexikon der musikalischen Form*, Wien 2011, S. 118–119, hier S. 118.)

14 Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier* (wie Anm. 12), S. 36.

15 Ebd., S. 38.

Des Weiteren verzichtet Bach in seinen Inventionen meist auf die einstimmige Vorstellung des Themas sowie auf die fugentypischen Techniken der Themenverarbeitung.¹⁶ Während die Inventionen Bachs als kleine Übungstücke für den Klavier- und Kompositionsunterricht gedacht waren, sind es bei Cerha gerade – im Vergleich zu seinen Präludien – die Inventionen, die er vielschichtiger strukturiert: Sie sind komplexer und umfangreicher als die Präludien und setzen sich aus mehreren Formteilen zusammen, die sich auch im Ausdruck unterscheiden können.¹⁷

Die für Inventionen der Barockzeit typischen Imitationstechniken sind bei Cerha kaum nachweisbar. Doch bedient sich auch er einiger weniger kontrastiver Grundelemente, indem er ein motivisch dichtes Geschehen gestaltet und die Motive mit Hilfe der entwickelnden Variation¹⁸ fortspinnt.

Das Präludium ist ursprünglich ein Instrumentalstück für Tasteninstrumente, das aus der Improvisationspraxis hervorging. Bis in das 15. Jahrhundert diente es als Vorspiel eines Vokalwerkes, speziell als Intona-

16 Ebd.

17 Vgl. Kogert, „Warum B-A-Cer-Ha?“ (wie Anm. 10), S.10.

18 Entwickelnde Variation: Nach Arnold Schönberg bietet die Anlehnung an Zwölftonreihen als ‚Grundmuster‘ mit ihrem ‚Motivschatz‘ wieder „die Ausgestaltung von Motiven und Themen und damit auch wieder, als ein tragendes Moment großer Form, motivisch-thematische Arbeit. Schönberg [...] sprach, umfassender gedacht, von ‚entwickelnder Variation‘. Denn Tonhöhe und Rhythmus sind bei einer Zwölftonreihe von vorneherein getrennt: Aus ihr können durch verschiedene Rhythmisierung verschiedene Gestalten und Charaktere gewonnen werden. Sorgte früher in motivischer Arbeit ein gleicher Rhythmus, bei variabler Tonhöhe, für zielhafte Entwicklung, so sorgt nun ein variabler Rhythmus, bei gleicher Tonhöhe, für Abwandlung.“ (Britta Schilling-Wang, Clemens Kühn, Art. „Thema und Motiv“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neu bearbeitete Auflage, Kassel u. a. 1998, Sachteil Bd. 12, Sp. 534–543, hier Sp. 541.) Nach Clemens Kühn betone der Begriff der entwickelnden Variation einerseits besonders den „Akt des Hervorbringens“: „Alles wächst aus *einem* konkreten Motiv [...] oder aus bloßen, vom Rhythmus gelösten Intervallordnungen.“ Andererseits hebe er den „Akt der Verwandlung“ hervor: „Eine Ausgangsidee präsentiert sich immer anders, wird prozesshaft überführt in andere Gestalten.“ (Clemens Kühn, *Formenlehre*, Kassel u. a. 2007, S. 82.)

tion für die Interpreten.¹⁹ Später fungierte es auch als Einleitungssatz von Partiten oder Suiten. In Bachs *Wohltemperiertem Klavier* nimmt es jedoch eine ganz besondere Stellung ein: Es setzt dem strengen Stil der Fuge einen freien, spielerischen, quasi improvisatorischen Satztyp entgegen. Wie die Inventionen wird das Präludium wesentlich von einem einzigen motivischen Grundgedanken und dem mit ihm verbundenen Ausdrucksgehalt beziehungsweise Affekt bestimmt. Ein konkretes Formschema liegt meist nicht vor.²⁰ Im Gegensatz zu den Präludien des *Wohltemperierten Klaviers* sind Bachs Orgelpräludien häufig von größerem Umfang, da sie nicht als Zyklus komponiert wurden, sondern als Solitäre, in denen der Interpret sein Können zeigen konnte. Teilweise wurden diese Präludien auch zu Orgeleinweihungen oder Probespielen dargeboten. Zu Bachs Präludium und Fuge e-Moll BWV 548 schreibt Christoph Wolff:

Werke wie *Präludium und Fuge in e-Moll* BWV 548 demonstrieren Bachs erstaunliche Fähigkeit, die Gattung Präludium und Fuge auf ein Niveau zu heben, das in der Größenordnung weit über das *Wohltemperierte Clavier* hinausging. Bach verlieh der Gattung ein unverwechselbares, von der Perspektive des Organisten geprägtes Profil und gab den einzelnen Werken den Charakter virtuoser Bravourstücke.²¹

Cerhas Präludien ähneln in ihrem Umfang eher den Präludien des *Wohltemperierten Klaviers*, auch wenn ihnen keine Fuge folgt. Sie bestehen meist aus nur einem Formteil, dem jeweils ein bestimmter Affekt zugrunde liegt. Im Vergleich mit den entsprechenden Orgelwerken Bachs stehen sie dem *Orgelbüchlein* am nächsten, dessen Sätze als „kompakt verdichtete Miniaturen“ betrachtet werden können, „in denen jede Note und jede Pause eine Bedeutung hat. Der jeweilige Affekt stellt sich mit den ersten erklingenden Tönen ein, die Intensität fällt innerhalb eines Einzelsatzes nie ab.“²²

19 Hans Hering, Art. „Präludium“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 10, Kassel u. a. 1957, Sp. 1540–1543, hier Sp. 1540.

20 Reinhard Amon, Art. „Invention“, in: *Lexikon der musikalischen Form* (wie Anm. 13), S. 282 ff.

21 Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach* (wie Anm. 2), S. 341 f.

22 Kogert, „Warum B-A-Cer-Ha?“ (wie Anm. 10), S. 10.

Cerhas Wahl der Titel „Präludium“ und „Invention“ bezieht sich jedoch nicht auf konkrete, historisch vorbildhafte Werke, sondern auf zeitlose Merkmale, die zum Beispiel in der freien Form oder im spielerischen Umgang mit dem motivischen Material zutage treten. Nichtsdestotrotz lassen sich bestimmte Kompositionstechniken nachweisen, die sowohl bei Bach als auch bei Cerha zu finden sind, wie die folgenden Tabellen verdeutlichen.

Strukturtypen	Charakteristika	Bach	Cerha
Arpeggientyp	in Arpeggienbewegung gleichmäßig aufgelöste Akkordreihe	Präludium I C-Dur	keine Entsprechung ²³
Spielfigurentyp	in Figurengirlande aufgelöste, bewegte Akkordfolge als Oberstimme über Bassgerüst	Präludium V D-Dur	Invention III, Invention V ²⁵
Toccatentyp	Zerlegung von Akkorden in virtuose Läufe, Figuren, Arpeggien bei immer erneuter Gipfeligung in vollgriffige Akkorde	Präludium XXI B-Dur	Präludium III, IX Invention V (Toccatina), Invention VII, IX
Arientyp	kantable Solomelodie über generalbassartigem Bassfundament	Präludium VIII es-Moll	Präludium VIII ²⁶
Inventionstyp	polyfone Komposition, bei gegenseitiger Imitation einzelner Stimmen	Präludium XIII fis-Moll	Präludium IV ²⁷
Triosonatentyp	drei selbstständig behandelte Stimmen, wobei die beiden sich imitierenden Oberstimmen über einem sich frei bewegendem Bass stehen	Präludium XXIV h-Moll	Invention III, Invention V (Toccatina) ²⁸

Tab. 1: Übersicht über Strukturtypen einiger Präludien Bachs aus dem *Wohltemperierten Klavier* und ausgewählte Beispiele aus Cerhas *Präludien und Inventionen*²³

23 Die Tabelle erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern hat Auswahlcharakter. Die Beispiele der Bachwerke sowie die Strukturtypen und deren Charakteristika sind dem *dtv-Atlas* entnommen. (Ulrich Michels, Art. „Präludium“, in: *dtv-Atlas zur Musik*, Bd. 1, München 1977, S. 140 f.)

24 Dieser Strukturtypus ist bei Cerha sicherlich auch deshalb nicht zu finden, da die Voraussetzung einer gegebenen Akkordfolge für die Auflösung in Arpeggien in Cerhas Tonsprache nicht gegeben ist. Sofern keine Akkordfolge vorliegt, kann selbstverständlich auch keine Auflösung in Arpeggien erfolgen.

25 Besonders deutlich treten die Figurengirlanden in den Takten 10 und 11 in der Oberstimme hervor, die zwar auf keine harmonisch konventionell deutbare Akkordstruktur zurückzuführen sind, sich aber aufgrund ihrer mehrfach gleichen wiederkehrenden Abläufe gewissen vorstrukturierten Tonfeldern zuordnen lassen. In Invention V sind die Figurengirlanden besonders in Form sich wiederholender zweier Töne in Triolenform zu finden, wobei die akkordische Grundstruktur jeweils im Viertelrhythmus weiterfortschreitet (s. beispielsweise Takt 8 und 19 f.).

Das Orgelwerk als Zyklus

Obwohl zwischen Cerhas Präludien, Inventionen und Postludien deutliche Unterschiede bestehen, bilden seine Orgelwerke einen geschlossenen Zyklus von 24 Miniaturen.²⁹ Schon durch die Titelgebung wird eine Zusammengehörigkeit suggeriert, die das Werk als Einheit erscheinen lässt. Zudem ist die Reihung von Präludien (Vorspielen), Inventionen (Einfällen) und Postludien (Nachspielen) durchaus logisch.

Das fallende Motiv *c – h – gis – g* ist eines von mehreren Beispielen, das die Einheit der Werktrias bestätigt. So prägt es den Beginn des Präludiums II wie den der Inventionen II, IV und VI. Auch stiftet es innerhalb der *Präludien* und *Inventionen* Zusammenhalt (s. Abb. 1).

-
- 26 Die kantabile Solomelodie bei Cerha entfaltet sich in Präludium VIII zwar nicht über einem Generalbassfundament, sondern über einem ostinat geführten Bass, dieser rückt jedoch den Solocharakter sowie die Kantabilität der Oberstimme ebenso wie eine Generalbassbegleitung in den Vordergrund, wodurch Präludium VIII zumindest durch einen klanglich ähnlichen Effekt in freier Deutung als Arientyp gedeutet werden mag.
- 27 Zwar ist auch hier der Inventionstyp bei Cerha nicht in genauer Entsprechung zu Bach zu finden, jedoch eröffnen einzelne, kleine kompositorische Elemente – besonders Intervallstrukturen und kürzeste Motive – einen Ausblick auf polyfone Stimmführung bei gleichzeitiger Imitation einzelner Stimmen. So ist beispielsweise der Anfang des Präludium IV vom Intervall der kleinen Sekunde geprägt: Während der zuerst einsetzende Sopran sich von *g* zu *gis* bewegt, imitiert der später einsetzende Alt den Sopran in Gegenbewegung von *f* nach *e*.
- 28 Hier finden sich zumindest in freier Interpretation in den Oberstimmen imitatorische Einsätze: So beginnt die Invention III zwar unisono in den Oberstimmen, diese teilen sich jedoch in Takt drei und folgen sich gegenseitig (wenn auch nicht wörtlich imitiert) in Sechzehntelgirlanden, die teils durch Sechzehntel-Quintolen oder -Triolen angereichert sind und sich ebenso in beiden Stimmen ablösen. Diese imitatorischen Einsätze finden sich im Laufe des Präludiums, wie auch homofone Akkordstrukturen, immer wieder. Der Bass bleibt von beiden Oberstimmen jedoch unabhängig und ist lediglich vereinzelt mit kurzen Achtel-Einwürfen (auch in triolischer Form) zu hören. Auch in Invention V sind solche Triosonatentyp-ähnliche Strukturen zu finden, wie in den Takten 10–17.
- 29 Siehe Kogert, „Warum B-A-Cer-Ha?“ (wie Anm. 10), S. 10.



Präludium II, Takt 1–3.



Invention II, Takt 1–3.



Invention IV, Takt 1–4.



Invention VI, Takt 1–4.

Abb. 1: Anfangsmotive einiger Präludien und Inventionen Cerhas in der Übersicht.³⁰

Die Idee, Kleinformen zyklisch miteinander zu verbinden, nimmt in Cerhas spätem Schaffen eine wichtige Rolle ein. 2012 äußerte der Komponist, dass er des weitflächigen Ausbreitens musikalischer Ideen müde geworden sei:

Webern hat das ja auch immer wieder beschäftigt, er hat ja sehr lange an den Zyklen von Liedern oder Orchesterstücken gearbeitet, bevor er die endgültige Aufeinanderfolge gefunden hat. Die *Momente* gibt es ja schon seit 2004, wobei natürlich die Aneinanderreihung solcher Kleinformen nicht eine zufällige ist, die einzelnen Elemente hängen innerlich zusammen, es gibt Bezüge. Im großen Zyklus zeichnet sich sogar ein Gesamtprozess ab. Diese Kleinformen sind ja jetzt auch wieder in den Orgelstücken und in den letzten Orchesterstücken vorhanden.³¹

30 Die Anfänge der Stücke sind hier stimmlich so reduziert, dass lediglich die für die Gemeinsamkeiten relevanten Stimmen abgedruckt sind.

31 Wolfgang Schaufler, „Gertraud und Friedrich Cerha im Interview, 21.06.2012“, in: *Musikblätter* 3, <http://www.universaledition.com/news/newsdetail/items/gertraud-und-friedrich-cerha-im-interview>, Abruf am 5.4.2016.

Wie eine tabellarische Gegenüberstellung der Präludien und Inventionen (s. Tab. 2 und Tab. 3, S. 144f.) zeigt, weisen Cerhas Präludien und Inventionen deutliche Unterschiede auf, besonders in der Dichte der Textur und dem Ausdrucksgestus. Die Tabellen benennen Kompositionsformen beziehungsweise -strukturen. Neben den vorgezeichneten Taktarten beziehungsweise Taktartwechslern berücksichtigen sie auch die Anzahl der Formteile, die sich beim Hören voneinander abgrenzen lassen, den Charakter, das von Cerha gewünschte Tempo, die dynamische Bandbreite der Werke sowie die Taktanzahl und die ungefähre Länge in Form der zeitlichen Dauer.³²

Die Präludien zeichnen sich vor allem durch ihre kompakte, einteilig-geschlossene Form aus sowie durch ihre Beschränkung auf einen einzigen, deutlich ausgeprägten Affekt beziehungsweise eine Idee. So ist das Präludium VII als eine große, kontinuierliche Steigerung konzipiert: Die Bewegungsintensität nimmt im Laufe des Stückes immer mehr zu, bis sie in fünf Takte dauernde Triller in verschiedenen Stimmen und im Fortissimo kulminiert. Die Spannung entlädt sich in kontrastiv blockartigen Akkordstrukturen und endet in ruhigen rezitativhaften Spitzentönen, ähnlich dem Beginn.

Abgesehen von der geringeren Länge der Präludien³³ lassen sich diese kompositionstechnisch nur schwer von den Inventionen abgrenzen. Auch für sie sind toccatenhafte Elemente, polyfone Linien oder homofon-akkordische Strukturen sowie vereinzelt erklingende Töne oder Mehrklänge charakteristisch, die aufgrund vorangehender und nachfolgender Pausen wie ‚Farbtupfer‘ anmuten. Blickt man auf den gesamten Zyklus, fällt der Kontrast zwischen jeweils benachbarten Sätzen ins Auge. Dieser manifestiert sich in unterschiedlichen Texturen, Charakteren und Klangfarben, wobei Cerha hier dem Interpreten einen gewissen Spielraum zugesteht: Durch allgemein gehaltene Registrierangaben wie „Flöten- oder Zungen-

32 Auch diese Tabelle erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll lediglich Überblickscharakter haben.

33 Während die Präludien durchschnittlich 31 Takte lang sind bei ca. 1:40 min. Dauer, sind die Inventionen ca. 37 Takte lang bei einer Dauer von 2:04 min. Die längste Miniatur ist die Invention VIII mit einer Dauer von 5:13 min. und 69 Takten, die kürzeste das Präludium I mit einer Dauer von 0:41 min.

	Kompositionform/-struktur	Taktart	Form- telles	Charakter ³⁴⁾	Tempo- vorzeichnung in Viertel	Vorherrschende Dynamik	Takte- anzahl	Dauer ³⁵⁾
I	überwiegend zweistimmige Fagott- und kurze melodische Elemente (im Saxo- und Legato)	3/4	1	spritzig, leicht	126	mf bis p	25	0:41
II	verwebenen Linien in polyphoner Strukturierung (Legato)	3/4- und 4/4- Takt-Wechsel	1	anmutig, schleich- ring dahinführend	54	molto p	31	2:08
III	toccantilhaftes Laufwerk, durchbrochen von Akkordakkorden	3/4- und 2/4- Takt-Wechsel	1	virtuos, magisch	108	f bis ff	25	0:43
IV	verwebene polyphone Linien, meist dreistimmig; sehr durchsichtiger Bass	3/4- und 4/4- Takt-Wechsel	1	bestimmlich, melancholisch, schmerzhaft (durch Saxophonrolle)	38	p	22	2:03
V	Speziell, durchbrochen von homophon-akkordischen Strukturen; Berührung gegen Ende	3/4- und 4/4- Takt-Wechsel	1	atmosphärisch	108	ff, das sich allmählich ins pp zurückzieht	31	1:13
VI	häufig homophone Stimmungslage; bis zu sechs Stimmen; eine hohe Anzahl langer Dauernwerte sowie Legati	4/4-Takt unterbrochen von einem Takt im 5/4-Takt	1	erst, distanz, melancholisch	56	p bis mf	27	2:18
VII	Klangbilderspiel durch verschiedene Register für die Oberstimme(0), die als „Fagott“ oder in kurzen melodischen Fragmenten eskalierend (z. B. in den letzten Takte) auftreten (Lautstärke), und längeren Basistönen in unteren Registern	4/4- und 3/4- Takt-Wechsel	1	kontrast-dialektisch, bestierend, bestimmlich-verspielt	88	Kontinuierliche Steigerung von p bis ff, dann wieder rückwärts zu Ende ins pp	37	1:43
VIII	zweistimmig, bestehend aus langsam-gehender Bassstimme und arduanter Melodieführung in der Oberstimme	Taktwechsel zwischen 4/4, 6/4- und 5/4-Takt	1	kontemplativ, meditativ	50	p bis pp	31	2:39
IX	toccantilhaftes zähes Spiel mit Vorspielgenauigkeit und Speilgenauigkeit	3/4	1	gewaltig, kraftvoll, bestierend	120	ff, nur Ende im mf	54	1:36

Tab. 2: Anlage und Struktur der Präludien von Cerha

- 34 Die Charakteradjektive in Tabellen 2 und 3 beruhen auf subjektiven Empfindungen. Erweiterungen und Ergänzungen sind selbstverständlich möglich.
- 35 Die ungefähre Dauer ist der Einspielung von Wolfgang Kogert entnommen: Cerha, *B-A-Cer-Ha* (wie Anm.1), S. 2.

	Kompositionsform-struktur	Taktart	Formteile	Charakter	Tempo- vorzeichnung in Vierten	Vorbereitende Dynamik	Takte- anzahl	Dauer
I	loccatilhafte Anlage: Spielfiguren (meist im Legato), durchbrechen von akkordischen Klängen (im Saccato oder Portato), Vorschlags- und Trillermotiv	Wechsel zwischen 3/4-, 4/4-, 2/4-, 5/8-, 7/8- und 6/8-Takt	3	scharf, schwindend-energetisch; Mittelteil: etwas weicher, milder	112; 104; 120	ff; mf; f bis ff	43	1:16
II	melodische Legato-Linien und vereinzelte „Farbpauper“	3/4- und 4/4-Taktwechsel	1	verhalten, nachdenklich	50	pp	39	2:48
III	dreistimmige Anlage, wobei der Oberstimmen gegenseitigen imitischen Charakter besitzen, der Bass besteht aus vereinzelten, kurzen Einwürfen; Spielfiguren sind überwiegend durch Schmelzmotiv geprägt; gegenteliche akkordische Saccato-Einwürfe	3/4- und 4/4-Taktwechsel	1	beträchtlich, scharf, nachdrücklich	80	f, gegen Ende ins pp verebbend	22	0:59
IV	kontrapunktische Elemente; zwei Strukturebenen: kurze, melodische Legato-Linien in piano und insistierende, rhythmische Einwürfe in pivo f oder mf	Wechsel zwischen 3/4-, 4/4- und 5/4-Takt	1	trauerlich, unterbrochen von insistierend-stärkeren Akkorden	44	pp bis poco f	31	2:41
V	dreistimmige „Focantina“; spielfreudige Schmelzläufe und Trillermotiv zu Beginn und Ende; im Mittelteil trötelnde Spielfiguren	3/4	3	lebendig, verspielt	112	ff – mf – ff	30	0:59
VI	melodische Legato-Linien und vereinzelte „Farbpauper“	3/4-Fakt durchbrochen von 4/4- und 2/4-Takt	1	nachdenklich, wie im Zwiesgespräch mit sich selbst, „zerfasert“	52	p und pp	31	2:00
VII	dreistimmige toccatilhafte Anlage; überwiegend homophon; schnelle Legato-Läufe in den Oberstimmen, durchbrechen von kurzen Saccato-Einwürfen, zweimaliges „Ahhäler“ der Bewegung auf halber Note mit Trillerverzierung	3/4-Fakt unterbrochen von einem Fakt in 5/4	1	beausfordernd-stärklich, starkspäßig	92-96	ff am Ende ins p verlaufend	20	0:47
VIII	Wechsel zwischen sich entwickelnden akkordisch strukturierten Klängen im Legato mit Achtelnotiv im Legato sowie rhythmischen Episoden	Wechsel zwischen 3/4-, 4/4- und 5/4-Takt	7	meditativ, ruhig, nachdenklich; kontrastierender Mittelteil, eher rhythmisch	56; 46; 66; 56	molto p bis pp (dünn); mp; p; mit verebbend bis pp	69	5:13
IX	loccatilhafte Elemente von Schmelzläufen über Vorschlagsmotiv bei akkordischen Strukturen bis zu stark rhythmischen Passagen	Wechsel zwischen 3/4-, 4/4-, 5/8-, 7/8-, 2/4- und 5/4-Takt	3	virtuos, eindrucksvoll, kraftvoll, energiegelad	108; 72; 108	von pp bis ff	51	1:54

Tab. 3: Anlage und Struktur der Inventionen von Cerha

36 „Toccatina“: Hierbei handelt es sich um den einzigen Titelzusatz, den Cerha in seinen Präludien und Inventionen vermerkt.

register³⁷ in Kombination mit dynamischen Angaben, kann die Klangfarbe ganz spezifisch auf das jeweilige Instrument und die vorhandenen Register abgestimmt werden. Auch die Werklängen differieren. Kurze und lange Stücke wechseln sich ab, wie die Abfolge der Inventionen VI, VII und VIII beispielhaft verdeutlicht: Auf den nachdenklichen Gestus der Invention VI (ca. 2:00 min) in verhaltenen Klangfarben, folgt mit Invention VII ein toccatenhafter Satz im Fortissimo (ca. 0:50 min); Invention VIII mutet dagegen wie eine Meditation an, die etwa fünf Minuten währt.

Sowohl bei den Präludien als auch bei den Inventionen herrscht der Dreivierteltakt vor, auch wenn es innerhalb der Miniaturen häufig zu Taktwechseln kommt. Nur das erste und das letzte Präludium stehen durchgängig im Dreivierteltakt. So umrahmen sie die Werkgruppe und verstärken deren zyklischen Charakter.

Präludium VIII

Das Präludium besteht aus einem zweistimmigen Kontrapunkt³⁸, der auf zwei klanglich verschiedenen Manualen wiedergegeben werden soll. Während die Unterstimme durch ein gleichmäßiges, schrittweise auf- und abgehendes Ostinato geprägt ist, entfaltet sich die Oberstimme durch eine Vielzahl von Sprüngen und Synkopen in immer anderen Varianten wie Kombinationen. Die Motive des Präludiums lassen sich auf einzelne Keimzellen zurückführen; eine von ihnen findet sich im Ostinato der linken Hand, die andere im Thema der rechten Hand.

Zu Beginn wird das zweitaktige Ostinato der Unterstimme vorgestellt, das sich im Quintraum *b-f* der Tonart *b*-Moll bewegt. Kennzeichnend ist

37 Registrierangaben des Präludium VII: „I (etwa Flöten), II (Zungen), Die beiden Manuale dynamisch gleich“ (Friedrich Cerha, *Neun Präludien für Orgel* (2011/2012), Wien 2012, S. 11).

38 Der Begriff „Kontrapunkt“ wird in diesem Aufsatz an folgende Definition angelehnt: „Kontrapunkt ist ein grundlegender Begriff in fast allen musikalischen Satztechniken der Mehrstimmigkeit, besonders aber in der polyphonen Musik, die auf ein Höchstmaß an Eigenständigkeit (bei gleichzeitigem AufeinanderBezogenSein [sic!]) der beteiligten Stimmen abzielt.“ (Reinhard Amon, Art. „Kontrapunkt“, in: *Lexikon der musikalischen Form* [wie Anm. 13], S. 187.)

die Artikulation: ein *Détaché*, das durch Achtelpausen exakt vorgeschrieben ist. So erhält das Ostinato einen leichten, federnden Charakter und sorgt für Transparenz, die Cerha in all seinen Orgelstücken anstrebt:

Man hat 35 Jahre lang immer wieder nach Orgelmusik von mir gefragt. Der Grund, warum ich keine geschrieben habe, lag darin, dass das rauschende Plenum vieler Orgeln, das Organisten gewöhnlich sehr lieben, meinem Anspruch nach Klarheit, nach Verständlichkeit des Satzes, der Struktur und dem, was Webern unter ‚Fasslichkeit‘ verstand, widersprochen hat. Aber plötzlich – aus ‚heiterem Himmel‘ – waren im November 2011 ohne Auftrag und Nachfrage Orgelklänge in mir. Ich unterbrach eine andere Arbeit und es entstanden binnen kürzester Zeit Neun Inventionen und Neun Präludien. Das sind knappe, kurze Stücke, dünn im Satz und – wie ich hoffe – von großer struktureller Klarheit.³⁹

In das Ostinato des Präludium VIII fügt sich im zweiten Takt die Oberstimme *pianissimo* fast unmerklich ein und kontrastiert das *Détaché* durch ein sangliches Motiv: den Tönen eines E-Dur-Dreiklangs, angereichert durch die große Sexte *cis*. Sie bilden den Rahmen für das folgende Hauptthema. Der E-Dur-Akkord und Anspielungen an die Tonart b-Moll erinnern an tonale Kontexte, wie sie Cerha bereits 1964 zur Sprache brachte: „Ich habe eine gewisse Sehnsucht nach Quinten, Quarten, Oktaven – selbst Dreiklängen; ihr prinzipielles Vermeiden in gegenwärtiger Musik scheint mir gewaltsam und maniert.“⁴⁰

Das Hauptthema (Takt 5–7) aus den Stammtönen *gis*, *h* und *e*, umspielt von Sekunden, besteht aus einem melodischen, im Folgenden als Kopfmotiv bezeichneten Kern. Auf ihm gründet das gesamte Präludium, der Methode der entwickelnden Variation folgend. Aus dem melodisch-sequenzierenden Spiel mit großen und kleinen Sekunden ergibt sich unter anderem in Takt 6 ein *b-a-c-h*-Motiv.⁴¹ Trotz der Beschränkung des Ma-

39 Cerha, *B-A-Cer-Ha* (wie Anm. 1), Booklet, S. 4.

40 Cerha, *Schriften: ein Netzwerk* (wie Anm. 5), S. 77.

41 Bachzitat: auch in Präludium VI Takt 9. In einer E-mailkorrespondenz am 13.6.2016 bestätigte Cerha selbst auf Nachfrage hin, dass es sich hierbei um eine Zufälligkeit, jedoch keine bewusste Anspielung an J.S. Bach handelt.

terials kommt es in der Oberstimme zu keiner Wiederholung von Rhythmen oder Melodien.

Anhand der Einsätze des Kopfmotivs, die stets einen neuen Spannungsbogen initiieren, lässt sich das Präludium leicht gliedern. Sie sind meist mit einem Neuansatz des Ostinatos verbunden, das sich jedoch innerhalb der jeweiligen Abschnitte sukzessive auflöst. Nach der viertaktigen Einleitung mit der Vorstellung des motivisch-thematischen Materials wird – wie bereits beschrieben – das zweitaktige Hauptthema präsentiert. Anschließend (Takt 7–9) wird es variiert und erweitert, vorangetrieben durch eine Sechzehntelfigur sowie einen Septimsprung, der einen größeren Ambitus eröffnet und dem folgenden Abschwingen der Melodie mehr Raum gibt. In Takt 7 bricht Cerha aus dem Viervierteltakt aus, indem er einen Sechsviertel- sowie einen Fünftierteltakt einschiebt. Exakt hier wird das Ostinato erstmals mit motivischem Material der Oberstimme angereichert: Die Töne *e*, *gis* und *h* erinnern an den Beginn der Oberstimme. Mit dem Wiederaufgreifen des Ostinatos (Takt 10), das fortgesponnen wird und in eine Abwärts- statt der vorherigen Aufwärtsbewegung übergeht, beginnt ein neuer Abschnitt. Die Oberstimme passt sich der Bewegungsrichtung der Unterstimme an und führt die Phrase sequenzartig weiter (Takt 11 und 12), sodass in Takt 13 das Ostinato um eine große, das Kopfmotiv um eine kleine Septim abwärts transponiert erklingt. So entsteht ein neues tonales Zentrum, das aus Tönen der harmonischen h-Moll-Tonleiter besteht. Die nächsten fünf Takte bilden den Höhepunkt und zugleich den Abschluss des ersten Teils. Ausgehend von einem relativen Tiefpunkt (*ais*) schwingt sich die Oberstimme innerhalb von zwei Takten zum *des*''' auf. Hier erreicht auch die Unterstimme ihren bisher höchsten Ton (*fis*'). Er liegt eine kleine Sekunde über dem Anfangston des Ostinatos (*f*') und verdeutlicht, dass das tonale Zentrum *h* noch nicht verlassen ist. In Takt 15, Oberstimme, beginnt eine Achtel-Abwärtsbewegung, deren Legatobogen erstmals über den gesamten Takt reicht und sich in Takt 16 nach demselben Muster fortsetzt. Hier erfolgt auch die ‚Rückmodulation‘ in die ‚Ausgangstonarten‘ E-Dur und b-Moll, die in der Unterstimme durch die Verwendung von *es*' und *b*, in der Oberstimme durch *dis* und *cis*, vorbereitet wird. Zwar setzt in Takt 16 der Rhythmus des Ostinatos wieder ein, doch weist die stufenartige Melodieführung ‚Lücken‘ auf und kommt bereits in Takt 17 mit einer punktierten Halben (*g*) zum Erliegen. Durch das vorgeschrie-

Abb. 2: Cerha, Präludium VIII, S. 1.⁴²

bene ritardando molto und den nunmehr abphrasierenden, trochäischen Rhythmus des Kopfmotivs (Viertel + Achtel) wird die Schlusswirkung verstärkt. Die Oberstimme befindet sich an ihrem tiefsten Punkt (a) und leitet chromatisch zum Kopfmotiv in das anfängliche E-Dur über (Takt 18, siehe Abb. 2).

Der Beginn des zweiten Teils hat reprisenartigen Charakter, da Kopfmotiv und Ostinato in ihren anfänglichen tonalen Zentren um E-Dur und b-Moll erstmals wieder aufeinandertreffen. Während die Unterstimme

42 Friedrich Cerha, *Präludium VIII*, Vorlass Cerha im Archiv der Zeitgenossen Krems (AdZ-FC), 00000168/19, S. 35.

das bekannte Ostinato ausführt, schwingt sich die Oberstimme in kleinteiligen rhythmischen und melodischen Motiven in die Höhe, die im Folgenden zuerst zugunsten einer großen Linie in Achteln zusammengefasst werden, was durch längere Legatobögen sicht- und hörbar wird, um dann in noch kleinere Notenwerte zu münden, bis die Linie in Takt 22 in Sechzehntelläufen ihren Höhepunkt findet. Dieser Takt bildet in seiner Struktur und Bewegung den dichtesten des ganzen Präludiums: Neben der Zunahme der Bewegung häufen sich unterschiedliche Sprünge, bei denen alle kleinen und reinen Intervalle mit Ausnahme der Oktave und Tritonus vorkommen.

In Takt 23 folgt ein erneuter Einsatz in der Kombination aus Kopfmotiv und Ostinato, allerdings diesmal eine Oktave höher als zu Beginn des Präludiums. Außerdem bildet er mit neun Takten dessen bislang längste Einheit. Das Ostinato der Unterstimme bricht schon beim vierten Ton aus und wird stattdessen in eine melodische Linie transformiert, die – chromatisch umspielt – erneut die Töne des E-Dur-Dreiklangs enthält (Takt 24). Diese Linie korrespondiert, nur wenig abweichend, mit der eine kleine Sekunde tiefer stehenden Unterstimme in Takt 22. Die Oberstimme vereint währenddessen alle rhythmischen Motive des Präludiums in Takt 23: Durch den Beginn mit dem Kopfmotiv, an das sich Sechzehntelnoten, eine Achteltriolen und Achtelnoten angliedern, sorgt diese Verbindung für die nötige Energie, um den letzten Aufschwung zu bestreiten. Die folgenden Takte suggerieren durch ihre zunächst gleichmäßige Abwärtsbewegung und die anschließende Aufwärtsbewegung einen Anklang an das Ostinato, bis die Oberstimme in Takt 26 schließlich c''' erreicht und durch die länger werdenden Notenwerte einen Bezug zur Einleitung herstellt. Währenddessen schließt sich die Unterstimme der Bewegungsrichtung der Oberstimme an: Die Takte 25 und 26 greifen erneut das ursprüngliche Bewegungsmuster des Ostinatos auf, jedoch in erweiterter Form, da es sich über zwei Takte stufenweise aufwärts bis f''' bewegt. In den letzten drei Takten nähern sich beide Stimmen bis zur gleichen Lage an, bevor die Oberstimme schlussendlich pausiert und die Unterstimme allein in hoher Lage das Ostinato bis zum Schluss c''' führt. Durch die Verwendung immer längerer Notenwerte komponiert Cerha ein Ritardando aus, sodass das Präludium in der Höhe verklingt.

Cerhas Präludium VIII und Bachs Präludium e-Moll BWV 855 in Gegenüberstellung

Als Vergleich und Gegenüberstellung zu Cerhas Präludium VIII bietet sich das Präludium in e-Moll BWV 855⁴³ aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* an. Beide Werke sind geprägt vom (barocken) Ideal der Einheit von Satz und Affekt: Letzterer bei Cerha meditativ und in sich gekehrt, bei Bach empfindsam, aber dennoch insistierend. Eine weitere Gemeinsamkeit bildet die kantable Melodieführung der Oberstimme über einem zugrundeliegenden, sich wiederholenden Begleitostinato.

Das Präludium e-Moll, dem ein Generalbasssatz zugrunde liegt, bestand ursprünglich nur aus den Takten 1–22 (BWV 855a), wobei der Presto-Teil noch inexistent war, die Oberstimme sich auf das harmonische Grundgerüst beschränkte und den Mittelstimmen in einer Achtfeldfiguration folgte.⁴⁴ Diese Frühfassung entnahm Bach dem *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, die er als Studie für die Egalität der linken Hand gedacht hatte.⁴⁵ Im Zuge der Aufnahme der Frühfassung in das *Wohltemperierte Klavier* ergänzte Bach eine „kompositorisch sekundäre, klanglich aber doch dominierende ornamentale Melodie“⁴⁶. Die aus dem Generalbassatz herausgelöste Sopranstimme verband nun die Akkorde untereinander, indem sie durch Verzierungen und reichhaltige Ornamentik zur jeweils nächsten Harmonie überzuleiten vermochte. Die Bassstimme ging fast unverändert in die neue Fassung ein: Sie ist als durchgehendes Ostinato in Form einer halbtaktigen Circulatio angelegt,⁴⁷ die sich durch Sequenzierungen und geringfügige Variationen an das harmo-

43 Johann S. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier Teil I*, hg. von Alfred Kreutz, Leipzig o. J., S. 48 f.

44 Vgl. Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier* (wie Anm. 12), S. 151 f.

45 Hermann Keller, *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1965, S. 73 f.

46 Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier* (wie Anm. 12), S. 151.

47 Circulatio: musikalisch-rhetorische Figur, die dem Bereich der Hypotyposis (= Abbildung) zugeordnet wird. Die Circulatio ist eine „kreisende“ Melodiebildung. (Vgl. Hans H. Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2002, S. 397.)

nische Grundgerüst anpasst. Im Presto-Teil (Takt 23–41) werden die drei Oberstimmen zu einer Stimme zusammengefasst, die nun ihrerseits die Circulatio-Figur des Basses aufgreift und homophon parallel beziehungsweise antiparallel in Terzen oder Sexten zur Bassstimme läuft.



Abb. 3: Johann Sebastian Bach, Präludium e-Moll BWV 855, T. 1–4.

Trotz der ostinaten Bassführung bei sowohl Bach als auch Cerha, fallen konzeptionelle Unterschiede auf: Cerhas zweitaktiges Ostinato wird zu Beginn exakt wiederholt, bis es in Takt sieben ausbricht. Es wird im Verlauf des Präludiums immer neu rhythmisch variiert. Nur zu Beginn der ‚Reprise‘ in Takt 18 kommt es in unveränderter Form vor. Bei Bach verläuft das Ostinato rhythmisch identisch über das ganze Stück und wird lediglich in der zweiten Hälfte des Presto-Teils kurz gestoppt (Takt 33). Auch die Bewegungsrichtung der Circulatio bleibt erhalten, die Intervalle werden jedoch an die jeweilige Harmonik angepasst.

Während sich die Oberstimme Cerhas mittels entwickelnder Variation über immer längere Phrasen spannt und weitgehend selbstständig als Führungsstimme zum Tragen kommt, ist Bachs Sopranmelodie des ersten Teils stärker an die Unterstimme gekoppelt, sodass die Spannungsbögen zwar variieren, aber doch in etwa gleich langem Rahmen bleiben, sich an einigen Stellen sogar der Bassbewegung anpassen (wie z. B. in Takt 6, in dem das Ostinato eine Terz höher erklingt). Der drängende Gestus kommt vor allem durch die Harmonik zustande, die durch den bewussten Einsatz von Dissonanzen in Richtung Auflösung strebt. Beispielfhaft dafür seien

der Orgelpunkt über dem Ton *e* in den ersten beiden Takten des Präludiums sowie die zahlreichen Sekundakkorde (beispielsweise auf den ersten Zählzeiten der Takte 6, 7, 10 und 12) genannt. Trotz dieses hohen Dissonanzgehaltes trägt das Präludium einen „gezierte[n], „empfindsame[n] Charakter der Melodie“, der sich „besonders deutlich in der zärtlichen ‚suspension‘, der Pause vor dem Nachschlag in den Trillern der Takte 10 und 12 [zeigt], eine Stileigentümlichkeit der französischen Clavecinisten, die sich bei Bach selbst nur noch einmal, in der Französischen Ouverture (BWV 831) findet.“⁴⁸

Ähnlich Bachs *e*-Moll-Präludium ist auch Cerhas Präludium melodisch durch verschiedene Hoch- und Tiefpunkte geprägt. Auffällig ist allerdings, dass es in extremer Höhe verklingt und somit fast transzendentalen Charakter erhält. Es lebt insgesamt von einer klar gezeichneten musikalischen Linienführung, die mit einem hohen Maß an präziser Artikulation einhergeht. Jeder einzelne Ton ist bedeutend und soll gehört und verstanden werden. So verdeutlicht Cerha durch Achtelpausen, wie das Ostinato artikuliert werden soll, und erleichtert durch die Verwendung zahlreicher Atemzeichen das Verständnis der Motive sowie der Spannungsbögen beider Stimmen. Solche Hinweise finden sich bei Bach bekanntermaßen nicht, dennoch ist bei der Interpretation selbstverständlich eine exakte Artikulation erforderlich, um der musikalischen Sprache Sinn und Ausdruck zu verleihen. Paul Badura-Skoda etwa merkt an, dass ein bloßes, nicht-artikulierte Abspielen der Noten den inneren Zusammenhang nicht erkennen ließe, falsche Artikulation sogar den musikalischen Sinn verdunkeln könne.⁴⁹ Bach ‚richtig‘ zu artikulieren gestaltet sich so aufgrund der oft fehlenden Artikulationshinweise als ein schwierigeres Unterfangen:

Sicherlich rührt die ‚unartikulierte‘ Spielweise vieler ‚Clavierspieler‘ wohl daher, daß Bach gerade in seiner Klaviermusik (die Orgelwerke inbegriffen) im Vertrauen auf die Bildung der ‚Clavierspieler‘ nur in den seltensten Fällen Artikulationszeichen setzte. [...] Im Grunde sollte es gar nicht

48 Keller, *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach* (wie Anm. 45), S. 74.

49 Vgl. Paul Badura-Skoda, *Bachinterpretation. Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs*, Landshut 1990, S. 99.

schwer sein, die richtige Spielart – oder besser gesagt, die Möglichkeit *mehrerer* richtiger Spielarten im Sinne Bachs zu erkennen. Man muß einfach von den genau bezeichneten Stellen in Bachs Klavier-, Kammermusik oder Orchesterwerken ausgehen und diese als Anregung benutzen.⁵⁰

Bei Bachs Präludium X liegt es nahe, die Bassstimme überwiegend im Legato zu spielen, sodass im Vergleich zu Cerhas Artikulation des Ostinatos bei Bach eher ein Klangteppich entsteht, der den schlanken Satz der Oberstimmen trägt. Der *leggiero*-Charakter kommt in diesem Präludium besonders durch die Achtelfiguration der Mittelstimmen auf Zählzeit eins und drei eines jeden Taktes zu tragen, sodass stellenweise nur das Ostinato zu hören ist (wie beispielsweise in Takt 2). Die musikalische Durchhörbarkeit ist beiden Präludien zu eigen. Sie basiert vor allem auf den klaren Satzstrukturen: ein zweistimmiger Kontrapunkt bei Cerha, ein Generalbassatz bei Bach.

Fazit

Zwar existieren zwischen der Musik Cerhas und Bachs keine direkten Bezüge, wie Anspielungen, Zitate oder in Form einer Widmung, jedoch nutzen beide Komponisten musikalisch ähnliche Grundideen: Sie streben eine klare musikalische Sprache an sowie unmittelbare Verständlichkeit. Zudem liegt den angesprochenen Werken kontrapunktisches Denken zugrunde sowie ein Melodieverständnis, das auf klaren Spannungsbögen basiert. Diese Charakteristika, die auch schon frühere seiner Werke kennzeichnen,⁵¹ überträgt Cerha in seinen Präludien und Inventionen erstmals

50 Ebd., S. 100.

51 Cerha selbst führt seine 1964 entstandene *Symphonien für Bläser und Pauken* als erstes Werk an, in dem ihn die Forderung nach *clarté*, wenn auch auf anderer Materialebene, erfasst habe. (Vgl. Cerha, *Schriften: ein Netzwerk* [wie Anm. 5], S. 238.) Ebenso hebt er selbst die *Langegger Nachtmusik II* (1970) für Orchester als Werk besonders hervor, da „die Freude an der Forderung nach ‚clarté‘ [...] in diesem Stück besondere Intensität und Bedeutung erreicht“ habe. (Ebd., S. 240.) Aber auch beispielsweise in seinem 2. Streichquartett spielen „Polymetrik und Polyphonie in einem ursprünglichen Sinn, nämlich Selbstständigkeit der Stimmen ohne kleinräumig melodischen Bezug aufeinander“ eine wesentliche Rolle. (Ebd., S. 263.)

auf die Orgel. Er füllt die historischen Gattungen jedoch mit der ihm eigenen Musiksprachlichkeit, indem er den freien und spielerischen Charakter nutzt, der Präludien und Inventionen seit jeher inhärent ist. So ist es nicht verwunderlich, dass sich als weitere Gemeinsamkeiten der beiden Komponisten (polyfone) Linearität, toccatenhafte Spielbewegungen und ariose Melodieführungen nachweisen lassen.

Während die Analyse des Präludiums VIII einen Einblick in Cerhas neueres kompositorisches Schaffen und ein Beispiel für sein integrales Komponieren bieten sollte, verdeutlicht der Vergleich mit Bachs e-Moll-Präludium, inwieweit beide Komponisten sich ähnlichen Konzepten verschrieben, die sie allerdings unterschiedlich umsetzten. Während Cerha der Melodie ein gleichberechtigtes Ostinato an die Seite stellt, dominiert bei Bach die Oberstimme als treibende Kraft des Satzes. Anders gesagt: Cerha gewinnt Transparenz durch die gezielt eingesetzte Artikulation und Phrasierung der beiden kontrapunktisch geführten Stimmen, bei Bach hingegen sorgt die ausgedünnte Struktur des Generalbasssatzes für Durchhörbarkeit. So verknüpft Cerha in aphoristischer Kürze seine vielfältigen musikalischen Ideen, die zu einem Kaleidoskop verschiedener und doch miteinander verwandter Impressionen verschmelzen.

Arne Michaelis

„Die Liebe zu den Dingen“¹ Cerhas *Catalogue des objets trouvés* (1969) und seine objekt künstlerische Konzeption

Dem Ensemblestück *Catalogue des objets trouvés* (WV 74) kann man sich aus zwei Perspektiven nähern. Vom musikalischen Standpunkt aus, weil Cerha „im klingenden Material stilistisch verschiedener Provenienz ‚Objekte‘“ sieht, mit denen er komponiert,² vom bildnerischen Standpunkt, weil bereits der Titel Termini der Objektkunst aufgreift.

Zunächst gilt es, die klanglichen Prozesse und gegebenenfalls auch die intertextuellen Bezüge des *Catalogue* zu untersuchen. Welcher Art sind die „Objekte“ und in welchen Kontexten präsentiert Cerha sie? In einem zweiten Schritt sei die Frage fokussiert, welches ästhetische Verständnis von „Objekt“, insbesondere von „Objet trouvé“, ihn gelehrt hat. Beide Perspektiven sind miteinander verwoben, wie das Verhältnis von Begriff und Anschauung bei Immanuel Kant: „Begriffe ohne Anschauungen sind leer, Anschauungen ohne Begriffe blind.“³ Abschließend führt der Weg zum Notentext zurück, um ausgewählte Passagen zu betrachten. Ziel ist es, Antworten auf die Frage zu finden, wie objekt künstlerische Ansätze die Komposition im Einzelnen bestimmen. Um beiden Ansprüchen, dem eines größeren Überblicks als auch dem einer detaillierten Analyse, ge-

1 John Cage, zitiert nach Friedrich Cerha, „Zeit der Ernte. Friedrich Cerha und seine Kammermusik für Orchester“, in: *Musikfreunde. Magazin der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* 22/5 (2010), <https://www.musikverein.at/CustomResources/pdf/Magazin/2010/MaiJun/3e9f4117-09c2-4feb-bffb-889cb8f0943d.pdf> (Abruf am 11.2.2020), S. 2.

2 Ebd.

3 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Königsberg 1781, [AA (I, 2)] S. 51.

recht zu werden, sei zunächst der erste Abschnitt der Komposition (Takt 1–69) untersucht, um anschließend ausgewählte Stellen zu behandeln.

Cerhas *Catalogue* kam am 16. März 1970 in Wien mit dem Ensemble „die reihe“ unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung. Die Entstehungsgeschichte des Werkes erstreckte sich über die Jahre von 1962 bis 1968. Somit ist sie Teil jener Schaffensperiode, in der Cerha sich – im Anschluss an die langjährige Beschäftigung mit Massenstrukturen (siehe *Mouvements I–III, Fasce* und *Spiegel*) – „nach klar durchhörbaren Verbindungen von Einzelementen“ sowie „nach bestimmten Intervallkombinationen und Ansätzen zu Melos, Harmonik und Rhythmus“ sehnte.⁴ Er setzte mit *Catalogue* also eine persönliche Entwicklung fort, die sich schon in *Exercises* (1962–1987) angedeutet hatte, nämlich die Welt der Klangkomposition zu verlassen. War diese bereits ein Gegenentwurf zur seriellen Musik, die seiner Meinung nach in eine kreative Sackgasse führte, so ging er nun gegen etwas an, das er selbst mitgeschaffen hatte. Jetzt wandte er sich der Tradition zu, doch unter neuen Vorzeichen.⁵ Man könnte diese Rückbesinnung mit Arnold Schönbergs frühen reihentechnischen Arbeiten vergleichen. Schönberg übernahm hier allerdings traditionelle Satzformen,⁶ Cerha hingegen „Objekte“. Ein weiterer Unterschied betrifft die Entscheidung, die *Objets* in einem *Catalogue* zu präsentieren, also ein tradiertes Gattungsschema wie Schönberg in seiner Klaviersuite op. 25 zu vermeiden.

Die Besetzung des *Catalogue* ist so ungewöhnlich und facettenreich wie das Werk selbst, gemäß der angestrebten *clarté*⁷ jedoch nicht besonders groß: Flöte (auch Piccolo), Oboe (auch Oboe d’amore), Klarinette, Bassklarinette, Horn, Posaune, Schlagwerk, Cembalo, Klavier und Harmonium, ergänzt durch ein mit Kontrabass verstärktes Streichquartett. Da

4 Friedrich Cerha, „Vom Frühwerk bis zur Gegenwart“, in: ders., *Schriften: ein Netzwerk* (= Komponisten unserer Zeit 28), Wien 2001, S. 216–281, hier S. 231.

5 Ebd. S. 237.

6 Einen weiteren Rückgriff Schönbergs auf die barocke Suitenform finden wir etwa in op. 29, auf klassische Konzertformen in op. 36 und 42 und auf Kammerinfonien in op. 9 und 38.

7 Friedrich Cerha, *Catalogue des objets trouvés* WV 74, Begleittext, Vorlass Cerha im Archiv der Zeitgenossen Krems (AdZ-FC), 00T0074

jede Stimme einfach besetzt ist, verzichtet Cerha a priori auf sinfonisches Pathos und die Wirkungsmacht von Massenstrukturen. Die Spieldauer beträgt circa 14 Minuten.⁸

Drei Generalpausen teilen das Werk in vier ungefähr gleich große Abschnitte: Takt 1–69, Takt 70–134, Takt 135–207 und Takt 208 bis zum Schluss (Takt 233). Jeder Abschnitt ist in sich äußerst komplex, doch mittels wiederkehrender Segmente klar strukturiert. Der erste Abschnitt zeichnet sich durch ein stetig erhöhtes Tempo und den Anstieg der satztechnischen Komplexität aus. Er lässt sich in drei Unterabschnitte gliedern (Takt 1–20, 21–31 und 32–69), deren Ende jeweils durch bruchhaft einsetzende, miteinander verzahnte Achtelsprünge markiert ist (siehe. Abb. 3).⁹

Er beginnt *forte*, mit einem in Oktavparallelen geführten Sextsprung (siehe Abb. 1), der zwei Widersprüche zu vereinen scheint: Einerseits weckt die Parallelführung Assoziationen an orchestrale Monumentalität. Andererseits wirken das Intervall und der Rhythmus eher ambivalent: Der Rhythmus verschleiert das Taktmaß und die Sexte allein lässt noch keine klaren harmonischen Erwartungen zu. Mit dem letzten Ton geht das Motiv fließend in einen Klangteppich über: Auch dies kann als Ambivalenz gedeutet werden, weil es weder eindeutig zum Vorder- noch zum Hintergrund gehört.



Abb. 1: Cerha, *Catalogue des objets trouvés*, Partitur, S. 2, Takt 1–3 (Transkription).

In der Folge baut sich langsam eine Klangfläche aus leisen Liegetönen auf, vor der schließlich das nächste Exponat erscheint: Zwei aufsteigende Viertellinien heben sich ab (siehe Abb. 2). Anschließend verdichtet sich die Klangfläche, indem das Harmonium sukzessiv einen Cluster beimischt. Der Viertelaufgang kehrt im Klavier wieder. Spannung und Dynamik steigen immer weiter an, bis es in Takt 19 zu einem ersten, durch die erwähnten Achtelverzahnungen markierten Bruch kommt.

8 Bezogen wird sich hier und im Folgenden auf eine unveröffentlichte Aufnahme der Uraufführung durch das Ensemble „die reihe“ unter der Leitung von Friedrich Cerha, ORF Wien 13.6.1970, AdZ-FC, CER-S1-17K-74.

9 Cerha, „Vom Frühwerk bis zur Gegenwart“ (wie Anm. 4), S. 238.

Alle Stimmen verbinden sich hier im streng polyfonen Satz so, dass jeder Sprung sich mit dem nächsten überlagert. Auf diese Weise ergibt sich eine Reihe von Sprüngen,



Abb. 2: Cerha, *Catalogue des objets trouvés*, Partitur, S. 3–4, Takt 6–9 (Transkription).

die bei gleichbleibender Klangdichte in allen Farben schillern – eine Satztechnik, die man auch bei Anton Webern findet (siehe Abb. 3).

Die Sprünge bestehen hier, im ersten Bruch, aus zwei, im folgenden Bruch (Takt 30 f.) aus drei Achteln. Wie bei Webern wechseln zumeist auch die Sprungrichtungen. Der Bezug zu Webern wird mit der Dominanz großer Septimen und kleiner wie großer Nonen zudem intervallisch deutlich. Der dritte Bruch besteht aus versetzten, größtenteils chromatischen Achteltrioletten, die nach oben streben und in einer Generalpause ‚verpuffen‘.

Nach dem ersten Bruch gerät der Hörer in eine völlig andere Klangwelt. Holzbläser und Streicher bilden ein Geflecht aus Umspielungen, in dem die einzelnen Klangelemente in der Gesamtstruktur aufgehen. Ein Blick in die Partitur lässt die nahezu mathematische Konstruktion der Passage erkennen (siehe Abb.4).

Abb. 3: Cerha, *Catalogue des objets trouvés*, Partitur, S. 5, Takt 19–21 (Transkription) (links); Webern, *Konzert für neun Instrumente op. 24*, Takt 6–8 (Transkription) (rechts).

Abb. 4: Cerha, *Catalogue des objets trouvés*, S. 6 f., Takt 21–23, Holzbläser und Streicher (Transkription).

Betrachtet man die Passage insgesamt, lässt sich auf den ersten Blick eine Verdichtung feststellen. Durch die Kombination von additiver Rhythmik (die Anzahl der Klangereignisse erhöht sich von Takt zu Takt) und Materialordnung (die Anzahl der vorkommenden Töne bleibt gleich) überlagern sich rhythmisch-strukturelle und klangliche Elemente. Das ‚Schillern‘ nimmt zu – und wieder ab. Konkret: Der Streicherapparat kommt in Zählzeit 1 von Takt 21 auf 15 Noten, in den folgenden auf 11, 13, 17, 18, um dann auf 17, 13, 9 zu sinken. Die Passage endet mit 4 Tönen auf Zählzeit 1 von Takt 23. Dementsprechend spielen die Holzbläser (Flöte mit: $a' - as' - g'$, Klarinette mit: $f' - d' - e'$ und Bassklarinette mit: $des - b - c'$) ab Takt 21 in der Summe 2, 5, 10, 9, 15, 15, 16, 14, 11 beziehungsweise sieben Töne und enden mit fünf Tönen auf Zählzeit 4 ebenfalls in Takt 23. Eine weitere, von Cerha gesetzte Regel gibt offensichtlich vor, dass sich die Register der Streicher beziehungsweise Holzbläser innerhalb der jeweiligen Zählzeit rhythmisch zu unterscheiden haben.¹⁰ Bildlich gesehen ergibt sich ein rautenförmiger, dynamischer Verlauf, der seinen Höhepunkt auf Zählzeit 2 von Takt 2 hat. Mit dieser Technik wurde räumlich gedachtes Komponieren in einen zeitlichen Verlauf übertragen.

Von der so entstehenden schillernden ‚Wand‘ hebt sich ein oktavierter Viertelaufgang im Klavier ab, der echoartig vom zwei Zählzeiten später einsetzenden Vibrafon unterstützt wird. Die polyrhythmische Struktur dient demnach als Hintergrund, vor dem sich die Linien eigentümlich

¹⁰ Friedrich Cerha, *Catalogue des objets trouvés* WV 74, Partitur, AdZ-FC, 00000074, S. 6.

Abb. 5: Cerha, *Catalogue des objets trouvés*, S. 9, Takt 27 bis S. 10, Takt 29 (Transkription).

abheben. Sobald sie enden, bricht das Geflecht der Holzbläser und Streicher auseinander. Dann gehen einzelne Stimmen in scheinbar willkürlich aufblitzende, chaotische Einwürfe über. Innerhalb dieses Klangraums weben sich Viertelaufgänge des Glockenspiels mit solchen des Vibrafons, bis das ‚Chaos‘ in Takt 27 überraschend in eine neue polyrhythmische Struktur mündet: Beginnend mit dem Kontrabass errichten die Streicher sukzessiv ein Gerüst aus rhythmisch ähnlichen Motiven, nun jedoch mit repetierten Sekund-Doppelgriffen statt Umspielungen (siehe Abb. 5). Die Holz- und diesmal auch die Blechbläser sind in Zweiergruppen (Klarinette und Bassklarinetten, Horn und Posaune) gekoppelt, um eine ähnliche Reibung wie die Streicher zu erzielen. Jetzt weisen die Einzelstimmen, nicht die Register, rautenförmige Verläufe der Klangdichte auf. Außerdem ergeben sich nahezu achsensymmetrische Rhythmen. Da die Repetitionen deutlich versetzt sind, bleibt die Klangdichte insgesamt ungefähr gleich. Sie fügen erneut aus einfachen Elementen eine komplexe Struktur zusammen, über der das Klavier einen Viertelaufgang exponiert, bis auch diese Entwicklung mit den auf Webern verweisenden ineinandergreifenden Sprüngen und einem Schlag der kleinen Trommel endet, der wie ein Ordnungsruf wirkt.

Anschließend setzen wieder die Zweiergruppen (Klarinette und Bassklarinetten, Horn und Posaune) sowie die Streicher mit Sekund-Doppelgriffen und schnellen Repetitionen ein. Auffallend ist, dass Cerha die Anschlagsdichte zwischen den Einzelstimmen deutlich differenziert: von 2

Abb. 6: Cerha, *Catalogue des objets trouvés*, S. 11, Takt 33 (Transkription).

bis 7 Werten (Achtel beziehungsweise Sechzehntelseptolen) pro Zählzeit (siehe Abb. 6). Die Notenwerte der einzelnen Stimmen ändern sich also ständig, die Gesamtanzahl der Töne jedoch nur gering. Somit ergibt sich ein drittes Regulationsprinzip:

Nimmt die Anzahl der Noten einer Zählzeit in einer Stimme ab oder zu, gleicht eine andere, eventuell neu hinzustoßende Stimme dies aus. Wieder verebbt das rhythmische Gewirr durch ein Ausdünnen der beteiligten Stimmen, kurz nachdem das Klavier in Takt 33 einen weiteren Viertelaufgang beginnt.

In diesen einfallend und analog zur Mitte des ersten Unterabschnitts, kehrt das Klavier in Takt 35 die Richtung des bisher dominierenden Viertelaufgangs um. Zugleich kommt ein weiteres Regulationsprinzip zur Anwendung: die Permutation. Nacheinander setzen Klarinette, Viola, Bassklarinette, Horn und Cello mit Dreitonpermutationen ein (siehe Abb. 7). Die entsprechende Angabe in der Partitur lautet: „Permutation der 3 Töne so rasch als möglich. Es kann mit jedem der 3 Töne begonnen und geschlossen werden (nicht immer mit dem 1. beginnen und mit dem letzten schlie-

Abb. 7: Cerha, *Catalogue des objets trouvés*, S. 12, Takt 35 (Transkription).

ßen)¹¹. Bis Takt 37 stehen sämtliche Dreitongruppen in für das jeweilige Instrument eher tiefen Lagen, um anschließend in deutlich höhere Regionen zu wechseln. Durch alle Stimmen ziehen sich komplementär auf- und ablaufende Vierteldurchgänge, so dass der vormalige Eindruck, die melodietragende(n) Stimme(n) würden von den anderen (zumeist Holzbläsern und Streichern) ‚eingerahmt‘, immer mehr verwischt. Der Hörer treibt in einem Auf und Ab, das beständig seine Klangfarben ändert. Kaum hat er sich an einen Klang gewöhnt, taucht dieser wieder in den Fluss der Permutationen ab. Erst in Takt 40 kehren die mittlerweile vertrauten polyrhythmischen Muster aus Takt 21 zurück, indem nur noch das Klavier und das Harmonium sich in Viertelketten umkreisen, bis sie schließlich ab Takt 45 zur Ruhe kommen. Die Streicher bewegen sich, das Kommende antizipierend, in Vierteln aufwärts. Dergestalt nähern sich alle Stimmen dem nächsten (sanfteren) Bruch und dem neuen Tempo (Viertel = 30–32) in Takt 47.

Über den neuen Abschnitt, den dritten, legen die Streicher einen ‚geisterhaften‘ Cluster aus künstlichen Flageolettönen, eingefärbt von einem weichen Vibrafontremolo. Piccoloflöte, Oboe, Xylofon und Cembalo durchstoßen dessen Statik mit Staccati, deren genaue Positionierung innerhalb der jeweiligen Zählzeit den Instrumentalisten überlassen wird – mit dem Effekt, dass kein regelmäßiges Tempo spürbar ist. Diese punktuellen Klänge gemahnen wiederum an die chaotischen Einwüfe vor den ersten Repetitionen in den Takten 19 und 20.

Ab Takt 50 baut sich eine Art Engführung der vorangegangenen Passagen auf. Sie beginnt mit den rhythmischen Überlagerungen in Horn, Posaune, Harmonium, Cello und Kontrabass (analog zu den Takten 6–9). In Takt 53 folgen die gegeneinander verschobenen Viertellinien in den Holzbläsern, Klavier und erster Geige (analog zu den Takten 6–9) und in Takt 57 die Permutationen (analog zu den Takten 35–42), während zugleich alle Viertellinien abwärts führen. Im Anschluss, ab Takt 60, ähnelt das Nebeneinander von Permutationen und Viertellinien kurzfristig den Takten 35–42, während das Tempo anzieht und alle Stimmen crescendieren. In Takt 64 und 65 erscheint in Bassklarinette, Horn, Posaune und Kontrabass eine letzte Allusion an die Repetitionen. In Takt 65 schließ-

11 Cerha, *Catalogue des objets trouvés*, Partitur (wie Anm. 10), S. 12.

lich droht der Zusammenhalt verloren zu gehen. Alle Stimmen eilen in drei Vierteltakten und einem Zweiertakt (in der Länge genau dem ‚ätherischen‘ Teil ab Takt 47 entsprechend), in zerstückelten, größtenteils chromatischen Achteltriolenketten aufwärts, um alsbald zu verklingen. Eine Generalpause bekräftigt das Ende des ersten Abschnitts des *Catalogue*.

Zur Philosophie des *Catalogue*

Die beiden Ebenen Bild – Musik sind Aspekte, von ähnlichen Grundvorgängen, die sich gleichsam auf zwei Ebenen der Sinneswahrnehmung vollziehen: Resultate aus der Überzeugung, dass alle Tendenzen unseres Tuns gemeinsame Wurzeln in unserer organischen Existenz haben.

Cerha, Werkkommentar zu *Exercises* (1962–1987), Ausschnitt¹²

Der Titel *Catalogue des objet trouvés* verweist auf zwei außermusikalische Begriffe: die ‚Gattung‘ des Katalogs und das Konzept des *Objet trouvé*. Wie bei seiner intensiven Beschäftigung mit dem Zusammenhang von Musik und Sprache scheint Cerha also auch hier an der ‚Transponierbarkeit‘ auf den ersten Blick voneinander unabhängiger Bereiche interessiert zu sein. Im Fall des *Catalogue* geht es um die Transponierung objekt-künstlerischen Denkens, das mit Begriffen wie Raum, Objekt, Vorder- und Hintergrund bzw. Nähe, Ferne und dergleichen operiert, in ein musikalisches Denken, das sich in Form eines Kataloges offenbart, „fernab formaler Erwägungen und übergeordneter Beziehungen“.¹³ Die katalogische Aneinanderreihung erlaubt eine Aneinander-Reibung, also das Zusammentreffen wesensfremder Realitäten, und setzt somit die in den *Exercises* begonnene „Auflösung einer Anzahl von Tabus in der Neuen Musik“¹⁴ fort. Allerdings räumt Cerha ein, dass der Titel insofern „nicht ganz zutrifft“, als ihn letzten Endes „die mit diesen Elementen geschaffene Dramaturgie

12 Cerha, „Vom Frühwerk bis zur Gegenwart“ (wie Anm. 4), S. 235.

13 Cerha, „Zeit der Ernte“ (wie Anm. 1), S. 2.

14 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Cerha, „Vom Frühwerk bis zur Gegenwart“ (wie Anm. 4), S. 238.

des Gesamten – also doch der Zusammenhang bzw. die Zusammenhänge, die im Werk herrschen – besonders interessiert haben“.

Der Begriff *objet trouvé* (franz. „gefundener Gegenstand“) verweist auf eine Strömung in der Objektkunst, deren Entstehung man ungefähr auf die 1920er Jahre datieren kann. Wegweisend war Marcel Duchamp, der präexistente Objekte, wenig oder gar nicht bearbeitet, zu Exponaten ‚umdeutete‘ und den gängigen Werk-, Kunst- wie Künstlerbegriff radikal in Frage stellte. Die Idee, einen Gegenstand durch seine Exposition zu transponieren, ging auch auf Einflüsse surrealistischer Maler wie René Magritte, von Dadaisten wie Hans Arp und nicht zuletzt auf avantgardistische Komponisten wie Erik Satie zurück.¹⁵

Cerha arbeitet im *Catalogue* nach dem Prinzip eines solchen objekt-künstlerischen Ansatzes. Allerdings strebt er nicht an, außermusikalische Phänomene seiner Musik anzuverwandeln, wie es etwa Olivier Messiaen mit Vogelstimmen praktizierte. Vielmehr interpretiert er musikalische Materialien als *Objets trouvés*. Bei ihnen handelt es sich „nicht um Zitate, sondern um Andeutungen bestimmter Stilmodelle“, die in „verschiedenen Deutlichkeitsgraden auf einen Fundort hinweisen“.¹⁶ So hofft er, spontan und zwanglos von einem „sprachschöpferischen Fund“ zum nächsten fortschreiten zu können. Der Titel gibt uns also einen Hinweis darauf, dass die Idee des *Objet trouvé* ähnlich wie die Konzeption eines Experiments aufzufassen ist: ‚Gefundenes‘, also historisch schon präformiertes, musikalisches Material wird durch die Konfrontation mit der katalogischen Idee aus seinem Kontext isoliert und in neuen, ihm wesensfremden Zusammenhängen herausgestellt. In diesem Sinne ordnet Cerha seinen *Catalogue* auch selbst ein:

Formal war es mir, neben der Konzentration auf eine beherrschende Idee [...] seit *Exercises* offensichtlich ein Bedürfnis Heterogenes im Material zu akzeptieren, zu exponieren und in einen kompositorischen Zusammenhang zu integrieren.

15 Vgl. Willy Rotzler, *Objektkunst*, Köln 1972, S. 9.

16 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Cerha, „Vom Frühwerk bis zur Gegenwart“ (wie Anm. 4), S. 238.

Der Gedanke der Exposition legt nahe, dass Cerha die Vorstellung verfolgte, mit den *Objets* wie ein Objektkünstler zu verfahren. In diesem Sinne kann die Forderung nach *clarté*, also guter Durchhörbarkeit einzelner Elemente, gedeutet werden: Die daraus resultierenden sehr leichten, quasi zurückgenommenen Passagen der nicht exponierten Stimmen, erscheinen wie ein Hintergrund, der das Exponat hervorheben oder gar scharf kontrastieren soll. Schon in *Exercises* begleiteten „bildhafte Vorstellungen“ Cerhas Arbeit.¹⁷ Sein Umgang mit dem Material stellt zugleich ein Bekenntnis zu einer bestimmten Lebensphilosophie dar. Cerha plädiert dafür, „eine besondere, ernste Aufmerksamkeit für ‚Dinge‘, die uns begegnen, mit denen wir umgehen, mit denen wir leben – eine behutsame Zuneigung, eine Liebe zu ihnen aufzubringen, statt des ‚Benützens und achtlosen Wegwerfens‘“.¹⁸ Cerhas Nähe zu John Cage, der seine Haltung wesentlich geprägt hat, wird hier sehr deutlich. Ähnlich wie Duchamp zu seiner Zeit, gibt Cerha uns zusammen mit dem Stück eine adäquate Perspektive bzw. Idee an die Hand. Nun ist es an uns, diese Idee im *Catalogue* verwirklicht zu sehen.

Cerhas Konzeption des *Catalogue* legt es nahe, in dem analysierten ersten Abschnitt die *Objets* als solche wiederzufinden und sie plausibel zu erläutern. Wichtig ist es dabei, sich zu erinnern, dass die Objekte lediglich Stilmodelle andeuten sollen, der Assoziationsfreiraum also relativ groß ist.

Das Sextsprungmotiv öffnet den Katalog. Es erscheint wie eine vehemente, ins Nichts gestellte Frage. Auf jeden Fall bricht das in Oktavparallelen geführte Motiv schon deutlich die Tabus, gegen die Cerha opponiert, indem es zu konsonanten Intervallen und klarer melodischer Linie sowie zur motivischen Arbeit zurückkehrt. Insofern kann es als einfaches „Motiv-Objekt“ angesehen werden. Die große Kraft auch kleinster Elemente wird hier vorgeführt. Liegetöne der Holz- und Blechbläser, die in Takt 5 hinzukommen, bilden den Hintergrund für den entfernt an Zwölftonreihen gemahnenden Aufgang, den die Streicher einführen. Dieser Vorgang könnte als diskreter Hinweis auf Cerhas eigenständige Nähe zur Wiener Schule gedeutet werden, da der Bezug zur Zwölftönigkeit zwar durchhörbar wird, hier jedoch, da der *Catalogue* ja zwischen kompositorischen

17 Ebd., S. 235.

18 Cerha, „Zeit der Ernte“ (wie Anm. 1), S. 3.

Techniken wechselt, *nur eine von vielen* musikalischen Welten darstellt, die präsentiert werden. Die Reihen dominieren, zunächst und an späteren Stellen, weite Teile des Stückes, daher soll das Objekt, mangels genauerer Zuordnungsmöglichkeit, als „Kern-Objekt“ bezeichnet werden, zumal es häufig von anderen Objekten eingerahmt wird und sich robust dagegen behauptet. In ebendiesem Kontext kann auch bei der ersten Zäsur in Takt 19, mit ihrer Bevorzugung von großen Septimen und insbesondere Nonen, eine Verbindung zu Webern gezogen werden, welche wir bestätigend an späterer Stelle des *Catalogue* vorfinden (Takt 197). Man könnte dieses Satzmodell „Webern-Objekt“ nennen. Cerha greift hier jene Intervallsprünge auf, die er bei Webern vorgefunden haben könnte.¹⁹ Die rhythmischen Gitterstrukturen, die er ab Takt 21 ganz unterschiedlich nutzt, lassen sich auch in György Ligetis *Atmosphères* in ähnlichen, das Metrum oder den Klang verschleiernenden Konstellationen wiederfinden.²⁰ Wir könnten sie vorläufig als „Ligeti-Objekte“ klassifizieren. Interessant ist, dass diese Objekte teilweise selbst exponiert werden, doch noch öfter selbst als Hintergrund fungieren, andere Objekte einrahmend. Die in Takt 25 von fast allen Stimmen hastig eingeworfenen Klangfetzen erinnern in ihrer genauen Notation, die wiederum einen aleatorisch wirkenden Höreindruck erzeugen, entfernt an die Texturen der Serialisten. Nennen wir sie „Splitter-Objekte“. Die Überlagerung der Permutationen ab Takt 35 kommt Cerhas eigenen massenstrukturellen Kompositionen nahe. Es ist nicht auszuschließen, dass er auch bei sich selbst nach Objekten gesucht hat. Eine genaue Kategorisierung lässt sich hier jedoch schwerlich anbringen. Daher bezeichnen wir es schlicht als „Permutations-Objekt“ (siehe Abb. 7). Das hohe Cluster, das Streicher und Harmonium in Takt 47 spielen, lässt die Staccati der Piccoloflöte, des Horns und des Cembalos wie durch einen Schleier hindurchstechen, verstärkt also ihren Effekt – ein weiteres Hintergrundelement. Wie in der Analyse bereits gezeigt, werden all diese Objekte in verschiedenen Kombinationen ausprobiert und vorgeführt.

19 Als Beispiele können hier die *Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5, die *Sechs Bagatellen* op. 9 und das Streichquartett op. 28 dienen.

20 Vgl. György Ligeti, *Atmosphères* für großes Orchester, Partitur, Wien 1963, S. 3.

Abb. 8: Cercha, *Catalogue des objets trouvés*, S. 140, Takt 150–154, Cembalo und Harmonium (Transkription).

Abb. 9: Erik Satie, *Relâche. Ballets suédois*, Paris 1926, S. 3, T. 7–8 (Transkription).

Ein letztes Objekt, welches erst sehr viel später im Stück auftaucht, sei noch nachgereicht. Zwischen Takt 145 bis 162 findet sich eine fast schon zitathafte Objektifizierung Cerchas des ersten Satzes von Erik Saties Ballett *Relâche*: In einem Wechselspiel zwischen Cembalo und Harmonium übernimmt er andeutungsweise den dort vorzufindenden Rhythmus und die Versetzung der Achtelpaare, bei denen sich Ober- und Unterstimme ergänzen (siehe Abb. 8 und Abb. 9). Statt eines Zweivierteltakts, wie bei Satie, verwendet Cercha zwar einen Zweihalbetakt, doch übernimmt er die Betonung der zweiten Takthälfte. Das ‚unmerkliche‘ Accelerando bestätigt

die Vermutung. Hier hat Cerha also Satie die Ehre erwiesen, ähnlich wie die Nonensprünge zuvor Weberns gedachten (siehe Abb. 8 und 9).

Die hier angewandte Vorgehensweise kann dabei helfen, den *Catalogue* aufzuschlüsseln und die in ihm enthaltenen Objekte an die Oberfläche zu fördern. Cerha maß ihm jedenfalls eine hohe Bedeutung bei, indem er das Material des *Catalogue 2008* in seiner *Kammermusik für Orchester* (WV 141) abermals entfaltete.

Lennart Michaelis

Gegenklang: Friedrich Cerhas *Monumentum* (1988) und die Skulpturen Karl Prantls

Sein Gesamtwerk zeigt deutlich, dass Cerha neuen Herausforderungen gegenüber immer offen war – eine Haltung, die sich auch in seinem *Monumentum für Karl Prantl* widerspiegelt. Die besondere Aufgabe bestand hier darin, die Skulpturen des Steinbildners Karl Prantl (1923–2010) musikalisch umzusetzen. Zwar haben sich Komponistinnen und Komponisten immer wieder von Arbeiten bildender Künstler inspirieren lassen oder deren Werke regelrecht in Musik ‚übersetzt‘. Doch waren es nur selten aus Stein gemeißelte Skulpturen, welche die Komposition anregten. Wie aber lassen sich Skulpturen vertonen, die wie Prantls *Anrufung* oder *Kreuzweg* eher statischer Natur sind?

Also gilt es zu erörtern, auf welcher (strukturellen) Ebene die genannten Werke Prantls in *Monumentum*, die ihm gewidmete Komposition Cerhas, eingeflossen sind. Vorweg sei die Freundschaft der beiden beleuchtet, um ihre Begegnungsebene zu skizzieren. Anschließend werden einzelne Aspekte der Komposition in den Blick genommen. Da eine Analyse sämtlicher Einzelteile der Komposition innerhalb dieses Beitrags nicht leistbar ist, werden Cerhas Vorgehensweisen exemplarisch dargestellt. Schließlich sei angemerkt, dass sich die von ihm verwendeten Methoden bei der Umsetzung ähneln, auch wenn jede Skulptur auf eine unterschiedliche Weise ihren Weg in die Komposition gefunden hat. Aus diesem Grund werden nur drei der insgesamt sieben Formteile von *Monumentum* näher betrachtet: „Anrufung“, „Kreuzweg“ und „Verzweigungen“. Ziel ist es, die Übertragung die skulpturalen Merkmale in die Musik Cerhas nachzuvollziehen und die verwendeten Mittel analytisch herauszuarbeiten.

Eine Freundschaft, wie in Stein gemeißelt

„Es ist keine Freundschaft im Sinne der überschwänglichen Beziehung des ‚Sturm und Drang‘: Wir sehen uns nicht oft und es gibt weder große Diskussionen, noch einen permanenten Gedankenaustausch, aber es gab über Jahrzehnte hinweg ein Gefühl der Übereinstimmung in der künstlerischen (und menschlichen) Grundgesinnung, das niemals vieler Worte bedurfte.“¹ So beschreibt Cerha die Freundschaft zu Prantl, doch wirkt es, als sei die Art der Freundschaft lediglich auf das Schaffen der beiden Künstler reduziert. Interviews mit der Tochter des Bildhauers, Uta Prantl-Preyrer, und mit Gertraud Cerha, der Gattin des Komponisten, ergeben allerdings ein differenzierteres Bild. Begegnet sind sich die beiden Künstler erstmals bei einem Besuch des Keramikers Kurt Ohnsorg in Wien, der während seiner nächtlichen Arbeit gern Gäste einlud. Die Freundschaft, die sich aus diesem ersten Treffen entwickelte, manifestierte sich jedoch nicht allein dadurch, dass Cerha und Prantl sich oft trafen, sondern zeigte sich vor allem in der persönlichen Wertschätzung und Bewunderung für das Schaffen des Anderen. So versäumte die Familie Prantl kaum ein Konzert der „reihe“, des 1958 von Cerha und Kurt Schwertsik gegründeten Ensembles.² Umgekehrt besuchte Cerha so gut wie jede Ausstellung Prantls. Für die Kapelle, welche Cerha eigenhändig auf seinem Landsitz in Maria Langegg baute, bat er Prantl um einen Altarstein. Dieser ermutigte ihn jedoch, selbst einen Stein zu behauen, und half ihm, das richtige Werkzeug zu finden.³ Neben einem ähnlichen Kunstverständnis und der gegenseitigen Hochachtung verband die beiden auch ein starkes Interesse an der Natur. Bei Prantl zeigt sich dies insbesondere daran, dass er nach Abschluss seines Studiums der Malerei eben dieser entsagte und sich fortan nur noch natürlichen Materialien wie Holz oder Stein widmete.⁴ Cerha

1 Friedrich Cerha, „Vom Frühwerk bis zur Gegenwart“, in: ders., *Schriften: ein Netzwerk* (=Komponisten unserer Zeit 28), Wien 2001, S. 216–281, hier S. 256.

2 Vgl. Interview Lennart Michaelis mit Uta Preyrer-Prantl vom 22.11.2014.

3 Ebd.

4 Vgl. Alexander Winter, „Der Steinbildhauer Karl Prantl: Werkkatalog 1959 – 2000“, https://edoc.ub.uni-muenchen.de/9542/1/Winter_Alexander.pdf, Abruf am 10.02.2020, hier S. 13.

spricht in seinen Notizen zu *Monumentum* selbst von seiner „Begeisterung für die Gesetzmäßigkeit floraler Gabelungen.“⁵ Damit beschreibt er den letzten Satz des Werks („Verzweigungen“), in dem er auf die mit Prantl geteilte Naturverbundenheit anspielt.

Monumentum – Musik in Form und Zahlen

Zu dem Titel ‚Monumentum‘ (‚Denkmal‘) ließ sich Cerha durch eine große Skulptur Prantls inspirieren. Leider ist nicht bekannt, auf welchen ‚Stein‘ er sich konkret bezog.⁶ Anlass für die Komposition von 1988 war der 65. Geburtstag des Bildhauers.⁷ Zwei Jahre vor der Uraufführung, die am 12. August 1989 in Salzburg mit dem ORF-Symphonieorchester unter der Leitung von Michael Gielen über die Bühne ging, hatte Prantl ein Denkmal für Cerha fertig gestellt. Sein *Stein für Friedrich Cerha*, der im Pötttschinger Feld steht, animierte den Komponisten zur Gegengabe.⁸ Er kommentierte, sein Orchesterwerk lasse in der Großform Parallelen zur frühbarocken Spiegelcanzone erkennen, die in seinen Arbeiten immer eine große Bedeutung gespielt habe.⁹ Die Komposition teilt sich in neun Abschnitte, die fließend ineinander übergehen, aber in unterschiedlichen Taktarten notiert sind. Mit Ausnahme des letzten trägt jeder von ihnen den Titel einer Arbeit Prantls („Anrufung“, „Litanei“, „Zeichen“, „Kreuzweg“, „Meditation“). Die Abschnitte sind symmetrisch um eine ‚zentrale Achse‘ angeordnet,¹⁰ der Spiegelcanzone vergleichbar. Vor allem die symmetrische Anordnung der Taktarten hebt diese Parallele hervor: Das Herzstück der Achse (Abschnitt 5) trägt den Titel „Zeichen“ und ist im Sechachteltakt notiert. Es allein basiert auf Achtelnoten als Grundschlag.

5 Friedrich Cerha, *Monumentum* WV 97, Begleittext, Vorlass Cerha im Archiv der Zeitgenossen Krems (AdZ-FC), 000T0097, S. 11.

6 Interview Lennart Michaelis mit Gertraud Cerha vom 5.9.2014.

7 Vgl. Cerha, „Vom Frühwerk bis zur Gegenwart“ (wie Anm. 1), S. 256.

8 Vgl. Manfred Bauschulte, *Versuch über die Festigkeit*, Wien 2014, S. 110.

9 Vgl. Friedrich Cerha, „Monumentum“, in: Programmheft „Salzburger Festspiele 1989. Orchesterkonzert“, AdZ-FC, KRIT0033_1989-1991, S. 2–8, hier S. 4.

10 Cerha, „Vom Frühwerk bis zur Gegenwart“ (wie Anm. 1), S. 256.

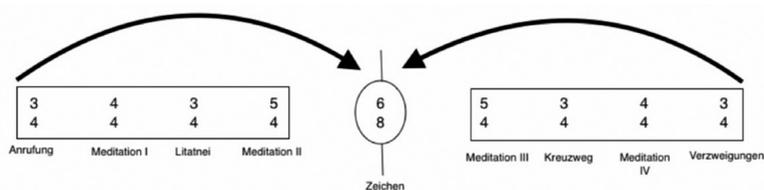


Abb. 1: Cerha, *Monumentum* WV 97, Übersicht über den Aufbau nach Taktarten.

Die anderen Teile basieren auf Viertelnoten als Grundschatlag und sind spiegelsymmetrisch zur Achse „Zeichen“ angeordnet (siehe Abb. 1).

Wie erwähnt, benennen die Titel der Abschnitte jeweils eine bestimmte Skulptur Prantls. Die Abschnitte 2, 4, 6 und 8 sind mit „Meditation“ (I–IV) überschrieben, da „alle Arbeiten Prantls aus den letzten Jahren [...] den Titel ‚Zur Meditation‘ tragen.“¹¹ Der Bildhauer hatte für seine späten Skulpturen keine individuellen Titel mehr vorgesehen.¹² Aber auch die Titel der anderen oben genannten Arbeiten hat Prantl mehrfach vergeben. Dennoch „gab jeweils das Erlebnis *einer* Skulptur den Anstoß“ zu jedem Abschnitt.¹³ Während der Arbeit an seiner Komposition orientierte sich Cerha nur an eigenen, erinnerten Eindrücken, nicht etwa an Fotos oder anderen Vorlagen.¹⁴

Lediglich der neunte und letzte Abschnitt entbehrt eines konkreten Bezugs zu einer Skulptur. Cerha nannte ihn „Verzweigungen“, eine Anspielung auf das mit Prantl geteilte Interesse an der Natur und ihren Phänomenen.

Er ließ sich jedoch nicht nur von äußeren Eindrücken, sondern auch von ästhetischen Ansätzen Prantls inspirieren, vor allem von dessen Zahlensymbolik. Eine zentrale Rolle spielen bei Prantl die Zahlen 1, 3, 5, 7, 8, 14 und 21.¹⁵ Unter ihrer Beachtung ist Cerha jedoch „jedes Mittel zur Determinierung von Dimensionen, Quantitäten und Proportionen will-

11 Ebd.

12 Vgl. Interview Lennart Michaelis mit Uta Preyrer-Prantl vom 22.11.2014.

13 Cerha, „Vom Frühwerk bis zur Gegenwart“ (wie Anm. 1), S. 256. Hervorhebung durch den Autor.

14 Interviews Lennart Michaelis mit Uta Preyer-Prantl vom 22.11.2014 und vom 18.11.2014.

15 Interview Lennart Michaelis mit Katharina Prantl vom 6.11.14.

kommen gewesen.¹⁶ Mithilfe der Zahlensymbolik fand er einen Weg, die Ideen Prantls in Musik zu übersetzen, ohne plakativ zu werden. Die Zusammenhänge, die Cerha über die Zahleneinheiten schafft, sind zwar im ganzen Werk allgegenwärtig,¹⁷ stehen allerdings nicht im Vordergrund, sondern tauchen für den Hörer fast unmerklich, und in den einzelnen Abschnitten unterschiedlich auf. Jeder Abschnitt hat individuelle Eigenheiten, die sich auf eine bestimmte Skulptur beziehen. Cerha intendierte jedoch kein musikalisches Abbild der Skulpturen. Vielmehr versuchte er, Prantls ästhetische Prinzipien in die Musik zu übertragen. Er habe, so Cerha, bei „der Material-, Struktur- und Gestaltwahl [...] jeweils nach der einfachsten, lapidarsten Möglichkeit gesucht“, um „dem archetypischen Wesen von Prantls Werken“ zu entsprechen.¹⁸ Dabei arbeitete er vor allem mit Wiederholungen, Variationen und Mutationen, die seiner Komposition eine hohe Komplexität verleihen.¹⁹

„Anrufung“ – Die Eröffnung von *Monumentum*

Im Tutti und Fortissimo beginnt das etwa 20-minütige Werk auf überwältigende Weise. Ein massiger, markanter Klangteppich erstreckt sich über den ganzen ersten Abschnitt und wird fortwährend leiser. Eine Abbildung, die im Programmheft zur Uraufführung erschienen ist, lässt vermuten, dass die Skulptur *Fünf Anrufungen* als Vorlage diente, die Prantl 1959 in St. Margarethen geschaffen hat.²⁰ Der 3,30 Meter hohe, fünf kreisrunde Löcher aufweisende Stein steht heute im Skulpturengarten von Prantls Geburtsort Pötsching (Niederösterreich). Durch ihre geometrische Form lässt sich die Skulptur in gleich breite, vertikale Abschnitte unterteilen: Der mittlere Teil mit seinen fünf Öffnungen wird von zwei weiteren eingeraht. Zwei der Skulptur inhärente Zahlen nahm Cerha als musikalisches Strukturprinzip auf: Die Zahl 5, vertreten durch die fünf Öffnungen in der

16 Vgl. Cerha, „Vom Frühwerk bis zur Gegenwart“ (wie Anm. 1), S. 256 f.

17 Vgl. ebd., S. 257.

18 Ebd.

19 Vgl. ebd.

20 Diese und die nachfolgenden Angaben: Vgl. Winter, *Der Steinhauer Karl Prantl* (wie Anm. 4), S. 40.

Mittelachse und, weniger offensichtlich, die Zahl 3, die sich in der Einteilung der Skulptur in drei Abschnitte wiederfindet sowie in ihrer Höhe von 3,30 Metern.

Cerhas „Anrufung“ lässt sich zwar nicht in drei Abschnitte unterteilen, allerdings finden sich drei musikalische Komponenten, die sich gegenseitig ergänzen und überlagern. Jede von ihnen schlägt eine Brücke zu der Skulptur Prantls und den mit dieser verbundenen Zahlen: bezüglich der Stimmführung, des Tonmaterials und des Rhythmus'. So ist es möglich, dass die drei Komponenten gleichzeitig Verwendung finden, ohne sich gegenseitig zu beeinflussen oder auszuschließen, den drei Bereichen – Oben, Mitte, Unten – der gleichnamigen Skulptur entsprechend.

Der imposante Einstieg im Fortissimo wird dadurch noch verstärkt, dass alle Stimmen mit der leeren Quinte *G–D* einsetzen, die mit den fünf Öffnungen in Prantls Stein korrespondiert. Von ihr ausgehend werden die einzelnen Stimmen unterschiedlich weitergeführt, wobei verschiedene Instrumentengruppen zu Stimmgruppen zusammengefasst werden. Folglich ergeben sich sieben verschiedene Stimmführungen, die sich gegenseitig überlagern. Jede Stimmgruppe teilt sich wiederum in zwei Teilstimmen auf, die konsequent in einer Quinte parallel geführt werden. Begleitet wird diese Entwicklung von einem sich über den gesamten ersten Teil erstreckenden Decrescendo. Die Aufteilung wird bis Takt 26 beibehalten. Ab hier, beginnend mit Flöte 1 und Oboe 1, steigen einzelne Instrumentengruppen nach und nach aus, um das Decrescendo zu unterstützen, bis in Takt 38 nur noch Streicher (ohne Kontrabässe) und Orgel übrig sind. Das Tonmaterial der einzelnen Stimmen, das bis Takt 25 einem bestimmten Muster folgte, verschiebt sich simultan zu dem Ausstieg einzelner Instrumentengruppen nach oben. Jeder Stimme liegen Achttonketten zu Grunde, die den Ambitus einer kleinen Septime nicht überschreiten. So bewegt sich beispielsweise die aus Flöte 1, Oboe 1 und Violine 1 bestehende Stimmgruppe (Pultgruppe A) zwischen den Tönen *d'''* und *c''''*. Durch die Quint-Dopplung jeder Stimme erklingt das Material zudem im Ambitus der Septime *g'' – f''''* durch die Stimmgruppe Flöte 2 und 3 sowie Violine 1 (Pultgruppe B).²¹ Die Töne zwischen den Eck-Tönen der Achttonkette

21 Die Violine 1 teilt sich in diesem Abschnitt auf die Pulte auf. Pultgruppe A und B beziehen sich also beide auf die erste Violine.

sind frei und folgen keinem bestimmbaren Muster. Allerdings sind sie so organisiert, dass einer fünftönigen Aufwärtsbewegung jeweils eine dreitönige Abwärtsbewegung folgt. Nachdem eine Achttonkette vollständig erklungen ist, beginnt eine neue, variierte Achttonkette. Es wiederholt sich niemals die gleiche Achttonkette in einer Stimme hintereinander. Ab Takt 25 bricht dieses System der Achttonketten auf und die einzelnen Stimmen werden nach oben weitergeführt. Die Stimmführung in Quinten bleibt jedoch stets erhalten.

Neben der Stimmführung in Quinten und den Achttonketten ergibt sich als dritte Komponente das rhythmische Fortschreiten der einzelnen Stimmen. Cerha unterscheidet hier sieben rhythmische Motive,²² die – beliebig aneinander gereiht – den einzelnen Stimmen zugrunde liegen (siehe Tab. 2). Diese Motive basieren auf Proportionsreihen, die er in Tondauern transferierte.

Die Angaben M0–M6 orientieren sich an Bezeichnungen, die Cerha in seinen Skizzen verwendet hat.²³ In der zweiten Spalte sind für jedes Motiv die jeweils zugrunde gelegten Proportionen angegeben. Zusammen mit dem Basiswert aus der dritten Spalte ergibt sich so das rhythmische Motiv. Jedem Motiv liegt ein bestimmter Notenwert als kleinster Baustein zugrunde. Das erste Motiv (M0) zum Beispiel besteht nur aus zwei Zahlen und dementsprechend auch nur aus zwei Noten. Der Basiswert ist eine Viertelnote, die Proportionsreihe lautet: 1, 4. Daraus ergibt sich das rhythmische Motiv Viertelnote (1) und ganze Note (4 x 1). Etwas umfangreicher gestalten sich andere Motive, wie zum Beispiel das Motiv M5: Es hat als Basiswert eine Achteltriöle und die Proportionsreihe 1, 1, 9, 1, 1, 8, 3. So ergibt sich das rhythmische Motiv Achteltriöle (1), Achteltriöle (1), punktierte Halbe (9), Achteltriöle (1), Achteltriöle (1), Halbe mit angebundener Viertelnote (8), Viertelnote (3). Die Motive in Abbildung 3 entsprechen Cerhas Skizzen. Sie sind jedoch nicht immer exakt in der Partitur zu finden. Jedes Motiv kann augmentiert oder diminuiert vorkommen. Die Augmentationen und Diminutionen werden auf zwei verschiedene Arten gebildet: Zum einen können sie sich auf den Grundwert beziehen, während die Proportionen unverändert bleiben. Ein Beispiel ist

22 Vgl. Friedrich Cerha, *Monumentum*, Skizzen, AdZ-FC, 000S0097, S. 30.

23 Vgl. ebd.

Stimme	Startton	Besetzung
1	D	Fl 1, Ob 1, Vl 1(a)
	G	Fl 2 u. 3, Vl 1(b)
2	D	Ob 2, Eh, Trp 1Vl 2(a)
	G	Ob 3, Trp 2 u. 3, Vl 2 (b), Vla
3	D	Basscl, Vc
	G	Cfg, Cb
4	D	Fg 1, Hr 2
	G	Fg 2, Hr. 4
5	D	Cl 1, Tenorsax., Hr1
	G	Cl 2, Hr 3 u. 5.
6	D	Ps 1 u. 4
	G	Ps 2 u. 3
7 (Orgel)	G, D	8', 4'
	G, D	8', 4'
	G, D	16', 8', 4'

Tab. 1: Cerha, *Momentum*, „Anrufung“, Übersicht der Stimmgruppen.

der erste Einsatz von Stimmgruppe 1 (siehe Tab. 1). Hier wird der Grundwert des Motivs M4 von einer Achteltriolen auf eine Achtelnote vergrößert, bei gleichbleibenden Proportionen (7, 7, 7). Zum anderen kann die Proportionsreihe selbst augmentiert werden, wie es beim ersten Einsatz von Stimmgruppe 4 der Fall ist. Neben der Diminution des Grundwerts des Motivs 4 von einer Achteltriolen auf eine Sechzehntel werden die Proportionen um das Dreifache erweitert. Aus der Reihe 7, 7, 7 wird also 21, 21, 21. Anders als beim Tonmaterial der Achttonketten bleiben die rhythmischen Motive bis zum Ende dieses ersten Abschnitts bestehen. Allerdings beginnen sie ab Takt 30 durch die Stimmen zu wandern, auch durch die Verschiebung des Tonmaterials nach oben bedingt. Ein Beispiel ist in Takt 32 zu finden: Die Oboe 1, die in Takt 26 ausgestiegen war, setzt wieder ein, um das Motiv von Fagott 1 komplementär zu ergänzen. Nach demselben Prinzip vollendet Trompete 1 das Motiv der Posaune in Takt 30.

Vergleicht man nun Cerhas „Anrufung“ mit Prantls Skulptur, so lassen sich weitere gestalterische Gemeinsamkeiten finden. Bei der Skulptur stehen, wie gezeigt, vor allem die Zahlen 3 und 5 im Vordergrund. Es sind unter anderem diese beiden Zahlen, die auch Cerha als Grundlage verwendet hat. Sie strukturieren sämtliche Aspekte der Komposition. Neben den Zahlen 3 und 5 spielt auch die Zahl 7 eine zentrale Rolle. Sie lässt sich zwar nicht in *Anrufung* wiederfinden, ist aber für andere Arbeiten Prantls

Bez.	Proportionen	Gw.	Original	Krebs
M0	1 4			
M1	14 1 1			
M2	3 3 6 8			
M3	1 1 5 1 2 1 7			
M4	7 7 7			
M5	1 1 9 1 1 8 3			
M6	7 1 1 2 9			

Bez. = Bezeichnung, Gw. = Grundwert

Tab. 2: Cerha, *Momentum*, „Anrufung“, rhythmische Motive in Originalgestalt und im Krebs.

von Bedeutung. Demgemäß teilt Cerhas das Orchester in sieben Stimmgruppen. Eine Besonderheit zeigt sich in der Stimme der Orgel, die sich wiederum in drei Stimmen auffächert. Jede von ihnen ist abermals geteilt in Ober- und Unterstimme, die in einer Quinte parallel geführt werden. Je nach Betrachtungsweise kann die Quinte auf drei Arten mit den Zahlen 3, 5, oder 7 in Verbindung gebracht werden: So kann man das Intervall als *dritten* Teilton der Obertonreihe deuten. In einer Dur- oder Mollskala ist die Quinte indes der *fünfte* Ton. Am wahrscheinlichsten ist allerdings, dass sich Cerha an der chromatischen Tonleiter orientiert hat. Hier ergeben sich zwischen dem ersten Ton (im Fall aller Unterstimmen der Ton g) und dem Ton der reinen Quinte (d) genau *sieben* Halbtonschritte. Jedenfalls tauchen in Cerhas Skizzen immer wieder nummerierte chromatische Skalen auf.

Nicht nur in der Stimmaufteilung, sondern auch im Tonmaterial lassen sich die Zahlen 3, 5 und 7 nachweisen, speziell in den verwendeten Achttonketten. Am offensichtlichsten tritt die Zahl 7 in Erscheinung, da jede Achttonkette ein Rahmenintervall von einer kleinen Septime aufweist. Etwas versteckter zeigen sich die Zahlen 5 und 3. Mit dem Erreichen des Tons, der mit dem ersten Ton der Reihe eine kleine Septime bildet, teilt sich die Kette in eine fünftönige aufwärts und eine dreitönige abwärts

verlaufende Linie. Das mathematische Verhältnis von $3 + 5 = 8$ erwähnt Cerha auch in seinem Kommentar zu *Monumentum*.²⁴

Hinsichtlich der rhythmischen Motive lassen sich ebenfalls Zahlenanalogien zu Prantl herstellen. Auffällig ist, dass Cerha erneut die Zahl 7 in den Mittelpunkt rückt, da er sieben verschiedene Motive (M0–M6) verwendet. Innerhalb ihrer Proportionsreihen finden sich die Zahlen 3, 5 und 7 immer wieder, jedoch nicht so offensichtlich wie zuvor. Hier ist besonders das Motiv M4 erwähnenswert. Es zeichnet sich nicht nur dadurch aus, dass Original und Krebs deckungsgleich sind, also ein Palindrom bilden (Prantls Skulptur ähnlich, deren Vorderansicht der Rückansicht gleicht), sondern auch, dass ihre Proportionsreihe aus 3 mal 7 besteht.

Kreuzweg – Der Klang von Steinplatten

Prantls *Kreuzweg*-Skulpturen sind sämtlich begehrbar, wie in der filmischen Dokumentation *DIE STEINSPUR*²⁵ zu sehen ist. Außerdem zählen sie zu den symbolträchtigsten Werken des Bildhauers, so etwa der *Nürnberg*er *Kreuzweg*. Da dieser aber erst 1991 entstand, war vermutlich der *Kreuzweg* von 1979 die Vorlage für Cerhas *Monumentum*. Er ist nahe der niedersächsischen Stadt Nordhorn installiert. Eine entsprechende Zuordnung untermauert die Abbildung der Skulptur im Programmheft der Uraufführung.²⁶ Das Monument besteht aus 14 quadratischen Steinplatten, die jeweils 140 cm hoch, 140 cm breit und 14 cm tief sind. Sie liegen in Abständen von jeweils 70 cm auf einer geraden Linie, sodass die Skulptur insgesamt eine Länge von 33 Metern aufweist.²⁷ Prantl fertigte die Platten aus Sandstein, der aus Steinbrüchen der Grafschaft Bentheim stammt. Das Interesse des Bildhauers an christlicher Zahlensymbolik spiegelt sich deutlich wider: So stehen die 14 Steinplatten symbolisch für die 14 Stationen des Kreuzweges Christi. Die Zahl 14 prägt die Maße der Skulptur, beispielsweise die Größen der Steinplatten (140 x 140 x 14). Ebenso spielt

24 Vgl. Cerha, „Vom Frühwerk bis zur Gegenwart“ (wie Anm. 1), S. 257.

25 Vgl. Robert Neumüller und Wolfgang Stickler, *Die Steinspur*, AUT 2002, 45 Min.

26 Vgl. Cerha, „Monumentum“ (wie Anm. 9), S. 5.

27 Vgl. Winter, *Der Steinhauer Karl Prantl* (wie Anm. 4), S. 167.

die Zahl 7 eine tragende Rolle, einerseits, weil ihre Dopplung die Zahl 14 ergibt, andererseits, weil der Abstand zwischen den Platten 70 cm beträgt.

Dem *Kreuzweg* vergleichbar, einem der greifbarsten Werke Prantls, ist auch der „Kreuzweg“ Cerhas jener Abschnitt in *Monumentum*, der sich am leichtesten erschließt. Er lässt sich in drei musikalische Schichten unterteilen: Die erste bilden die Streicher. Sie erzeugen einen Klangteppich, der den gesamten Abschnitt fast unmerklich untermalt und begleitet. Die zweite Schicht besteht aus Holz- wie Blechbläsern und Schlagwerk, dem Gong, Tamtam und große Trommel angehören. Dieser Instrumentengruppe fällt die Aufgabe zu, längere Akkorde und Klangblöcke einzuwerfen. Als dritte Schicht tritt die Orgel auf, die zwischen den Bläserakkorden spitze Tonfolgen einstreut.

Insgesamt 14 Bläserakkorde, die in immer unterschiedlicher Besetzung erklingen, sorgen für eine klare Struktur. Die clusterartigen Akkorde sind nach einem Muster angeordnet, welches sich in zwei Bereiche unterteilen lässt: Sie beziehen sich auf die Ton- beziehungsweise Pausendauer. Hinsichtlich der Tondauer lässt sich sagen, dass jeder Akkord die gleiche Länge aufweist. Diese beruht, wie die Rhythmusmotive in „Anrufung“, auf einem Grundschatz, hier einer Achteltriolen. Es ergibt sich für jeden Akkord eine Dauer von insgesamt 14 Achteltriolen. Ebenso wie die Dauer der Akkorde lässt sich auch die Dauer der Pausen zwischen den Akkorden auf denselben Grundschatz zurückführen. Auf jeden Bläserakkord folgt eine Pause, die genau 21 Achteltriolen dauert, bevor der nächste Bläserakkord einsetzt. Mit einer Ausnahme, welche jedoch keine erkennbare dramaturgische Bedeutung hat, ordnen sich alle Pausen diesem Muster unter. Während die Dynamik der Bläserakkorde keine Besonderheiten aufweist und immer nur *pp* oder *p* vorschreibt, zeigt sich in der Besetzung eine dynamische Entwicklung. Die Zahl der Instrumente, die einen Akkord spielen, nimmt bis zum siebten Akkord zu, danach wieder ab. So ergibt sich für „Kreuzweg“ eine „2 x 7“-Teilung, die weitere Parameter unterstützen:

Im Hintergrund der Bläserwürfe erklingt ununterbrochen, über die gesamte Länge des Abschnitts, der flirrende Klangteppich der Streicher. Ihre Stimmen folgen keinem erkennbaren Prinzip, doch basieren ihre Tondauern häufig auf Proportionen, denen die Zahlen 1, 3, 5 und 7 zugrunde liegen. Die einzelnen Proportionen sind allerdings nicht nach wiederkehrenden oder variierenden Reihen geordnet, sondern zufällig

gewählt. Neben der Funktion der Untermalung übernehmen die Streicher noch eine formbildende Aufgabe, die in der Dynamik zu Tage tritt. Wie schon dargestellt, ist „Kreuzweg“ in der Mitte geteilt. Diese Teilung unterstützen die Streicher durch ihr dynamisches An- und Abschwollen. In Takt 240 beginnt, nur im Streicherapparat, ein Crescendo, welches sich über zehn Takte hinzieht (bis Takt 250) und von *pp* bis zu *mf* reicht. Gemeinsam mit dem dynamischen Höhepunkt der Streicher erklingt auch der siebte Bläserakkord. Danach folgt (ab Takt 257) ein Decrescendo, das in Takt 269 *pp* endet. Der dynamische Verlauf bekräftigt die Teilung der 14 Bläserakkorde in 2x7.

In der dritten Schicht tritt die Orgel in einen Dialog mit den Bläsern. Wenn letztere pausieren (insgesamt 13 mal), spielt sie kleine, grelle Passagen mit äußerst kurzen Tönen. Diese Solopassagen orientieren sich in Bezug auf Material und Struktur ebenfalls an der mittigen Teilung. Betrachtet man die Anzahl der Töne in den verschiedenen Orgeleinwürfen, so fällt auf, dass es bis zum siebten Einwurf eine Zunahme, anschließend eine Abnahme der Töne gibt. Der siebte Orgeleinwurf liegt zwischen dem siebten und achten Bläsereinwurf und markiert, ebenso wie die Dynamik der Streicher, den zentralen Höhe- wie Wendepunkt von *Kreuzweg*.

Betrachtet man die Anzahl der Töne im jeweiligen Orgeleinwurf, lässt sich eine variierte Fibonacci-Reihe erkennen, die bei 21 gespiegelt ist: 2 – 2 – 4 – 5 – 8 – 13 – 21 – 13 – 9 – 6 – 4 – 3 – 2 – (2). Die letzte Ziffer ist in Klammern gesetzt, da der betreffende Orgeleinwurf bereits im Abschnitt „Meditation IV“ liegt. Dennoch lässt er sich als Abschluss der Fibonacci-Reihe deuten – auch wenn er nicht mehr die Oktavdopplung der Einwürfe von „Kreuzweg“ aufweist. Ebenso wie die symmetrisch gespiegelte Variante der Fibonacci-Reihe den Höhepunkt des Abschnitts akzentuiert, entwickelt sich das Tonmaterial der Orgeleinwürfe. Cerha verwendet zwei Reihen aus jeweils zwölf Tönen (siehe Abb. 2)²⁸.

Allerdings verwendet er sie nicht gemäß den Regeln der Dodekaphonie Schönbergs, wie man der Abbildung 3 entnehmen kann (durchgezogene Kästen = Reihe 1, gestrichelte Kästen = Reihe 2).²⁹ Die beiden Reihen wer-

28 Vgl. Cerha, *Monumentum*, Skizzen (wie Anm. 22), S. 36.

29 Die Bezeichnungen erste und zweite Reihe sind vom Autor gewählt und stammen nicht von Cerha. Sie dienen lediglich der besseren Anschauung.



Abb. 2: Cerha, *Momentum*, „Kreuzweg“, Reihen der Orgelstimme.



Abb. 3: Cerha, *Momentum*, „Kreuzweg“, Verwendung der Reihen in den Orgelpassagen.

den nicht gleichzeitig verwendet. Vielmehr wechseln sie sich in der Mitte des Abschnitts ab, wodurch nochmals der Mittelpunkt hervorgehoben wird.

In keinem anderen Teil von *Monumentum*, darf man resümieren, sind die Gemeinsamkeiten von Skulptur und Komposition offensichtlicher als in „Kreuzweg“. Die Zahl 7, die im Abstand der Platten von Prantls Skulptur zu Tage tritt, stellt Cerha auf verschiedene Weisen dar. Offensichtlich lässt sich der Abstand der Platten auf die Pausen zwischen den Bläser-

akkorden übertragen. Diese Pausen sind, wie erläutert, 21 Achteltriolen lang, was dem Produkt von 3×7 entspricht. Auch markiert die Zahl 7 die Halbierung der Komposition. Wie gezeigt, ergibt sich diese Teilung aus dem verwendeten Material der Orgel, der Anzahl der Töne der Orgelpassagen, der Dynamik in den Streichern und der die Bläserakkorde intonierenden Instrumente. Die insgesamt 14 Bläserakkorde werden, wie dargestellt, in 2×7 aufgeteilt.

„Weißt du, dass die Bäume reden“

„Verzweigungen“, der letzte Abschnitt, bezieht sich nicht auf eine Skulptur Prantls, sondern auf einen Buchtitel. Prantl war an einem Silvesterabend³⁰ bei Familie Cerha zu Besuch und erzählte „tief beeindruckt, dass in der Auslage der Buchhandlungen ein Buch mit dem Titel ‚Weißt du, dass die Bäume reden‘ stehe“³¹. Für den Bildhauer war diese Veröffentlichung indianischer Spruchweisen „ein Indiz für den Wandel im Verhältnis zwischen Mensch“ und Natur. Nach der Fertigstellung von *Monumentum* lernte Cerha den *Stein im Richisau* kennen, den Prantl zwischen 1981 und 1985 bearbeitet hatte. „Dieser Stein liegt inmitten von uralten Bergahornen, deren Formen wie eine ‚Verbildlichung‘ des letzten Abschnitts von *Monumentum*“ auf Cerha wirkten.

Cerha spricht im Zusammenhang mit „Verzweigungen“ über sein „Interesse für die Gesetzmäßigkeit floraler Gabelungen“³², die ihm als Vorlage dienten. Derlei wird schnell deutlich, wenn man die entsprechende Skizze betrachtet (siehe Abb. 4). Bei der Komposition von „Verzweigungen“ tauschte Cerha das Noten- gegen Millimeterpapier und teilte es so ein, dass auf der vertikalen Achse jeweils 6 cm einer Oktave entsprechen. Demgemäß steht 1 cm für einen Ganzton, 5 mm für einen Halbton. Auf der horizontalen Achse sind die Takte eingetragen – jeweils 1 cm pro Viertelnote, somit 6 cm für einen ganzen Takt. Der Tonumfang, der dieser Skizze entnehmbar ist, geht vom Kontra-*E* bis hin zu *e*““““. In dieses Konstrukt

30 Interview Lennart Michaelis mit Uta Peyrer-Prantl vom 22.11.2014.

31 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Cerha, „Vom Frühwerk bis zur Gegenwart“ (wie Anm. 1), S. 257.

32 Ebd., S. 257.

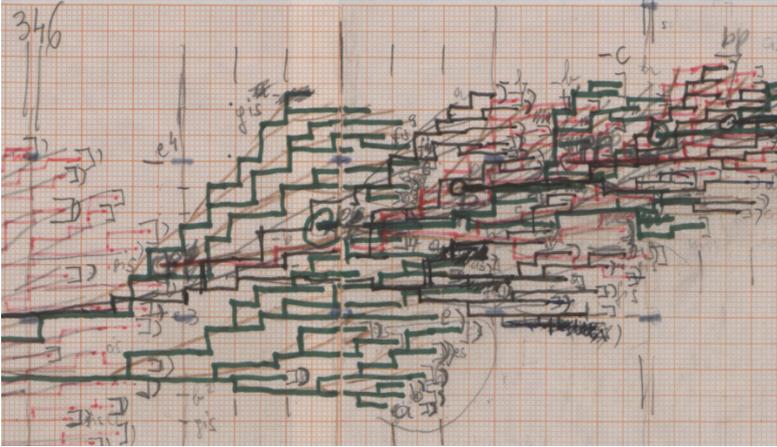


Abb. 4: Cerha, *Monumentum*, „Verzweigungen“, Skizze, Takt 346 f.

sind Linien eingezeichnet. Jeder einzelnen kann eine bestimmte Tonhöhe und -dauer zugeordnet werden. Diese Gebilde ähneln Verästelungen, wie sie bei Bäumen zu finden sind. Der Eindruck verstärkt sich noch durch die Parameter der satztechnischen Verdichtung und der Tonhöhe. Zu Beginn von „Verzweigungen“, in Takt 319, ist nur ein den Kontrabässen überantwortetes Kontra-*E* zu hören. Der Ton wandert danach schrittweise aufwärts und wird in Takt 324 durch die Celli unterstützt. Sie führen die Bewegung weiter, während die Kontrabässe in Takt 326 mit einem neuen ‚Ast‘ einsetzen.³³ Nach dem gleichen Prinzip überlagern sich nach und nach die verschiedenen ‚Äste‘. Der Gesamtklang verdichtet sich additiv, da sich immer mehr Instrumente beteiligen. Höhepunkt der Verdichtung ist etwa bei Takt 342 erreicht. Ab dort lichtet sich der Gesamtklang, bis er schließlich in einer im *ppp* gespielten kleinen Sekunde des Glockenspiels endet. Mit Zunahme der Verdichtung und über ihren Höhepunkt hinaus geht die Entwicklung der Tonhöhen einher, welche die volle Bandbreite des in den Skizzen festgelegten Ambitus ausschöpfen. Angefangen mit den Kontrabässen entsteht eine stetige Entwicklung über den gesamten Abschnitt hinweg bis hin zu den Flageolettönen der Violinen und den grellen

33 Vgl. Friedrich Cerha, *Monumentum* WV 97, Partitur, AdZ-FC, 00000097, S. 80.

Tönen der Piccoloflöten. Bildlich gesprochen erscheint der Abschnitt, vor allem mit Blick auf die Skizze, als eine musikalische Darstellung der Verzweigungen eines Baumes, vom Stamm bis in die Krone.

Fazit

Ziel der Analyse sollte es sein, die Art und Weise von Cerhas musikalischer Übersetzungsmethode der Skulpturen Prantls darzustellen. An den Beispielen der Teile „Anrufung“ und „Kreuzweg“ ist deutlich geworden, dass Cerha nicht etwa die Oberfläche der Skulpturen vertont hat, sondern durch die Verwendung von Zahleneinheiten und Proportionen es geschafft hat, die Geistigkeit jeder Skulptur in Musik zu übertragen. Dies geschieht in „Kreuzweg“ offensichtlich, während in „Anrufung“ die Zusammenhänge erst mithilfe einer genauen Analyse deutlich werden. Cerha rückt also nicht die Erscheinung der einzelnen Skulptur in das Zentrum, vielmehr würdigt er die Arbeits- und Denkweise Prantls. Ein besonderer Stellenwert kommt dem letzten Abschnitt zu, „Verzweigungen“, da er sich vom Gesamtkonzept der Komposition entfernt. Die Tatsache, dass er nicht von einer Skulptur, sondern von einer gemeinsamen ‚Weltanschauung‘ ausgeht, spricht für das besondere Verhältnis beider Künstler.

Die Widmung „Für Karl Prantl“, die der Komponist in den Titel seines Werks eingebracht hat, lässt sich folglich auf die Freundschaft, aber ebenso auf die Bewunderung von Prantls Arbeitsweise zurückführen, so wie es Cerha in seinen Notizen auch beschreibt.³⁴

34 Vgl. ders., *Monumentum*, Begleittext (wie Anm. 5), S. 9.

Reinke Schwinning

Zeit, Bewegung, Zustand – Friedrich Cerhas *Mouvements I–III* (1959) für Kammer- orchester und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund

Klang-Entwicklung

Viele Beispiele aus Cerhas Biografie und Werk zeigen eindrucksvoll, dass es seinem vielfältigen Wirken nicht gerecht würde, ihn auf die Tätigkeitsbezeichnung „Komponist“ zu reduzieren. Von seinen weiteren Fähigkeiten als Geiger und Dirigent, über seine Begeisterung für bildende Kunst und Natur bis hin zu Malerei und dem eigenhändigen Bau einer Kapelle – Cerhas facettenreiche Persönlichkeit lässt sich nur schwer in eine Schublade stecken. Seine intellektuelle Aufmerksamkeit widmet er einem ebenso breit gefächerten Themenspektrum: Schon sein in jungen Jahren parallel zur künstlerischen Ausbildung an der Universität Wien aufgenommenes geisteswissenschaftliches Studium mit den Fächern Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie sollte eine Richtung vorzeichnen, die sich in seinen späteren zahlreichen Schriften fortsetzte. All diesen Aktivitäten liegt eine Freiheit und Individualität des Geistes zugrunde, die ihresgleichen sucht, und sich auch in seiner kompositorischen Entwicklung und seinem musikalischen Schaffen niederschlägt. Weder lässt sich Cerha bedingungslos bestimmten Kompositionsschulen zuordnen, noch folgte er Strömungen in der Neuen Musik unkritisch. Im Gegenteil: Seine Beschäftigung mit Materialien und Techniken setzte dann ein, wenn sein persönliches Interesse daran geweckt war, wodurch seine Musik nicht selten ‚aus der Zeit gefallen‘ scheint, letztlich ihrer Zeit aber auch mehr als einmal voraus war.

Beispielhaft für die Individualität Cerhas ist seine Auseinandersetzung mit dem Serialismus der 1950er Jahre, dessen Techniken er zwar einge-

hend studierte und in sein Portfolio aufnahm, dem er aber weitgehend kritisch gegenüberstand. Dass ein radikaler, orthodoxer Serialismus zu Problemen führen würde und Gefahr lief, in eine Sackgasse zu münden, erkannte Cerha schon früh und suchte durch Experimente mit Klangflächen einen Ausweg aus dieser Situation. Daraus resultierten um 1960 die Klangflächenkompositionen *Mouvements I–III*, *Fasce* und *Spiegel*.¹ Die *Mouvements I–III* spielen dabei eine besondere Rolle. Der Zyklus, 1959 geschrieben und 1962 unter der Leitung Cerhas vom Orchester des Senders Freies Berlin uraufgeführt, besteht aus drei verschiedenartigen Sätzen mit einer Gesamtauführungsdauer von etwa 15 Minuten, deren wesentliche Gemeinsamkeit in der Verwendung von Klangflächen liegt. Die einzelnen *Mouvements* variieren nicht nur in der Dauer (ca. drei, fünf und sieben Minuten) sondern auch in der Besetzung – von 15 Perkussionisten, die ein breites Instrumentarium bedienen, über eine fast klassische Orchesterbesetzung hin zu einem Ensemble aus tiefen Instrumenten – sowie in ihrem individuellen klanglichen Paradigma. Allen drei Sätzen gemein ist jedoch eine intensive Erforschung von neuen Gestaltungsmöglichkeiten, und so sind sie nicht nur als bemerkenswertes Musikwerk zu betrachten, sondern auch – wie Cerha sie selbst beschreibt – als Studie, in denen er „sehr gegensätzliche Klangflächenstrukturen“² erprobt. Darüber hinaus ordnet Cerha sie als äußerst bedeutsam für seine eigene Entwicklung ein – er bezeichnet sie als das „sicherlich wichtigste Werk für [seinen] Weg“.³

1 Vgl. Nikolaus Urbanek, „Im Netzwerk von Moderne und Postmoderne. Musikästhetische Überlegungen zu Cerhas ‚Spiegel‘, ‚Exercises‘ und ‚Netzwerk‘“, in: Lukas Haselböck (Hg.), *Friedrich Cerha. Analysen, Essays, Reflexionen*, Freiburg u. a. 2006, S. 11–41, hier S. 13 f.

2 Friedrich Cerha, *Schriften: ein Netzwerk* (= Komponisten unserer Zeit 28), Wien 2001 (im Folgenden abgekürzt mit FC-S), S. 225.

3 Friedrich Cerha, Begleittext zu den *Mouvements I–III* WV55, Vorlass Cerha im Archiv der Zeitgenossen (AdZ-FC), 000T0055, S. 1. Der Begleittext scheint maßgebliche Grundlage für Teile des Abschnitts über die *Mouvements* in Cerhas Schriftenband (FC-S) zu sein. Bemerkenswert ist eine Korrektur. So stand im Typoskript ursprünglich (durchgestrichen und handschriftlich überschrieben): „Das sicherlich wichtigste Werk für *meine weitere Entwicklung* waren zunächst die MOUVEMENTS [...]“ (Hervorhebung durch den Verfasser des vorl. Aufsatzes.)

Für die freundliche Unterstützung bei der Recherche möchte ich mich an dieser Stelle beim Archiv der Zeitgenossen in Krems und besonders bei Gundula Wilscher bedanken.

Das Werk war für ihn ein entscheidender Schritt bei der Loslösung von konventionellen, aber auch moderneren Strukturen:

Die Jahre 1959 und 1960 waren für meine kompositorische Entwicklung von entscheidender Bedeutung. Im Februar 1959 entstanden die *Mouvements*, drei Zustandsstudien über sehr gegensätzliche Klangflächenstrukturen für Kammerorchester, in denen ich zum ersten Mal nicht nur auf Melodik, Harmonik und Rhythmik im überlieferten Sinn, sondern auch auf serielle Ordnungen – die Erfahrungen aus diesem Denken freilich immer wieder einbegreifend – verzichtet habe.⁴

Sichtbar wird dieses Vorhaben in der Partitur: So wie Cerha auf die Verwendung von hergebrachten Ordnungsprinzipien verzichtete, setzte er bei der Realisierung der Studien nicht auf gewöhnliche Notenschrift, sondern auf grafische Notation – wenngleich sich die Partituren zumindest im Aufbau nicht völlig vom Erscheinungsbild klassischer Vorbilder entfernen. Gegen bloße kompositorische Beliebigkeit spricht die Art des gewählten Mediums für die Niederschrift: Cerha notierte die *Mouvements II* und *III* auf Millimeterpapier, die Linien der Partituren aller drei *Mouvements* zog er augenscheinlich mithilfe eines Lineals (siehe Abb. 1). Diese Exaktheit lässt ein planvolles Vorgehen sowie den Wunsch einer präzisen Interpretation der Sätze vermuten.

Wenn sich Cerha in den *Mouvements* also von Melodik, Harmonik, Rhythmik, Motivik oder seriellen Methoden losgelöst hatte, folgte er dann bei ihrer Konzeption wie Komposition anderen Ordnungsprinzipien? Dieser Frage soll im Folgenden durch eine nähere Untersuchung von Entstehung und Kontext des Werks nachgegangen werden.

Zeit, Bewegung, Zustand

Als Ausgangspunkt bei der Suche nach einem zugrundeliegenden Konzept bietet sich Cerhas eigener Begleittext zu den *Mouvements* an. In dem Typoskript äußert er sich zur Entstehung und zu inhaltlichen wie technischen Aspekten der Komposition.

4 FC-S, S. 225.

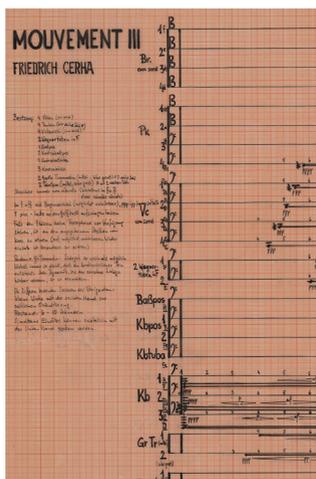
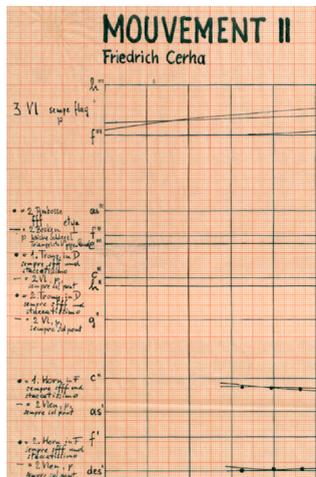
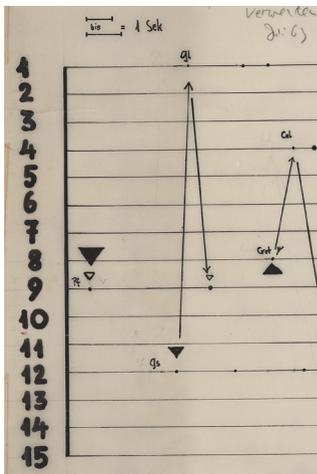


Abb. 1: Cerha, Ausschnitte aus den Partituren von *Mouvement I* (o. l.), *Mouvement II* (o. re.) und *Mouvement III* (u.), [S. 1.] S. 3 und S. 5.⁵

5 Friedrich Cerha, *Mouvements I-III* WV 55, AdZ-FC, 00000055.

Spontan habe ich mich darin für jeweils ein Stück auf einen einzigen charakteristischen Klangzustand beschränkt. Bewegung ist hier keine grundsätzliche Zustandsänderung, sondern sie vollzieht sich innerhalb eines für das jeweilige Stück charakteristischen Zustands.⁶

Hier offenbart sich nicht nur die geradezu empirisch-experimentelle Herangehensweise Cerhas, es kristallisieren sich auch zentrale Begriffe heraus: „Bewegung“, „Zustand“ und „Zustandsänderung“ werden genannt und miteinander in Zusammenhang gebracht. Es folgt die Beschreibung der Zustände. In *Mouvement I* sei der Rahmencumzustand der „des Hellklappernden“⁷, innerhalb dessen hohe, kurze Einwüfze, „die vom Hölzernen bis zum Metallisch-Gläsernen reichen“ ein „Geschehen [...] aus Farb-, Dichte-, und Intensitätsveränderungen“ entstehen ließen. *Mouvement II* ließe, so Cerha im Begleittext, in „gewissen Zonen“ Ereignisse in Form von „kurzen Fortissimo-Bläserstichen“ über einer Grundierung aus „Streicherglissandi“ stattfinden, alles in einem „abgesteckten Tonraum“. Kombiniert Cerha in den ersten Stücken noch punktuelle und flächige Ereignisse, verzichtet er in *Mouvement III* „völlig auf kurze Werte“, sodass der Satz aus „einem einzigen, tiefen Cluster [besteht]“.

Einen für das gesamte Werk elementaren Aspekt erwähnt Cerha in seinen Anmerkungen zu *Mouvement II*:

Die von den Streichern realisierten Bewegungen vermitteln kein musikalisches Zeiterlebnis, durch die Bläserattacken aber wird die Zeit doch so geteilt, daß im Hörer der Eindruck von Vorgang, von Ablauf entsteht.⁸

Neben Zustand und Bewegung stehen also offenbar auch Zeit und Zeiterlebnis im Fokus der Studien. Damit sind sie Teil eines übergeordneten Entwicklungsprozesses – als Komponist, der sein eigenes Schaffen wie auch andere Musik stets auf intellektueller Ebene reflektierte, beschäftigte sich Cerha auch eingehend mit Zeitphänomenen in Musik. Er kam zu dem Schluss, dass die traditionellen Ordnungsprinzipien wie Harmo-

6 Cerha, Begleittext zu den *Mouvements I–III* (wie Anm. 3), S. 1.

7 Dieses und die folgenden Zitate: ebd.

8 Ebd.

nik, Melodik und Motivik das subjektive Zeiterleben der Hörer*innen in vorgegebene Bahnen lenken.⁹ In seinem Aufsatz „Zu meiner Musik und einigen Problemen des Komponierens heute“ von 1968 konstatiert er rückblickend:

Ich entdeckte bald, dass ein grundlegendes Problem des Komponierens, von dem viele andere abhängen oder abzuleiten sind, das Verhältnis zur Zeit ist. Die motivisch-entwickelnde Arbeit der traditionellen Symphonik akzentuiert das Zeiterlebnis durch möglichst vielfältige Teilung, durch scharfe Gliederung und dadurch, dass sie beständiges Rückerinnern und Vorausahnen favorisiert.¹⁰

Tatsächlich nennt Cerha im gleichen Aufsatz als maßgebliche Gründe für seine Abkehr von traditionellen, aber auch formalistischen Kompositionsprinzipien seine „Einstellung zum Akzentuieren der Zeit in der Musik“ sowie seine „Abneigung gegenüber dem Herstellen allzu sinnfälliger Beziehungen“¹¹ Er strebe vielmehr eine Musik an, „in der im Gegenteil das Zeiterlebnis wenn nicht eliminiert, so doch eingeschränkt, degradiert war – oder die Zeitakzente widerrufen werden.“¹² Seine persönliche kompositorische Entwicklung hin zu einem Ideal der Loslösung von Ordnungen, sinnfälligen Zusammenhängen, hergebrachten Strukturen skizziert er anhand verschiedener Werke: von frühen Versuchen mit Verzicht auf Periodik im *Sonnengesang des heiligen Franz von Assisi* für Soli, Chor, Streicher und Harfen (1947/49), über das Kaschieren von Einsätzen durch Halleffekte im *Fragment aus dem I-Ging* (1952, verschollen) hin zum Experimentieren mit seriellen Techniken in den *Espressioni fondamentali* für

9 Vgl. Clemens Zoidl, „Musikalische und historische Zeit bei Krenek und Cerha“, in: *terz magazin* 1/1 (2011), <http://www.terz.cc/print.php?where=magazin&id=84>, Abruf am 10.1.2021, hier S. 3 f. In diesem Aufsatz beleuchtet Zoidl aufschlussreich die bemerkenswerten Parallelen zwischen den Betrachtungen Cerhas und Ernst Kreneks zu Zeit in der Musik.

10 Friedrich Cerha, „Zu meiner Musik und einigen Problemen des Komponierens heute“, in: FC-S, S. 58–63, hier S. 59.

11 Ebd.

12 Ebd.

Orchester (1957) oder ersten Zustandsstudien mit den *Intersezazioni* für Violine und Orchester (1959); und nicht zuletzt zu den ‚Bewegungsstudien‘ *Mouvements I–III*, die wegbereitend für den großen Zyklus *Spiegel* sein sollten (1960/61).¹³

Die *Mouvements* fügen sich so als experimentelle Studien in diese Entwicklung ein. Cerha lotete in ihnen den Gestaltungsspielraum durch Klangflächen aus. Deutlich wird dies in der größtmöglichen Reduktion kompositorischer Variation im dritten *Mouvement*. Kombiniert Cerha in den ersten Stücken noch punktuelle und flächige Ereignisse, verzichtet er hier „völlig auf kurze Werte“, sodass der Satz aus „einem einzigen, tiefen Cluster [besteht]“.¹⁴ Dabei teilt er jedem Instrument (außer dem Schlagwerk) für die gesamte Dauer des *Mouvements* eine einzige Tonhöhe zu. Diese wird im Verlauf hauptsächlich als Halteton mit Dauern zwischen 6 und 210 Sekunden sowie an- und abschwelliger Dynamik ausgeführt. Erst gegen Ende treten auch einzelne, kurzzeitige Klangereignisse auf. Der Tonumfang der Besetzung entspricht einem chromatischen Cluster von *D*’ bis *f*, das mit dem Einsatz der Posaunen und Tuben (Ziffer 12–16) kurz vollständig erklingt (siehe Abb. 2).

Für Cerha eröffnen sich durch diese Anlage neue Qualitäten:

Wie Zonen und Farben unmerklich kenntlich werden, hervortreten und wieder verschwinden, das ist das Ereignis des Stückes. Leben und Bewegung subtiler Farbnuancen, das kaum merkliche Fortschreiten von einem zum anderen hat mich immer fasziniert – lange habe ich nicht gewagt, die Zeit, die es braucht, um seine Existenz kundzutun, wirklich zu beanspruchen und ich wäre auch technisch nicht in der Lage gewesen, es zu realisieren. Dauernwahrnehmung geht innerhalb dieses Stückes gänzlich verloren, die Gesamtdauer tritt dadurch desto stärker in Erscheinung.¹⁵

13 Vgl. ebd., S. 59–62. Auch hier findet sich wieder, neben anderen schon bekannten Versatzstücken aus dem Begleittext zu den *Mouvements*, die Hervorhebung der besonderen Bedeutung des Werks für Cerha: „Das sicherlich wichtigste Werk für meine weitere Entwicklung [...]“ (siehe Anm. 3).

14 Cerha, Begleittext zu den *Mouvements I–III* (wie Anm. 3), S. 1.

15 Ebd., S. 1 f.

MOUVEMENT III
FRIEDRICH CERHA

Bestimmung: 4/4, 120 bpm
 A. Keine Orchesterbegleitung
 B. Klavier
 C. Violoncello, Kontrabaß
 D. Violine
 E. Viola
 F. Violoncello
 G. Kontrabaß
 H. Trompete (alle)
 I. Trompete (alle) über gleichem Horn
 J. Trompete (alle) über gleichem Horn
 K. Trompete (alle) über gleichem Horn
 L. Trompete (alle) über gleichem Horn
 M. Trompete (alle) über gleichem Horn
 N. Trompete (alle) über gleichem Horn
 O. Trompete (alle) über gleichem Horn
 P. Trompete (alle) über gleichem Horn
 Q. Trompete (alle) über gleichem Horn
 R. Trompete (alle) über gleichem Horn
 S. Trompete (alle) über gleichem Horn
 T. Trompete (alle) über gleichem Horn
 U. Trompete (alle) über gleichem Horn
 V. Trompete (alle) über gleichem Horn
 W. Trompete (alle) über gleichem Horn
 X. Trompete (alle) über gleichem Horn
 Y. Trompete (alle) über gleichem Horn
 Z. Trompete (alle) über gleichem Horn

UE 5345

Abb. 2: Cerha, *Mouvement III*, Ausschnitt aus der Partitur, S. 5, Ziffer 1–21.¹⁶ Die Ziffern stehen für Schläge des Dirigenten, im Abstand von etwa 6–10 Sekunden. In Ziffer 15 erklingt kurz das gesamte chromatische Cluster *D'–f*.

Dieser Ausschnitt zeigt nicht nur, wie intellektuell reflektiert Cerha bei seiner kompositorischen Arbeit vorgeht, sondern lässt auch das Ziel anklingen, welches er mit der Konzeption der *Mouvements* verfolgte: Sie sind in ihrer Auseinandersetzung mit Bewegung, Zustand, Zeit und Zeiterleben kein singuläres Ereignis in seinem Schaffen, sondern folgerichtiger Teil einer Entwicklung des Komponisten, dessen Ausgangspunkt wie Ehrgeiz in ebendieser Auseinandersetzung zu suchen ist. In den einzelnen Sätzen experimentiert Cerha mit den Gestaltungsmöglichkeiten, die ihm durch die Verwendung von Klangflächen entstehen und erprobt ihre Wirkung auf das Zeiterleben und die Wahrnehmung von fortschreitender

16 Cerha, *Mouvements I–III* (wie Anm. 5), Partitur *Mouvement III*, S. 5 f.

Bewegung – was sich nicht zuletzt in der Doppeldeutigkeit des Werktitels widerspiegelt.

Den *Mouvements* wohnt demnach ein geradezu metamusikalischer Anspruch inne. Es liegt daher nahe, bei der Suche nach formgebenden Strukturen und Kompositionstechnik der *Mouvements* nicht bloß werkimmanent zu denken, sondern auch das theoretische System zu betrachten, in welches das Werk eingebettet ist. Daraus gewonnene Erkenntnisse wiederum müssen dann am Werk selbst ihre Konsistenz beweisen. Unter welchen Einflüssen, vor welchem ideengeschichtlichen Hintergrund ist die Komposition also entstanden?

Ideengeschichtliche Einflüsse

Das breite Interessenspektrum des jungen Cerha äußert sich bereits 1944, als er neben seiner Ausbildung an der Musikakademie auch ein Studium an der Universität Wien aufnahm, wo er Kurse in Germanistik, Musikwissenschaft und -theorie, Erziehungswissenschaft sowie Philosophie belegte. Hier war er von 1944 bis 1946 als ordentlicher, ab 1946 bis 1949 schließlich als außerordentlicher Hörer mit Zulassung zum Doktorat gelistet.¹⁷ Im Fach Germanistik besuchte er Veranstaltungen über deutsche Grammatik, Philologie, Dichtung und Literatur, unter anderem bei den Professoren Eduard Castle, Dietrich Kralik und Hans Rupprich. Musiktheoretische Kurse belegte er hauptsächlich bei der Dirigentin Frida Kern, im Fach Musikwissenschaft hörte er bei Erich Schenk, Leopold Nowak und Alfred Orel. Die Themenauswahl reichte dabei weit, von mittelalterlicher Musik über barocke Gattungsgeschichte bis zum „jungen Wagner“. Bei den Professoren Hubert Rohrer und Richard Meister belegte er Kurse zu Psychologie und Pädagogik.¹⁸

Von besonderem Interesse für die Suche nach Einflüssen auf Cerhas Reflektionen über Zeit, Zustand und Bewegung in der Musik dürfte jedoch seine philosophische Ausbildung sein. Von zwei Seminaren bei dem – musikwissenschaftlich wie kunsthistorisch bewanderten – Sprachphi-

17 Vgl. die Studienbücher Cerhas: Studienbuch 1944–46, AdZ-FC, CERHA_Studienbuch_1944_WZ, S. 1.

18 Vgl. Studienbücher Cerhas (wie Anm. 17).

losophen und Ästhetiker Friedrich Kainz zur Geschichte der Philosophie des 18. Jahrhunderts und zur Geschichte der Ästhetik abgesehen, studierte Cerha das Fach Philosophie ausschließlich bei Alois Dempf. Bei Dempf, dem während der nationalsozialistischen Herrschaft die Lehrbefugnis entzogen worden war, belegte er Veranstaltungen zur Philosophiegeschichte sowie ein Seminar zu philosophischer Gesellschaftslehre.¹⁹ Dempf hatte in den Jahren seines Lehrverbots eine systematische Philosophiegeschichte erarbeitet, die 1947 unter dem Titel *Selbstkritik der Philosophiegeschichte*²⁰ erschien. Das Besondere an dieser Arbeit war Dempfs neuer Ansatz einer „genuin vergleichenden Philosophiegeschichte“²¹, bei dem er versuchte, weltweite philosophische, soziologische, theologische und religiöse Strömungen in ihrem historischen Nach- und Nebeneinander in einer systematischen Ordnung darzustellen und zu vergleichen. Dass er sich dabei nicht nur auf die Philosophie des europäischen Kulturkreises, sondern auch auf orientalische und asiatische Lehren wie die der arabischen oder buddhistischen Gelehrten beschränkte,²² dürfte sich auch auf seine Lehre an der Universität ausgewirkt haben. Es wäre nicht verwunderlich, wenn der junge Cerha diese systematische Offenheit gegenüber außereuropäischer Weisheit wenn nicht erbt, dann doch zumindest unterstützt fand. In diese Richtung weist auch seine Dissertation *Der Turandotstoff in der deutschen Literatur*²³ hin, mit der er 1950 promovierte, sowie auch einige seiner Kompositionen dieser Zeit, etwa die *Zehn Rubaiyat des Omar Chajjam für gemischten Chor a cappella* (1949–1955), in denen er Vier-

19 Vgl. ebd.

20 Alois Dempf, *Selbstkritik der Philosophie und vergleichende Philosophiegeschichte im Umriss*, Wien 1947.

21 Lutz Geldsetzer, „Philosophie der Philosophie“, in: Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7 (P-Q), Basel 1989, Sp. 904–911, hier Sp. 906.

22 Neu ist an diesem Ansatz vor allem der vergleichende Aspekt, der sich am sichtbarsten in Tabellen niederschlägt, in denen Dempf die verschiedenen Strömungen systematisiert. Die Rezeption und Einbindung östlicher Philosophie erfreute sich schon in der Romantik und spätestens seit Arthur Schopenhauer wachsender Beliebtheit.

23 Wien 1950, phil. diss. Siehe auch Matthias Henke, „Der Künstler spricht. Friedrich Cerhas Dissertationsschrift ‚Der Turandotstoff in der deutschen Literatur‘ (1950) als frühe Quelle seiner (Opern-)Ästhetik“, in: ders. und Gerhard Gensch (Hg.), *Mechanismen der Macht. Friedrich Cerha und sein musikdramatisches Werk*, Innsbruck u. a. 2016, S. 167–180.

zeiler des persischen Universalgelehrten und Dichters 'Omar Chayyām vertonte, oder das bereits genannte *Fragment aus dem I-Ging*, in dem er sich mit dem chinesischen *Buch der Wandlungen* auseinandersetzte. In einer Erinnerung an den Vortrag *Lecture on nothing* von John Cage bei den Darmstädter Ferienkursen 1958 sowie dessen „locker hedonistische Persönlichkeit“ bemerkt Cerha beiläufig, „die fernöstlichen Quellen seiner [Cages] mentalen Haltung“ seien ihm „gleichwohl seit langem bekannt und vertraut“ gewesen.²⁴

Ob an der Universität bei Dempf erlernt, oder unter dessen Einfluss selbst erarbeitet, in jedem Fall ist Cerhas Verständnis der für die *Mouvements* so wichtigen Zusammenhänge zwischen Zeit, Bewegung und Zustand von europäischen wie orientalischen und asiatischen philosophischen Vorstellungen geprägt. Die enge Verwobenheit der Begriffe ‚Zeit‘, ‚Bewegung‘ und ‚Zustand‘ haben in vielen Philosophien eine lange Tradition: Zeit, die durch Bewegung eingeteilt wird, welche wiederum in der Änderung von einem Zustand zum nächsten besteht – diese Grundvorstellung findet sich bei antiken griechischen Philosophen wie Platon oder Aristoteles.²⁵ Diese Bestimmung von Zeit als quantifizierbare Abfolge von Bewegung sollte nicht nur die meisten modernen Vorstellungen von Bewegung und Zeit bestimmen, sie findet sich auch in ähnlicher Form in orientalischen und asiatischen philosophischen Systemen wieder. Wenn die antiken Griechen auch als erste einen abstrakten Begriff der Zeit entwickelten, waren gemeinsame Grundideen schon in vielen vorhellenistischen Kulturen des mittleren Ostens anzutreffen und haben sich von dort aus in alle Richtungen verbreitet, so dass sich in ganz Europa und Asien vergleichbare Elemente finden.²⁶ Im – weit gefassten – europäischen Kulturraum ist die enge Verbindung von Zeit und Bewegung bis heute zu erkennen, auch wenn sich das Verhältnis mit dem Fortschreiten der Wissenschaft geändert hat. Noch in den antiken bis mittelalterlichen, religiös geprägten Philosophien stellt Zeit die Folge von Bewegung dar: Der jüdische Gelehrte Moses Maimonides bezeichnete im 12. Jahrhundert

24 FC-S, S. 35.

25 Vgl. Jan Assman u. a., „Zeit“, in: Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12 (W-Z), Basel 2005, Sp. 1186–1262, hier Sp. 1196 f.

26 Vgl. ebd., Sp. 1186.

Zeit als „Akzidenz“ der Bewegung, und auch für Wilhelm von Ockham bestimmte sich Zeit durch Bewegung.²⁷ Im islamischen Weltbild herrschte der Atomismus vor, die Ansicht, dass Gott selbst jeden Augenblick der Welt aus kleinsten, nicht zerlegbaren Teilchen zusammensetzt, woraus gleichzeitig Zeit und Bewegung resultieren.²⁸ Die Empiristen entwickelten ein Modell der Zeit als unabhängiges Maß der Dauer, die durch die Wahrnehmung von Bewegung gemessen werden kann,²⁹ und diese Umkehrung der Kausalität bestimmt bis heute das Verständnis von Zeit: Auch wenn etwa Immanuel Kant oder Ludwig Wittgenstein alternative Ansätze vorschlugen, setzte sich mit den modernen Naturwissenschaften die Vorstellung von Zeit als eigener, wenn auch nicht absoluter, physikalischer Größe durch, welche durch Bewegung in Erscheinung tritt.³⁰

Besonders die ersten beiden *Mouvements* spiegeln diese Vorstellung einer Zeit-Bewegungs-Relation eindrucksvoll wider. Im *Mouvement II* etwa lässt sich das Verstreichen der Zeit nicht anhand regelmäßiger Rhythmen oder Formen bestimmen. In einem weiten Tonraum von *F'* bis *h''''* verwenden die Streicher flirrende Glissando-Flageolett-Liegetöne fließend miteinander, die einzigen klar abgrenzbaren *Ereignisse* sind die punktuellen *fff*-Einwürfe der Blechbläser – die durch Zu- und Abnahme ihrer Dichte auch das Erleben von Intensität und Aktivität variieren (siehe Abb. 3).

Die willkürlich gesetzten Akzente treten an die Stelle der Regelmäßigkeit eines Metrums, das in „konventioneller“ Musik die verstrichene Zeit gewissermaßen objektiv messbar macht – Zeit wird im *Mouvement* nicht mehr als ‚tickende‘ Konstante wahrgenommen, vielmehr lässt das *Mouvement* Zeit als Abfolge einprägsamer Ereignisse mit dynamisch variierendem Aktionstempo erscheinen.

In *Mouvement I* reduziert Cerha das Geschehen noch radikaler auf punktuelle Ereignisse, wodurch es sich deutlich von den anderen *Mouvements* unterscheidet. Bei vollständigem Verzicht auf festgelegte Tönhöhen

27 Vgl. ebd., Sp. 1217, Sp. 1220 f.

28 Vgl. ebd., Sp. 1223 f.

29 Vgl. ebd., Sp. 1229.

30 Vgl. ebd., Sp. 1234 f., 1242 f., 1247 f. Allerdings wurde diese Vorstellung schon durch Albert Einsteins Theorie vom Raum-Zeit-Kontinuum infrage gestellt, und gerät durch die Erkenntnisse der jüngeren Quantenphysik zunehmend ins Wanken.

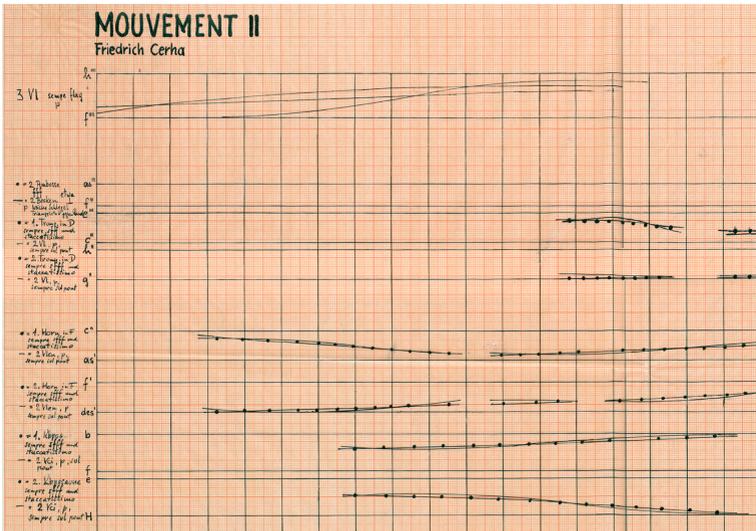


Abb. 3: Cerha, *Mouvement II*, Ausschnitt aus der Partitur, S. 2, Zeiteinheit 1–18.³¹ Die Partitur ist in Zeiteinheiten zu je zwei Schlägen eingeteilt, deren Tempo jedoch variiert werden darf (zwischen 20 und 26 Schlägen pro Minute). Streicher spielen Glissandi (Linien), Blechbläser *fff*-Einwürfe (Punkte).

besteht die Komposition ausschließlich aus perkussiven Klängen, deren zu- und abnehmende Dichte das Aktionstempo und damit das Zeiterleben vollständig bestimmen.

Eine bemerkenswerte Übereinstimmung zu Cerhas Reflexionen zu den *Mouvements* findet sich bei Teilen der antiken chinesischen Philosophie. Der bedeutende französische Sinologe Marcel Granet, dessen weit verbreitete Lehren durchaus bis zu Cerha vorgedrungen sein könnten, schrieb in seinem 1934 erschienenem Werk *La pensée chinoise*³² über das chinesische Verständnis von Zeit:

31 Cerha, *Mouvements I–III* (wie Anm. 5), Partitur *Mouvement II*, S. 2 f.

32 Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Paris 1934. Neu aufgelegt: Paris 1968. Als elektronische Edition neu aufgelegt von Pierre Palpant, Chicoutimi 2004.

Aucun philosophe n'a songé à concevoir le Temps sous l'aspect d'une durée monotone constituée par la succession, selon un mouvement uniforme de moments qualitativement semblables. Aucun n'a trouvé intérêt à considérer l'Espace comme une étendue simple résultant de la juxtaposition d'éléments homogènes, comme une étendue dont toutes les parties seraient superposables. Tous préfèrent voir dans le Temps un ensemble d'ères, de saisons et d'époques, dans l'Espace un complexe de domaines, de climats et d'orientes.³³

Wie in der europäischen Tradition sind auch hier Zeit und Bewegung zentrale Elemente, doch sind sie anders bestimmt. Während sich europäische Denker vor allem mit der ‚Quantifizierbarkeit‘ von Zeit und Bewegung befasst haben, sieht Granet bei der chinesischen Philosophie die ‚Qualität‘ im Mittelpunkt: Zeit ist kein messbarer gleichförmiger Ablauf von gleichmäßigen Bewegungen von einem Augenblick zum nächsten, sondern vielmehr ein Komplex aus qualitativ bestimmten Zeitabschnitten – Ären, Jahreszeiten und Epochen, die sich durch einen bestimmten ‚Zustand‘ auszeichnen und voneinander unterscheiden. Inwiefern Granets Abhandlung das gesamte Spektrum chinesischer Philosophie repräsentativ abbildet, ist natürlich fraglich,³⁴ interessant sind allerdings die Parallelen zu Cerhas Begleitschrift zu den *Mouvements*. Denn auch für Cerha spielt neben Zeit und Bewegung der ‚Zustand‘ eine wichtige Rolle. Das Entgegenwirken gegen eine Quantifizierbarkeit der Zeit durch Aufnahme der gleichmäßigen, messbaren Unterteilung (*Mouvement I* und *II*)

33 Ebd., S. 55.

34 Siehe hierzu etwa Victoria Eschbach-Szabo, *Temporalität im Japanischen* (= Veröffentlichungen des Ostasien-Instituts der Ruhr-Universität Bochum 36), Wiesbaden 1986, S. 6–8.

Ein weiteres Indiz für Cerhas Kenntnis von und Beschäftigung mit fernöstlichen Anschauungen ist sein bereits erwähntes Werk *Fragment aus dem I-Ging* aus dem Jahr 1952. Während des Sommerkolloquiums 2014 des Archivs der Zeitgenossen in Krems verwies Cerha zudem im Zusammenhang mit den *Mouvements* auf die Frage nach von ihm rezipierten philosophischen Schriften hin ebenfalls vorrangig auf das antike chinesische Orakel- und Weisheitsbuch *I-Ging*, was vermuten lässt, dass es eine elementare unter den ihm vertrauten fernöstlichen Quellen ist, die Cerha im Zusammenhang mit Cage erwähnte.

sowie das Spürbarmachen eines Zeiterlebens durch die Abfolge von Änderungen der Qualität, des Zustands der Klangflächen (*Mouvement III*) finden in Granets Äußerungen ihre Entsprechung. Systematisch erforschte Cerha in den Kompositionen musikalische Bewegung: Als Abfolge und Kumulation von punktuellen Klangereignissen in *Mouvement I*, als tonal bewegliche Klangfläche in Kombination mit punktuellen Ereignissen in *Mouvement II* sowie als tonal starre, allein durch Dynamik und das Ein- und Ausblenden einzelner Stimmen kaum merklich von einem Zustand zum nächsten changierenden Klangfläche in *Mouvement III*.

Einflüsse aus dem musikalischen Umfeld

In Cerhas musikalischem Umfeld während der 1950er Jahre finden sich ebenfalls Hinweise auf eine gedankliche, aber auch musikalische Auseinandersetzung mit fernöstlicher Philosophie sowie deren Bedeutung für die Gestaltung von Klängen. Die Lichtgestalt Cage, die, wie er sich erinnert, in „das streng seriell orientierte Darmstadt [...] 1958 wie ein Elementarereignis hereingebrochen“³⁵ sei, beeindruckte den jungen Cerha. Cages Beschäftigung mit fernöstlicher Philosophie schlug sich 1951 in seinem Klavierstück *Music of Changes* auf Grundlage des *I-Ging* nieder, in dem mithilfe der im Buch beschriebenen Orakelwürfe und eines Notentabellensystems aleatorische Prinzipien umgesetzt wurden, wodurch ihm die Rolle eines Schlüsselwerks in der Neuen Musik zukommen sollte. Dennoch berichtet Cerha, dass Cages Einfluss auf seine kompositorische Arbeit eher methodischer Natur war:

Letztlich hat er aber bei mir – im Unterschied zu Stockhausen etwa – keine wesentliche Änderung in meinen Einstellungen zu Kunst und Leben oder in meinem kompositorischen Denken bewirkt. Ich verdanke ihm hingegen etliche Anregungen, neue musikalische Konzepte adäquat aufzeichnen zu lernen und mir in der Folge im weitgespannten, vielfältigen Feld von ‚aleatorischen‘ Arbeiten mögliche praktische Lösungen und grundsätzliche Positionen bewusst zu machen.³⁶

35 FC-S, S. 35.

36 Ebd.

Gerade die genannte Anregung zum Nachdenken durch Stücke Cages, an deren Aufführung Cerha zum Teil selbst mitwirkte, ist für die Betrachtung der *Mouvements* jedoch durchaus interessant. Denn vor allem in den aleatorischen Werken sah Cerha einen radikalen Weg realisiert, das von ihm damals abgelehnte „Herstellen allzu sinnfälliger Beziehungen“ zu verhindern:

Mich beschäftigte das *Klavierkonzert*, weil es eine der konsequentesten Arbeiten ist, in denen versucht wird, durch Zufallsoperationen das bewusste Schaffen von Zusammenhängen sowohl auf der Seite des Komponisten als auch auf jener der Interpreten zu verhindern; sie sind lediglich dazu verhalten, exakt festgelegte Einzelaktionen auszuführen. Das ist von ‚musikalischer Grafik‘, die sich in dieser Zeit entwickelt hat, denkbar weit entfernt [...].³⁷

Der Gegensatz, den Cerha zwischen der Aufhebung von musikalischen Zusammenhängen und musikalischer Grafik beschreibt, ist bemerkenswert, sind doch die *Mouvements* – geschrieben in der Absicht, sich von hergebrachten Ordnungssystemen zu lösen – ebenfalls grafisch notiert. Hierin hallen möglicherweise Cerhas durch die Musik Cages angeregten Reflexionen wider, denn die millimetergenaue Ausführung der Niederschrift entspricht einem durchdachten Umgang mit grafischer Notation, die sich von der musikalischen Grafik absetzt:

Ich habe persönlich in meiner kompositorischen Arbeit grafische Zeichen nur eingesetzt, wenn sie sich im Vergleich zur alten Symbolschrift zu einer exakteren und zugleich anschaulicheren Darstellung von musikalischen Vorgängen entwickeln ließen.³⁸

Auch wenn Cerha also den Einfluss Cages auf sein „kompositorisches Denken“ als eher gering einschätzt, hatte seine Auseinandersetzung mit Cages Werken dennoch Auswirkungen auf seine Arbeit bis hin zu den *Mouvements*, wenn auch vorrangig auf die Form der Niederschrift.

37 Ebd., S. 36.

38 Ebd.

In Hinblick auf die grafische Notationsweise ist es naheliegend, eine weitere Begegnung Cerhas unter die Lupe zu nehmen: die mit Anestis Logothetis. Dieser begann, laut Cerha, um 1958 damit, die traditionelle Notenschrift zugunsten von „offenen Formen in graphischer Notation“³⁹ aufzugeben, was ihn zu einer Vorreiterfigur werden lassen sollte. Cerha, der schon zuvor als Violinist Werke des Freundes gespielt hatte, brachte mit seinem Ensemble „die reihe“ nicht wenige dieser neuen Kompositionen zur Aufführung, als in etablierten Orchestern noch oft eine ausgeprägte Skepsis gegenüber innovativen Schreibweisen herrschte. 1959 probte „die reihe“ mit *Parallaxe* zum ersten Mal ein grafisch notiertes Werk Logothetis', 1961 folgte *Kulmination II*. Cerha beschreibt einige Herausforderungen, denen sich das Ensemble stellen musste, bis diese neuartig geschriebenen Stücke zur Bühnenreife gebracht wurden:

Man konnte [in *Kulmination II*] die Quadrate in beliebiger Reihenfolge spielen, von links nach rechts, von rechts nach links, von oben nach unten, von unten nach oben und diagonal. Tonhöhen sind in diesem Stück nicht exakt fixiert. Die obere Begrenzung des Quadrats bedeutet die höchsten Tonhöhen, die untere die tiefsten. Dazwischen gibt es Schätzwerte. Wir versuchten in den Proben durch eine Fülle von Vereinbarungen im Sinne der Graphik eine möglichst präzise Version auszuarbeiten, ohne sie schriftlich zu fixieren.⁴⁰

Während Cerha die *Mouvements* verfasste, setzte er sich also gleichzeitig praktisch mit grafischer Notation auseinander. Wenn dies Auswirkungen auf die Partitur hatte, so scheint es auch hier, wie im Bereich der Klangflächen, als habe er experimentell die Nutzbarkeit grafischer Notation für seine Zwecke ausgelotet. Einige der Elemente, die sich auch bei Logothetis finden, wie etwa die „Punkte (= kurz, pizzicato)“⁴¹, nutzt er in den *Mouvements*, im Wesentlichen grenzt Cerha sich jedoch von der offenen Form ab: Die Verwendung von Millimeterpapier, die exakt gezogenen Linien, ein klarer linearer Zeitverlauf und Erläuterungen zu Spielweise und

39 Friedrich Cerha, „Erinnerungen an Anestis Logothetis“, AdZ-FC SCHR0031, S. 2.

40 Ebd.

41 Ebd.

Schlaggeschwindigkeit erscheinen als Essenz dessen, was er im Gegensatz zu Logothetis *nicht* durch grafische Schreibweise zu erreichen suchte.

Neben Cage und Logothetis soll hier schließlich eine weitere Persönlichkeit betrachtet werden, die einflussgebend für die Entstehung der *Mouvements* gewesen sein könnte. Cerha erinnert sich, in den frühen 1950er Jahren durch ein Seminar von Johannes Schwieger der für ihn beeindruckenden ästhetischen Welt des Komponisten Josef Matthias Hauer nahegekommen zu sein.⁴² Hauer, der Urheber des „Zwölftonspiels“, einer komplexen Theorie des Komponierens mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen, die für gewöhnlich im Schatten der Schönbergschen Zwölftonlehre steht,⁴³ zog Cerhas Aufmerksamkeit auf sich, und so kam es auch zu einem Treffen der Komponisten. Wie Cerha und Cage war Hauer mit fernöstlicher (präzise: chinesischer) Philosophie vertraut, mit dem *I-Ging* hatte er sich eingehend befasst. Darüber hinaus waren davon seine Weltanschauung und seine Ästhetik maßgeblich geprägt: Er machte elementare Prinzipien wie das vom Gegensatz des Yin zum Yang zu Grundlagen seiner Zwölftontechnik.⁴⁴ Cerha bewunderte das in Hauers Werken herrschende „Klangkontinuum“, welches weder „ein harmonisches, noch ein melodisches Gefälle“ aufweist,⁴⁵ und beschreibt in seinen Schriften, wie es auf seine eigene Arbeit Einfluss nahm:

Eine Tendenz zu statischen Formen in meiner Musik, die – zunächst mit inadäquaten, später mit adäquateren Mitteln – in den Fünfziger und frühen Sechzigerjahren realisiert wurde, wäre wahrscheinlich ohne Kenntnis des Hauer'schen Zwölftonspiels nicht denkbar; noch entscheidender für die musikalischen Vorgänge in meinem Schaffen sind insgesamt aber allemal progressive Entwicklungen geblieben.⁴⁶

42 Vgl. FC-S, S. 32.

43 Hauer betrachte sein 1912 veröffentlichtes Klavierwerk *Nomos* als zwölftönig.

44 Vgl. Dixie L. Harvey, *The Theoretical Treatises of Josef Matthias Hauer*, Denton, Texas 1980, phil. diss., S. 13 f. und 50 f. Online verfügbar unter: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc331242/> (Abruf am 18.1.2021).

45 FC-S, S. 32.

46 Ebd.

Tatsächlich schien Cerha auch mit dieser Statik in den *Mouvements* zu experimentieren. Wie auch bei der grafischen Notation ordnete er sich ihr aber nicht bedingungslos unter – im Gegenteil: er erprobte ihre Gestaltungsmöglichkeiten und nutzte sie als Folie, um auf ihrer Grundlage, entsprechend seinem Begleittext, mit dem „Leben und Bewegen subtiler Farbnuancen“ ein „kaum merkliches Fortschreiten“ zu erzeugen.⁴⁷

Quantität versus Qualität: Experiment „Klangfläche“

Bei dieser Stichprobe aus dem musikalischen Umfeld Cerhas zur Zeit der Komposition der *Mouvements* zeigt sich, dass er zwar verschiedenen Einflüssen unterlag, sich durch reflektierte Auseinandersetzung ihrer letztlich aber stets nur soweit bediente, wie es seinen ästhetischen und kompositorischen Vorstellungen entsprach. Auf der Suche nach einem kompositorischen oder konzeptionellen Ordnungsprinzip der *Mouvements* tritt vor allem der experimentelle Charakter des Werks zu Tage: Cerha prüfte technische Mittel und Kompositionsmethoden auf ihr Vermögen, seinen ästhetischen Idealen beizukommen. Sind die *Mouvements* also lediglich ein Testfeld, ein Versuchsaufbau zur Materialerprobung? Cerhas eigene Äußerungen legen einen tieferen Sinn nahe, rückt er doch mit dem Begriff der „Zustandsstudie“ und seinen Erläuterungen zu den Zusammenhängen des Klanges mit Zeit, Zustand und Bewegung eine metamusikalische Ebene in den Vordergrund. Ist demnach in den hier festgestellten außermusikalischen, ideengeschichtlichen Einflüssen ein kompositorisches Ordnungsprinzip der *Mouvements* zu suchen? Wenn sich neben den Einflüssen Logothetis' auch solche von Cage und Hauer auf Technik und Methodik der Komposition der *Mouvements* finden lassen, liegt es nahe, auch gedankliche Einflüsse dieser Persönlichkeiten auf das Konzept der Ausgestaltung von Zeit, Bewegung und Zustand anzunehmen. Damit verdichtet sich die Spur, dass Cerha sich gedanklich wie musikalisch bereits Jahre vor den *Mouvements* mit fernöstlicher, chinesischer Philosophie – maßgeblich mit dem *I-Ging* – befasst hatte, und diese Auseinandersetzung in die Konzeption der Komposition Eingang gefunden hat.

⁴⁷ Cerha, Begleittext zu den *Mouvements I–III* (wie Anm. 3), S. 1 f.

Eine *unmittelbare* Einbindung von Zeugnissen fernöstlicher Weltanschauung, etwa des *I-Ging*, wie sie etwa bei der Entstehung von Cages *Music of Changes* der Fall ist, lässt sich allerdings nicht belegen. Das *I-Ging*, das *Buch der Wandlungen*, lässt sich als Anweisung betrachten, wie der Wandel – die Bewegung – von einem durch einen qualitativen Zustand bestimmten Zeitabschnitt zum nächsten am besten zu begehen ist.⁴⁸ Das ursprüngliche Orakelbuch beschreibt, wie aus den Mustern von geworfenen Schafsgarben Konstellationen aus durchgezogenen und unterbrochenen Linien gebildet und zu Tri- und Hexagrammen angeordnet werden – und wie diese zu deuten sind. Durch „Wandlungen“ – die Verkehrung bestimmter durchbrochener Linien zu durchgezogenen Linien und umgekehrt – werden weitere Hexagramme mit neuer Bedeutung gebildet und mit den ursprünglichen Mustern in Beziehung gesetzt.⁴⁹ Eine Untersuchung der Partitur der *Mouvements* zeigt zumindest keine offensichtlich auf das *I-Ging* referierenden Passagen, und auch Muster, die auf eine Verwendung von *I-Ging*-Orakelwürfen als Ordnungsprinzip zeugen würden, finden sich nicht. Allenfalls die Tonlinien in den *Mouvements II* und *III* erinnern stellenweise an Hexagramme aus durchbrochenen und durchgehenden Linien, was aber wahrscheinlich eher der Notationsform geschuldet ist denn einer planvollen Vertonung. Bemerkenswert ist allerdings der Effekt, der erzielt wird: Durch das Unterbrechen des Klanges einzelner Instrumentengruppen, wie etwa in *Mouvement III*, Schlag 32–34 (siehe Abb. 4), ändert sich das Klangbild der Fläche – es findet eine regelrechte Umdeutung, eine Wandlung statt.

Ob sich Cerha dieser Parallele bewusst war oder nicht, sie ist möglicherweise ein Hinweis darauf, ob fernöstliche Philosophie zumindest *mittelbaren* Einfluss auf die Komposition nahm. Gemäß Granet beruht die Zeitbetrachtung chinesischer Philosophen auf der Annahme verschiedener, durch qualitativ bestimmte Zustände abgrenzbare Zeitabschnitte, die sich durch Änderung des Zustandes ablösen. Dieses Prinzip liegt dem *I-Ging* zugrunde – wie auch den *Mouvements*. Cerha versuchte, wie sein Begleittext belegt, das Zeitempfinden als stetige Folge von Ereignis-

48 Vgl. Assman u. a., „Zeit“ (wie Anm. 25), Sp. 1260.

49 Richard Wilhelm (Übers.), *I-Ging. Das Buch der Wandlungen*, Köln ¹⁴1987 [erste Auflage: Jena 1924], S. 15 f.

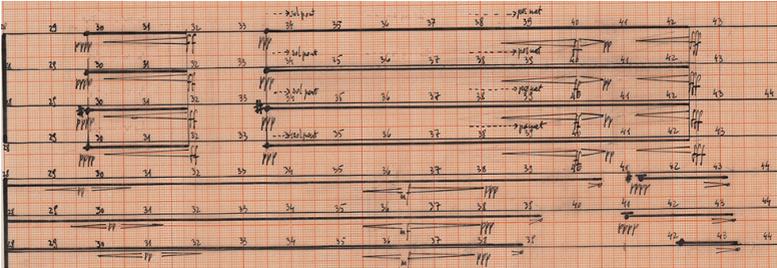


Abb. 4: Cerha, *Mouvement III*, Ausschnitt aus der Partitur, S. 9, Violen und Pauken, Ziffer 28–44.⁵⁰ Unscheinbare Unterbrechungen wie die in den Violen (Ziffer 32–33,5) wandeln das Klangbild der Fläche mitunter gravierend.

sen auszuschalten, und es durch ein Fortschreiten von Änderungen der Klangqualität zu ersetzen. Dieser Effekt ist nicht nur in der Partitur sichtbar, er ist auch hörbar. Durch die Realisation eines qualitativ bestimmten Zeitempfindens, während das quantitativ bestimmte in den Hintergrund tritt, finden Cerhas durch Kenntnis fernöstlicher Weltanschauung geprägte philosophische Reflexionen, wenn auch nicht unmittelbar als technisches, so doch mittelbar als konzeptionelles Ordnungsprinzip Eingang in das Werk.

Probe aufs Exempel

Cerha beschreibt die *Mouvements* als ein Werk von besonderer Wichtigkeit für seinen kompositorischen Werdegang, vor allem im Umgang mit dem Serialismus der 1950er und 1960er Jahre. Er wurde in seiner persönlichen wie musikalischen Entwicklung der Zeit um die Entstehung der Stücke von einer vielfarbigem Fülle an Interessen, Begegnungen, musikalischen und außermusikalischen Eindrücken geprägt, die in ihrer Summe auf die Komposition eingewirkt haben. Ihre Bedeutung gewinnen die *Mouvements* durch ihr reflexives wie experimentelles Momentum. Cerha testete auf der einen Seite Material, Form, Methode, Expressivität

⁵⁰ Cerha, *Mouvements I-III* (wie Anm. 5), Partitur *Mouvement III*, S. 5 f.

und Notationsformen aus. Auf der anderen Seite studierte er aber auch die Balance zwischen den Konzepten Bewegung, Zeit und Zustand sowie die Möglichkeiten, sie in der Musik zu verweben. Die Klangflächen ermöglichten Cerha die so entstandenen „Zustandsstudien“ – und mit ihnen schuf Cerha eine Probe aufs Exempel seiner eigenen ästhetischen wie philosophischen Reflexionen. Es verwundert wohl kaum, dass er in ihrem Bestehen einen wichtigen Wendepunkt erkannte.

Simon Wildraut

Postmodern?

Friedrich Cerhas *Paraphrase über den Anfang der 9. Sinfonie von Beethoven* (2010)

Musik über Musik – Altes in neuem Gewand?

Eine Frage, die sich bei der Betrachtung des Titels von Friedrich Cerhas *Paraphrase über den Anfang der 9. Sinfonie von Beethoven*¹ unweigerlich stellt, ist die nach dem Verhältnis eines neuen Werkes zu einem bereits bekannten, hier nach dem Bezug von Cerhas *Paraphrase* zu Beethovens 9. Sinfonie. Wird dem nachgegangen, so sind zum einen werkimmanente Strukturen sowie deren Funktionen zu untersuchen und zu vergleichen, zum anderen historische Aspekte der Komposition zu bedenken. Überdies schließt sich die tiefer greifende Frage an, warum sich Künstler in ihrem Schaffen explizit oder implizit auf andere Werke beziehen oder bewusst versuchen, Bezüge zu anderen Werken auszuschließen.

Bekannterweise konkurrieren in der Musikgeschichte schon immer Strömungen, die gezielt das Neuartige suchen, mit solchen, die bewusst Bezüge zu schon vorhandenen Werken und Stilen anstreben. Besonders seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt sich, dass Komponisten frühere Ideen oder gar Zitate aufgreifen, um diese in die aktuelle Zeit zu tragen. Solches Vorgehen, das den Blick nach hinten nicht scheut, sondern ihn als Bereicherung ansieht, wird heute vielfach als postmodern bezeichnet, da es sich offensichtlich von den modernen Forderungen nach radikalem Fortschritt, Innovation, Überholung und Überwindung des Al-

1 Uraufführung am 6.10.2011, Gewandhausorchester Leipzig, Leitung Riccardo Chailly.

ten absetzt.² Auch Cerhas *Paraphrase* ließe sich folglich nach dem ersten, durch den Titel vermittelten Eindruck als postmodern charakterisieren.

Ziel dieses Beitrags ist die Prüfung, ob die vorläufige Einordnung der *Paraphrase* als postmodernes Werk schlüssig und stichfest ist. Zuvor sind jedoch einige Probleme, welche die Auslegung des Begriffspaares ‚Moderne – Postmoderne‘ betreffen, zu klären. Der rein musikalische Kontext soll dabei um allgemeine kulturelle Aspekte erweitert werden.

„Unsere postmoderne Moderne“³

Obwohl der Begriff „Postmoderne“ im heutigen Sprachgebrauch angekommen sein dürfte, ist es nicht möglich, anhand seines unterschiedlichen Gebrauchs auf einen einheitlichen Bedeutungsinhalt zu schließen. Schon Umberto Eco beschreibt die Schwierigkeit einer klaren und eindeutigen Definition in der *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘*, seines im postmodernen Diskurs oft zitierten Romans:

Unglücklicherweise ist ‚postmodern‘ heute ein Passepartoutbegriff, mit dem man fast alles machen kann. Ich habe den Eindruck, daß ihn inzwischen jeder auf das anwendet, was ihm gerade gefällt. Außerdem gibt es, wie mir scheint, eine Tendenz, ihn historisch immer weiter nach hinten zu schieben: Erst schien er auf einige Schriftsteller oder Künstler der letzten zwanzig Jahre zu passen, dann gelangte er, rückwärts durch die Jahrzehnte wandernd, allmählich bis zum Beginn des Jahrhunderts, dann ging er noch weiter zurück, und er ist immer noch unterwegs; bald wird die Kategorie des Postmodernen bei Homer angelangt sein.⁴

Der Bedeutungsraum des Begriffes reicht heute von konkreten Arbeits- und Vorgehensweisen sämtlicher Wissenschaften und Künste über einen

2 Siehe Roger Behrens, *Postmoderne*, zweite korrigierte Auflage, Hamburg 2008, S. 52: „Die Postmoderne kennt kein Original mehr, [...] stattdessen lobt sie die Kopie, die Fälschung und das Zitat.“

3 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 2002.

4 Umberto Eco, *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘*, München u. a. 1987, S. 77.

bestimmten „Zustand der Moderne“⁵ bis hin zu einer Epoche, die der Moderne nachfolgte. Das Beziehungsgewirr, das durch unzählige Assoziationen angereichert wird, die sich teilweise widersprechen, scheint folglich nicht auflösbar: „Die Unmöglichkeit einer eindeutigen Definition der Postmoderne ist zugleich ihre einzig mögliche Definition.“⁶ Neben der lauten Kritik an einem nicht greifbaren Postmoderne-Begriff,⁷ in deren Konsequenz auch einige Kommentatoren das Fallenlassen des Begriffs fordern,⁸ rufen ebenso Inhalte Widerspruch hervor, die mit Postmoderne assoziiert werden. Einzelne Elemente, die in unterschiedlichen Zusammenhängen als postmodern bezeichnet wurden, wie die Gleichstellung von Hochkultur und Mainstream oder das Prinzip der Beliebigkeit und Willkür, werden als negativ und nicht erstrebenswert erachtet und das Statement der Postmoderne für hinfällig erklärt. Von solchen Einschätzungen zeigen sich Befürworter der Postmoderne meist unbeeindruckt, da sie häufig eine andere (in vielen Fällen engere) Definition zugrunde legen.

Da hier keine umfassende Darstellung der facettenreichen Begriffsgeschichte erfolgen kann, jedoch für die Fragestellung eine möglichst eindeutige Vorstellung von Postmoderne hilfreich ist, werde ich mich größtenteils auf die Postmoderne-Konzeption des deutschen Philosophen Wolfgang Iser stützen. Ihr Vorteil liegt nicht nur in ihrer klaren Begriffsabgrenzung, sondern auch in ihrer Verortung im Gefüge anderer Vorstellungen von Postmoderne.

Bei dem Vorhaben, die Postmoderne in Relation zur Moderne zu setzen, nutzt Iser den Begriff der „Neuzeit“. Ein wichtiger neuzeitlicher

5 Behrens, *Postmoderne* (wie Anm. 2), S. 8.

6 Ebd.

7 Der Begriff „Moderne“, auf welchen sich die Postmoderne augenfällig bezieht, ist jedoch mindestens ebenso unscharf, obwohl er sich größerer Akzeptanz erfreut.

8 Siehe Daniel Krause, *Postmoderne – Über die Untauglichkeit eines Begriffs der Philosophie, Architekturtheorie und Literaturtheorie* (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 38), Frankfurt/Main u. a. 2007, Klappentext: „Begriffe, die alles bedeuten, bedeuten nichts. So auch *Postmoderne*. In Philosophie, Architektur- und Literaturtheorie erfährt dieser Begriff unzählige Deutungen. [...] Oft genug sind sie immanent widersprüchlich.“

Grundstein wird demnach im 17. Jahrhundert von René Descartes mit seiner *Mathesis universalis* gelegt, durch die er den Weg zu einer exakten Wissenschaft und einer wissenschaftlich-technisch orientierten Zivilisation einschlägt. Vor allem zwei Charakteristika sind dabei bestimmend. Zum einen ist es der Entschluss, Reformen und Erneuerungen aus dem Weg zu gehen. Die auf Grundlage der Logik neu gewonnenen Einsichten dürfen nicht von alten Ideen beschmutzt werden, um den notwendigen radikalen Neuanfang nicht zu gefährden. Das, was mit dem Neuen, dem einzig legitimen und wahren Gedankengut, nicht in Einklang steht, muss verworfen werden. Neben dieser auf Singularität beruhenden Kultur des Ausschlusses bestimmt die Neuzeit zum anderen das Charakteristikum des Anspruchs auf Universalität. Neue Ideen, Regeln und Gesetze, die gefunden oder erfunden werden, beanspruchen stets den maximalen Geltungsbereich; sie sollen universal einsetzbar und von ewiger Gültigkeit sein, während partielle Problemlösungen ihre Legitimation verlieren.⁹

Descartes schreibt nicht eine Abhandlung über *eine* Methode – für bestimmte Wissensgebiete –, sondern über *die* Methode – für *alle* Wissensgebiete. Die Ausführung ist noch partial, die Idee aber universal. Gerade ihre Unabhängigkeit von regionalen Besonderheiten charakterisiert diese Mathesis ja als *Mathesis universalis*. Und so wird es nicht bei der Anwendung auf die Physik bleiben, sondern zu ihrer Anwendung auf die Politik (durch Hobbes), auf die Ethik (durch Spinoza), auf die Ökonomie (durch Petty), auf das Recht (durch Pufendorf), auf die Botanik (durch Linné) usw. kommen.¹⁰

Natürlich sind auch Strömungen gegen diesen Hauptstrang der Neuzeit auszumachen, die in direkter inhaltlicher Opposition zu ihm stehen. Die Prinzipien des Cartesianismus, so Welsch, des Rationalismus, der Aufklärung et cetera – sie alle rufen Gegenbewegungen hervor, die wiederum zu einer erneuten Reaktion des Hauptstromes führen. Gerade dieses Wechselspiel von Gegenpositionen beschert der Neuzeit eine immense Dynamik und große Fortschritte in Sparten wie der Philosophie, der Kunst und

9 Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne* (wie Anm. 3), S. 66–72.

10 Ebd., S. 72.

der Wissenschaft. Trotz dieser ‚Gegen-Neuzeiten‘¹¹ wird das Konzept der Neuzeit nicht gesprengt, da sie erstens nur Nebenströmungen sind, die sich von den Inhalten des Hauptstromes unterscheiden, wie beispielsweise der Wissenschaftsorientierung; und zweitens diese Gegenströmungen nur hinsichtlich ihrer Inhalte differieren, während sie formal an den neuzeitlichen Charakteristika des radikalen Neuanfangs mit Absolutheitsanspruch festhalten:¹² „Singularität und Universalität sind ihr zuinnerst eigen, Pluralität und Partikularität zutiefst fremd.“¹³

Auch in der Moderne des 20. Jahrhunderts sind die neuzeitlichen Motive Singularität, Uniformität und Novismus bestimmend. Trotz dieses Einheitsstrebens in theoretischen Konzeptionen ist in der Praxis zu beobachten, dass plurale und partikuläre Ansätze zunehmend dominant und obligat werden. In der Wissenschaft wird unter anderem durch Albert Einstein erkannt, dass es unmöglich scheint, die Welt aus einem vollkommen neutralen Blickwinkel zu betrachten und zu beschreiben, da der Mensch nicht imstande ist, das Absolute wahrzunehmen, sondern nur fähig, Relationen zu erkennen. Mit Werner Heisenbergs Unschärferelation und Kurt Gödels Unvollständigkeitssätzen ist eine Einheitstheorie, wie die der *Mathesis universalis* endgültig in weite Ferne gerückt, da die Erkenntnis reift, dass die Menschheit mit ihren Systemen wahrscheinlich nie in der Lage sein wird, die reale Welt restlos und in kohärenter Weise zu beschreiben.¹⁴ Nicht nur in Wissenschaft und Kultur verändert sich der einst singulär geprägte Hauptstrang der Neuzeit. Vor allem im Bereich des künstlerischen Schaffens ist ein Stilpluralismus anzutreffen, der in seinem Ausmaß völlig neu ist. Selbst innerhalb eines einzelnen Werkes, als Paradebeispiel sei hier das Prinzip der Collage erwähnt, sind verschiedene heterogene Ansätze zu beobachten, die gegen die neuzeitliche Forderung der Einheit (von Kunstwerken) stehen.¹⁵ Zudem ist in literarischen, bildenden und musikalischen Kunstwerken eine starke Öffnung der Strukturen zu

11 Siehe ebd., S. 74: „Zur Neuzeit gehört – formelhaft kurz gesagt – immer eine Gegen-Neuzeit.“

12 Vgl. ebd., S. 66–72.

13 Ebd., S. 77.

14 Vgl. ebd., S. 77 f.

15 Vgl. ebd., S. 77 ff.

beobachten. Es entstehen Werke, die nicht mehr nur Ecos Grundkriterium eines Kunstwerks erfüllen, subjektive Lesarten zu erlauben und dennoch das Erkennen einer objektiv beschreibbaren Struktur zuzulassen. So sind Kunstwerke wie James Joyces *Finnegans Wake* offen für eine bestimmte Zahl von Beziehungen, Neuanknüpfungen und Interpretationen; sie lassen sich jedoch nicht objektiv auf bestimmte Strukturen wie lineare Handlungsmuster und eindeutige Aussagen reduzieren, die hierarchisch in ihrer Bedeutung geordnet werden könnten. Zudem entstehen Werke, wie die des Komponisten John Cage, bei denen der Rezipient das Werk selbst mitgestalten und abschließen muss: Kompositionen, in denen der Zufall eine zentrale, das Werk konstituierende Rolle einnimmt.¹⁶ Innerhalb dieser Kunstwerke ist folglich schon als eine Art „epistemologische Metapher“¹⁷ zu erkennen, dass ‚Einheitsgedanken‘ verworfen werden und ein Möglichkeitsfeld entsteht, in dem Verschiedenes als gleichwertig und legitim gilt. Da einerseits Forderungen nach etwas Absolutem und Einheitlichen bestehen bleiben (oft auf Grundlage bestimmter ‚Meta-Erzählungen‘, wie gewisser Sozialutopien, die bestimmte Werte und Normen für eine Kultur eindeutig als „richtig“ oder „falsch“ beziehungsweise „gut“ und „böse“ deklarieren) und andererseits sich Heterogenität und Pluralität immer stärker ausdifferenzieren, keimt vielerorts Pessimismus angesichts des unmöglich gewordenen Unternehmens ‚Einheit und Absolutheit‘ auf.¹⁸

Ab Mitte des 20. Jahrhunderts findet eine weitere und deutlich radikalere Ausbreitung von Heterogenem und Pluralem statt, die sich in der gesamten Wirklichkeit festsetzt und zu ihrer Grundverfassung wird. Die Phänomene Pluralität und Partikularität bilden, da sie schon in der Moderne verankert sind, keine ausreichende Grundlage, den Begriff „postmodern“ für diesen folgenden Zeitabschnitt zu legitimieren. Dieser wird erst durch die Beobachtung gerechtfertigt, dass gegenüber den in der Moderne begonnenen Entwicklungen eine neue Haltung eingenommen wird. In sämtlichen Bereichen der Gesellschaft, sei es Kunst, Literatur, Ökonomie, Philosophie, Politik, Wissenschaft et cetera, entsteht eine zunehmend

16 Vgl. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main¹³2016, S. 57.

17 Ebd., S. 160.

18 Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne* (wie Anm. 3), S. 82–85.

positive Einstellung gegenüber einer Welt, die von Pluralität (und somit auch Partikularität) bestimmt ist.

Zu ihrer Anerkennung kommt es auf Grund einer relativ einfachen Schlüsselerfahrung: daß ein und derselbe Sachverhalt in einer anderen Sichtweise sich völlig anders darstellen kann und daß diese andere Sichtweise doch ihrerseits keineswegs weniger ‚Licht‘ besitzt als die erstere – nur ein anderes. Licht, so erfährt man dabei, ist immer Eigenlicht. Das alte Sonnen-Modell – die eine Sonne für alles und über allem – gilt nicht mehr, es hat sich als unzutreffend erwiesen. [...] Fortan stehen Wahrheit, Gerechtigkeit, Menschlichkeit im Plural.¹⁹

Die Philosophie der Postmoderne entsteht somit aus Welschs Sicht durch nichts anderes als die Auseinandersetzung und Reflexion der Phänomene der Moderne, was schließlich zur Akzeptanz der weiterhin bestehenden modernen Lebenswelt führt. Konkurrierende Modelle, Konzeptionen und Paradigmen sind nicht nur legitim, sondern auch zu bewahren und nicht mehr Globalentwürfen unterzuordnen beziehungsweise anzupassen. Die Ziele des Postmodernismus sind folglich antitotalitär und liegen in der Verteidigung unterschiedlicher und zum Teil gegensätzlicher Denktypen, Handlungsmuster, Lebensentwürfe, Kunstverständnisse, Sinnwelten, Sozialkonzeptionen, Sprachspiele et cetera. Doch eine Entscheidung innerhalb des nun gegebenen Möglichkeitsfeldes, das sich dem postmodernen Menschen eröffnet, dürfe nicht aus Gleichgültigkeit gegenüber einzelnen Möglichkeiten getroffen werden; vielmehr, so Welsch, herrsche ein strenges Reflexionsgebot. Verschiedene Optionen sollten nicht leichtfertig miteinander vermischt werden; stets sind die Unterschiede der einzelnen Konzepte sowie deren Folgen ernst zu nehmen.

Statt die Vielfalt durch Mischmasch zu vergleichgültigen, potenziert er [der Postmodernismus] sie durch Zuschärfung. Statt den Differenzen in freier Turbulenz ihren Stachel zu nehmen, bringt er ihren Widerstreit zur Geltung.²⁰

19 Ebd., S. 5.

20 Ebd., S. 3.

In der Postmoderne stellt sich damit nicht mehr die Frage, wie das Absolute, das überdauernde Ideal aussehen muss, sondern was in einem bestimmten Geltungsbereich die (relativ) günstigste Lösung darstellt. In diesem Prozess sind zwei Punkte von äußerster Wichtigkeit: Zum einen ist es notwendig, dass Andersdenkende mit Akzeptanz behandelt werden, und zum anderen muss die Einsicht vorherrschen, dass Kompromisse unerlässlich sind, um nicht erneut in modernes Absolutheitsdenken zu verfallen. Als Beispiel für die Verbreitung eines solchen postmodernen Denkens sei hier ein Ausschnitt aus Angela Merkels Rede während ihrer Afrikareise im Herbst 2016 erwähnt, in der sie das Fehlen einer Opposition im äthiopischen Parlament beklagt:

Ich jedenfalls plädiere dafür, auch Menschen, die andere politische Auffassungen haben, differenzierte Meinungen haben, unterschiedliche Meinungen haben, als Partner in die Gesellschaft miteinzusetzen [...], weil aus [...] dem Widerstreit der Argumente – das ist die demokratische Erfahrung – entstehen dann oft auch sehr gute und tragfähige Lösungen.²¹

Die Prinzipien der Postmoderne sind längst inmitten der Gesellschaft angekommen. Mit dieser ethisch positiven Vision verabschiedet sich die Postmoderne vom Modernismus mit seinem Innovations-, Potenzierungs- und Überwindungsverlangen. Das, was sich in einem konkreten Kontext als sinnvoll erweist, ist nun legitim; dabei spielt es keine Rolle, ob die Inhalte chronologisch gesehen etwas Neues darstellen.

Das Geschichtsverhältnis der Postmoderne ist gerade in diesem Punkt wirklich neuen Zuschnitts und Gewichts: Sie lebt nicht neuzeitlich-modernistisch-progressistisch aus einer vorgeblichen Negation alles Vorangegangenen, sondern sieht der gegenwärtigen Gleichzeitigkeit des

21 Rede der Bundeskanzlerin anlässlich ihres Äthiopienbesuchs am 11.10.2016, ausgestrahlt am 11.10.2016 im ZDF, <https://www.zdf.de/nachrichten/merkel-besucht-aethiopien-102.html#/beitrag/video/2855752/Merkel-besucht-Aethiopien>, Abruf am 12.10.2016, transkribiert vom Autor.

Ungleichzeitigen ins Auge und prüft und begrüßt Vorgängerschaft ohne Gesichtsscheu.²²

Dieser Postmodernismus, der von Welsch als präzise und veritabel beschrieben wird, setzt sich folglich von einem „diffusen Postmodernismus“²³ ab, der den Widerstreit verschiedener Argumentationsrichtungen vernachlässigt, Konfrontation und Dialog scheut sowie irrationale Entscheidungen zulässt. Beliebigkeit, Gleichgültigkeit und das Vermischen verschiedener Prinzipien und Konzeptionen sind die Arbeitsweisen eines diffusen Postmodernismus. Es ist eben jener Postmodernismus, gegen welchen sich auch die meiste Kritik wendet und der wegen seiner allgemeinen Gleichgültigkeit vereinheitlichend wirkt. So entfernt er sich zudem von der Pluralität des präzisen Postmodernismus und erweist sich aufgrund seines uniformierenden Ansatzes eher als moderne denn postmoderne Strömung.²⁴

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Postmoderne-Begriff nach Welsch zur Bestimmung der Gegenwart dient, welche die Phänomene der Moderne mit ihrer aufkeimenden Pluralität reflektiert, akzeptiert und in der Breite gewollt und radikal weiterdenkt. Obwohl die Begrifflichkeit eine epochale Absetzung zur Moderne suggeriert, führt die Postmoderne lediglich das weiter, was in der Moderne begonnen worden ist. Die Postmoderne ist daher nicht als anti-modern zu verstehen, wie oft behauptet wird. Der Postmodernismus versucht nicht, so Welsch, die Moderne zu überwinden und hinter sich zu lassen; ein solches Vorgehen sei auch eher als modern zu bezeichnen, da Überholung und Novismus moderne Charakteristika sind, die in der Postmoderne verworfen werden, sondern sinnvoll mit dieser, aber auch anderen Epochen umzugehen. Aus diesem Grund scheint es angebracht, statt von ‚Überwindung‘ der Moderne durch die Postmoderne, von einer ‚Verwindung‘ der Moderne durch die Postmoderne zu sprechen²⁵ und die Postmoderne als eine Transformations-

22 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne* (wie Anm. 3), S. 83.

23 Ebd., S. 3.

24 Vgl. ebd., S. 79 ff.

25 Vgl. Nikolaus Urbanek, „Im Netzwerk von Moderne und Postmoderne. Musikästhetische Überlegungen zu Friedrich Cerhas Spiegel, Exercises und Netzwerk“, in: Lukas

form der Moderne des 20. Jahrhunderts anzusehen. Welsch beschreibt sie sogar aufgrund ihrer radikalen Pluralität in Theorie und Praxis als „Radikalmoderne“²⁶, die dazu führt, dass ehemals moderne Ansprüche wie Singularität, Universalität und Novismus (die noch dem neuzeitlichen Denken entsprechen) aufgegeben werden (müssen).²⁷

Cerha, (post-)modern?

Die zu Beginn vorgenommene Einordnung von Cerhas *Paraphrase* als ein postmodernes Werk im Sinne Welschs, gilt es im Folgenden zu prüfen. Zunächst werden ausgewählte Aspekte zu Cerhas Œuvre sowie Aussagen des Komponisten herangezogen, die als erste Anhaltspunkte in der vorliegenden Fragestellung dienlich sein können.

Zunächst scheint es hilfreich, Cerhas Verhältnis zu einer Musik zu skizzieren, die als prototypisch modern gelten kann. In den 1950er und 1960er Jahren erscheint mit dem Serialismus eine Musikrichtung, die sämtliche neuzeitliche Forderungen von Neuanfang, Rationalität, (technischem) Fortschritt und Absolutheitsanspruch zu erfüllen imstande ist. Ein Neuanfang soll vor allem durch das Vermeiden jeglicher Assoziationen und Bezüge zu bereits existierender Musik, aber auch zu außermusikalischen Einflüssen geleistet werden, um zum Ideal einer ‚autonomen Kunst‘ zu gelangen. Erreicht werden soll dies mittels (wissenschaftlich-technisch orientierter) mathematischer Operationen, die in vorserieller Zeit kaum eine Rolle spielten. Logische Erschließbarkeit ist oberstes Gebot, während Gefühle und Neigungen im Kompositionsprozess ausgeschlossen werden sollen, um zu einer einzig gültigen und ‚reinen‘ Musik zu gelangen. Der Blick auf potentielle Hörer verschwindet.²⁸ Als Wertungskriterium dient

Haselböck, *Friedrich Cerha. Analysen – Essays – Reflexionen* (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 8), Freiburg/Breisgau u. a. 2006, S. 11–41, hier S. 39.

26 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne* (wie Anm. 3), S. 84.

27 Vgl. ebd., S. 82–85.

28 Vgl. Reiner Wilke, „Zwischen Neo-Avantgarde und Neuer Einfachheit. Postmoderne in der Musik“, in: Andrea Hübner u. a. (Hg.), *Umstrittene Postmoderne. Lektüren* (= Germanisch-romanische Monatsschrift. Beihefte 37), Heidelberg 2010, S. 61–77, hier S. 70.

der an den technischen Aspekten einer Komposition abgelesene Fortschrittsgrad, weswegen auch das Veröffentlichungsdatum einen entscheidenden Faktor der Qualitätsanalyse darstellt. Aus diesem Grund kann auch von einem ‚quasi-geschichtlichen‘ Konzept gesprochen werden, da zwar Einflüsse von vorangegangenen Epochen negiert werden, doch innerhalb der seriellen Musik eine chronologische Geschichtlichkeit entsteht.²⁹

Vorerst ist festzuhalten, dass Cerha von den Möglichkeiten serieller Techniken fasziniert war, nach eigener Aussage jedoch nie streng seriell komponierte. Seine Werke sind daher nur teilweise seriell strukturiert,³⁰ weil seine Musik dem Hörer nicht nur intellektuell, mittels werkimmanenter Analyse, sondern auch sinnlich zugänglich sein soll:

Ein systematisches Reihensystem von Einzelementen auf allen Gebieten der Gestaltung, ein totales Aufsplittern der Gestaltzusammenhänge bringt ein totales Abschaffen von Bezugspunkten für das Hören mit sich und produziert statt der gewünschten Komplexität eine graue Uniformität.³¹

Schon an dieser Stelle sind Elemente postmodernen Denkens nicht zu verkennen. Indem Cerha – dem Reflexionsgebot des Postmodernismus folgend – eine bestehende Idee untersucht und sie als partiell sinnvoll einstuft, verfällt er nicht dem modernen Absolutheits- und Einheitsdenken. So scheint für ihn keine allgemeingültige Norm des Komponierens zu existieren, nach der sich alle Werke und alle Strukturen innerhalb von Werken zu richten haben, was sich auch an seinem stilistisch reichen Gesamtwerk erkennen lässt. Ebenso scheut er nicht, verschiedene Kom-

29 Vgl. Elmar Budde, „Der Pluralismus der Moderne und/oder die Postmoderne“, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall „Postmoderne“ in der Musik* (= Studien zur Wertungsforschung 26), Wien u. a., S. 50–62, hier S. 55–57.

30 Siehe Friedrich Cerha, *Schriften: ein Netzwerk* (= Komponisten unserer Zeit 28), Wien 2001 (im Folgenden abgekürzt mit FC-S), S. 221 f.: „Ich habe niemals strenge serielle Verfahren angewendet, aber die Auseinandersetzung mit ihnen brachte mich auf Organisationsformen, die mir in mir wesentlichen Bereichen der Komposition freie Hand ließen [...].“

31 Ebd., S. 221 f.

positionsansätze miteinander zu verbinden, um Neues zu kreieren. Dies wird beispielsweise auch an seinem Interesse an außereuropäischer Musik deutlich, das dazu führte, dass seine Musik in verschiedenen Graden von afrikanischen und papuanischen Kulturen beeinflusst wurde, wobei Cerha besonders die für Europäer ungewohnten polyrhythmischen und -metrischen Strukturen wie auch die Mikrotonalität faszinierten. Unter anderem sind hier seine ersten beiden Streichquartette zu erwähnen.³²

Um nicht zu Missverständnissen Anlass zu geben, möchte ich aber ausdrücklich darauf verweisen, dass es natürlich auch hier nicht darum ging, den exotischen Klangreiz außereuropäischer Musik nachzuahmen und auch nicht darum, Ausdruckswerte anderer Völker aufzugreifen. Was entstand, ist durchaus Musik aus unserem Kulturkreis; eine Musik frei-lich, die dadurch ihr Profil erhielt, dass die schöpferische Fantasie sich an musikalischen Zuständen und Konstellationen beflügelt hat, wie es sie in unseren Breiten nicht gibt.³³

Es zeigt sich, dass Cerhas Vorhaben nicht darauf fußt, bloße Abweichung zur modernen, am Fortschritt interessierten europäischen Kultur zu erreichen, indem fremdartige Stimmungen durch seine Musik erzeugt werden. Reine „Stimmungsherrschaft“³⁴ sowie unbegründete Abweichung sind ihm ebenso fremd wie dem präzisen Postmodernismus. Diese beiden Charakteristika werden zwar oft als postmoderne Vorgehensweisen beschrieben und kritisiert, doch müssen sie im diffusen Postmodernismus verortet werden.³⁵ Gerade anhand der Symbiose unterschiedlicher Kulturen wird das postmoderne Potential offenbar: Jede Kombination verschiedener musikalischer und historisch geprägter Elemente und Strukturen ist prinzipiell legitim, solange sie nicht unreflektiert geschieht. Dank der so gewonnenen ästhetischen Freiheit sind dem Prinzip der Emergenz keine Grenzen auferlegt. Neue Strukturen und Funktionen können aus dem Zusammenspiel einzelner Elemente erwachsen, welche diese Eigen-

32 Vgl. ebd., S. 258–262.

33 Ebd., S. 259.

34 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne* (wie Anm. 3), S. 2.

35 Vgl. ebd., S. 2.

schaften isoliert voneinander noch nicht besaßen. Da diese Grundelemente in keinem bestimmten Verhältnis stehen müssen und somit stark heterogen sein dürfen, kann sich Neues bilden, das nicht auf dem Weg einer singulären Ästhetik entstanden wäre. Dies zeigt, dass das verbreitete Vorurteil, die Postmoderne habe aufgegeben, Neues als erstrebenswert anzusehen, zu verwerfen ist. Um das postmoderne Potential zu entfalten, war es daher notwendig, sich von den Forderungen der Moderne zu verabschieden, die, wie es beispielsweise im Serialismus der Fall gewesen ist, eine Kunst fordern, in der jedes Element von denselben Leitlinien bestimmt wird, was zur Verbannung von Vielfalt und Heterogenem führt. In dieser Hinsicht könnte man Cerha aufgrund der folgenden Äußerung dem „anonymen Postmodernismus“³⁶ zuordnen, da er offensiv für Vielfalt und Pluralität eintritt und gegen verabsolutierende Strömungen argumentiert.³⁷

[...] weil ich bei vieler Musik von heute finde, daß ihre Sprache nicht durch den aktiven Akzent eines Individuums zustande kommt, sondern sie sich vielfach als ein Derivat darstellt, als das, was übrig bleibt, wenn man bestimmte Dinge nicht tut und herauskondensiert, die irgendwelche Konsequenzen haben, denen man aus dem Weg gehen möchte. Was dann übrig bleibt, ist möglicherweise etwas Puristisches, aber auch etwas Armes. Ich meine, das ist so ein Credo von mir, daß Kunst immer reich sein müßte, natürlich nicht im materiellen Sinn, sondern im Sinn von Vielfalt.

36 Welsch, *Unsere postmoderne Moderne* (wie Anm. 3), S. 80f. Welsch verwendet den Begriff des „anonymen Postmodernismus“ für Theoretiker, die zwar eine postmoderne und somit positive Sichtweise gegenüber der pluralistischen Moderne zeigen, sich jedoch selbst nicht als postmodern bezeichnen.

37 Somit richtet sich Cerha beispielsweise auch gegen den Anpassungsdruck, der in den Hochburgen für Neue Musik rund um Cage entstand. Ideologisch geprägten Forderungen setzt Cerha Individualität entgegen, die weitergedacht aufgrund menschlicher Heterogenität unweigerlich zur Pluralität führen kann. Siehe beispielsweise Daniel Ender, „Ein äußerst verstörendes Element“. Zur öffentlichen Wahrnehmung Friedrich Cerhas als homo politicus und Individualist“, in: Matthias Henke u. a. (Hg.), *Mechanismen der Macht. Friedrich Cerha und sein musikdramatisches Werk* (= Schriftenreihe des Archivs der Zeitgenossen 1), Innsbruck u. a. 2016, S. 231–242, hier S. 235.

Und Vielfalt macht es notwendig, wenn sie nicht völlig willkürlich sein soll, daß eben jene vielfältigen Dinge in eine Beziehung zueinander treten [...].³⁸

Gerade diese Haltung gegenüber modernen Strömungen wie dem Serialismus und sein Suchen nach neuen Ideen an Stellen, an denen nur wenige seiner Zeitgenossen suchten (was sich sogar an der Themenwahl seiner Dissertation *Der Turandotstoff in der deutschen Literatur* zeigt),³⁹ führt dazu, dass Cerha zuweilen als ‚Unangepasster‘ betitelt wird.⁴⁰ Reflektierter Umgang mit anderen musikalischen Strömungen sowie persönlicher Ausdruckswille führen zu seiner wandlungsfähigen und individuellen Tonsprache.

Es lässt sich anhand der angeführten Zitate festhalten, dass Welschs Konzept der Postmoderne in wesentlichen Punkten mit den Denk- und Arbeitsweisen Cerhas übereinstimmt. Es sollte jedoch bedacht werden, dass die Zitate nur eine Momentaufnahme darstellen und die Aussagen einer Überprüfung von Cerhas vielseitigem Gesamtwerk bedürfen.⁴¹ Mit Sicherheit lassen sich in seinem Schaffen bis Ende der 1960er Jahre Elemente finden, die eher einem modernen Denken entsprechen. Doch offenbaren die erwähnten Äußerungen Cerhas seine Annäherung an die Postmoderne, was sich nach seinen puristischen Klangkompositionen – wie *Spiegel*

38 Vgl. Friedrich Cerha, 2. *Streichquartett* (1989/90), Partitur, Vorlass Cerha im Archiv der Zeitgenossen Krems (AdZ-FC), Archiv-Nr., S. 4 f.

39 Siehe Matthias Henke, „Der Künstler spricht. Friedrich Cerhas Dissertationsschrift ‚Der Turandotstoff in der deutschen Literatur‘ (1950) als frühe Quelle seiner (Opern-) Ästhetik“, in: Henke u. a. (Hg.), *Mechanismen der Macht* (wie Anm. 37), S. 167–180, hier S. 169: „Seine Untersuchung, die sich einem aus der persischen Kultur stammenden Stoff widmete, steht auch in einem gewissen Widerspruch zu ihrer Zeit, zum Geist der Nachkriegsjahre, als der Nationalsozialismus in Deutschland und Österreich subkutan noch weiterwirkte.“

40 Vgl. Lothar Knessl, „Unangepasst. Zum Bühnenschaffen von Friedrich Cerha“, in: Henke u. a. (Hg.), *Mechanismen der Macht* (wie Anm. 37), S. 15–26, hier S. 15 und Ender, „Ein äußerst verstörendes Element“ (wie Anm. 37), S. 235.

41 Siehe Urbanek, „Im Netzwerk von Moderne und Postmoderne“ (wie Anm. 25), S. 11–41. Urbanek untersucht hier Cerhas *Spiegel*, *Exercises* und *Netzwerk* auf postmoderne Elemente hin.

III oder *Spiegel V*, die auf einer strikten und idealistischen „Begrenzung der Möglichkeiten durch eine beherrschende Grundidee“⁴² basieren – in seiner Musik auch im Wiederaufleben traditioneller Elemente zeigt.⁴³ Dies führt unweigerlich zum Bruch mit modernem Überwindungsverlangen.⁴⁴

Die Schwierigkeit einer Analyse, die ans Licht bringen soll, ob bestimmte Werke eher modern oder postmodern geprägt sind, liegt jedoch im Wesen der Postmoderne selbst: Auch ein Werk, das in sich nichts Heterogenes trägt und keine Brüche aufweist (obgleich dies nur Utopie sein kann) oder das Streben, etwas vollkommen Neues zu erschaffen, könnte als postmodern gewertet werden, wenn sich dergleichen in einer bestimmten Situation als eine sinnvolle Lösung darstellt und kein Absolutheits- oder Universalitätsanspruch vorliegt. Postmodernes Denken und Handeln ist eine Kultur des Einschlusses von sich unterscheidenden Möglichkeiten, die das moderne Ausschlussdenken verworfen hat. Da es unmöglich ist, durch reine Werkbetrachtung die Denkprozesse des Komponisten zu rekonstruieren, sind direkte Aussagen zum Werk zur Klärung heranzuziehen, falls nicht das Werk selbst offensichtliche postmoderne Elemente in sich trägt. Inwiefern sich diese in Cerhas *Paraphrase* wiederfinden, wird im nächsten Abschnitt untersucht.

Cerhas *Paraphrase*

Bereits aus dem Titel des Werkes lässt sich eine Schlussfolgerung ziehen: Da die Technik des Paraphrasierens zu den vielen Möglichkeiten zählt, auf präexistentes musikalisches Material, aber auch nicht im Material zu

42 FC-S, S. 231.

43 Dies zeigt sich u. a. in Werken wie *Verzeichnis* (1969), *Curriculum* (1971/ 72) und *Sinfonie* (1975).

44 Vgl. FC-S, S. 237: „Nach der Arbeit mit einer von allen traditionellen Formulierungen freien, oft clusterartigen Klangsprache ist nicht nur bei mir, sondern auch bei anderen Komponisten ein Bedürfnis nach Differenzierung im Feld der Harmonik, des Melos und – zuletzt – auch der Rhythmus spürbar geworden. Mir war bald bewusst, dass jede weitere Bewegung in diese Richtung unweigerlich zu einer intensiveren Berührung mit der Tradition führen musste. [...] ich misstrauere Grenzen, die jedweder ungeprüfte Zeitgeschmack mir auferlegen möchte.“

erkennende kompositorische Ideen in neuen Kompositionsprozessen einzugreifen, liegen bestimmte und vom Komponisten gewollte Beziehungen zu einem anderen Werk vor.⁴⁵ Sollte dieser Titel nicht zur Erzeugung einer Erwartungshaltung dienen, mit deren bewusst verweigerter Einlösung im Folgenden gespielt wird und zu dieser Vermutung besteht hier kein Anlass, muss eine Auseinandersetzung mit Vergangenen stattgefunden haben, welche Auswirkungen auf das neue Werk Cerhas genommen hat. Dieser bewusste und reflektierende Umgang mit Präexistentem und dessen Prüfung auf Elemente, die in der Gegenwart eine Rolle spielen könnten, kann aus den oben genannten Gründen nicht als modern, sondern muss nach Welschs Verständnis als postmodern gewertet werden. Es stellt sich nun die Frage, zu welchen Elementen von Ludwig van Beethovens 9. Sinfonie Cerha bewusst eine Beziehung aufzubauen versucht; ebenso, in welcher Form er dies tut, da eine Paraphrase als freie Bearbeitung sich so weit von ihrem Bezugspunkt entfernen kann, dass die Grenzen zur freien Komposition verschwimmen können.⁴⁶ Beim Vergleich von Cerhas *Paraphrase* und Beethovens Sinfonie fällt besonders eines ihrer Motive ins Auge, das die Funktion einer melodischen Keimzelle innehat. Dieses Motiv wird in der *Paraphrase* in sehr ähnlicher Form zitiert⁴⁷ und prägt ebenfalls den weiteren musikalischen Verlauf. In der Sinfonie erklingt das durch den Quint- und Quartfall geprägte Motiv zum ersten Mal in Takt 2–4, in der ersten Violine (siehe Abb. 1).

45 Vgl. Susanne Schaal, Art. „Paraphrase“, in: Ludwig Finscher u. a. (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u. a. 1997, Sachteil Bd. 7, Sp. 1347–1351, hier Sp. 1348.

46 Vgl. ebd., Sp. 1348.

47 Vgl. Paul Thissen, *Zitattechniken des 19. Jahrhunderts* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 5), Sinzig 1998, S. 17: „Das Zitat ist eine bewußte, nicht unbedingt wörtliche Entlehnung eines Antefactums – in der Regel ohne Quellenangabe –, das innerhalb eines neuen Kontextes eine semantische Dimension eröffnen soll.“ Es stellt dementsprechend ein noch klareres und eindeutigeres Verfahren als die Paraphrase dar, Bezüge zwischen Werken entstehen zu lassen. Je stärker das Zitat von seiner originalen Entlehnung abweicht, desto eher kommt es in den Bereich der Paraphrase, die ebenfalls eine Bereicherung mittels einer weiteren nicht-werkimmanenten (semiotischen) Beziehungsebene anstrebt.

Allegro ma non troppo, un poco maestoso

Violine I

pp *sotto voce*

11 *cresc.*

15 *ff*

Abb. 1: Beethoven, 9. Sinfonie, Takt 3 – 19, Violine I (Transkription).

Beginnend mit dem Quartfall $f''' - c'''$ in den Crotales spaltet Cerha das Motiv, um die nun separierten Quint- und Quartfälle in Takt 2–32 30 mal zu zitieren (Crotales, Campane und Vibraphon). Während das Verhältnis der Tonlängen bei Beethoven zwischen erstem und zweitem sowie drittem und viertem Motivton jeweils 1:8 beträgt, lässt sich dieses bei Cerha nicht genau bestimmen, da keiner der Motivtöne ein definiertes Ende besitzt, sondern alle Töne nach ihrem Anschlag allmählich verklingen. Es lässt sich jedoch festhalten, dass der zeitliche Abstand des Anschlages beider Motivtöne nicht immer gleich groß ist und von der Dauer einer Sechzehntelnote bis zu einer Viertelnote variiert. Das Tempo der *Paraphrase* ist mit $\text{♩} = 36$ deutlich langsamer als Beethovens ‚Allegro ma non troppo, un poco maestoso‘, was dazu führt, dass die Motive hörend leicht zu erkennen sind und durch den Verweis des Werktitels unmittelbar als Zitate erkannt werden können.

Historisch sind Zitate, die bewusst dazu eingesetzt werden, ein Werk mittels semantischer Beziehungen zu bereichern, in der Instrumentalmusik erst ab dem 19. Jahrhundert in größerem Ausmaß zu beobachten. Vor allem im 20. Jahrhundert potenziert sich ihr Gebrauch. Komponisten wie Mauricio Kagel, György Ligeti, Bruno Maderna, Alfred Schnittke und Bernd Alois Zimmermann setzen sie bewusst ein.⁴⁸ Insbesondere Luciano Berio sei an dieser Stelle erwähnt, der mit seiner *Sinfonia*, komponiert in den Jahren 1968/69, mittels diverser Zitate den Pluralismus seiner Zeit

48 Vgl. ebd., S. 9 f.

reflektierte. Die Grundlage für Berios dritten Satz der *Sinfonia* bildet beispielsweise der dritte Satz der zweiten Sinfonie von Gustav Mahler. Obendrein ist Berios dritter Satz mit zahlreichen Zitaten von Bach bis Stockhausen gespickt. Diese heterogenen Elemente werden jedoch nicht einfach nebeneinandergestellt, sondern ineinander verwoben und zu einem musikalischen Ganzen zusammengefügt. Materielle Widerspruchsfreiheit und der Verfall von allgemein ästhetischen Leitlinien werden so auf künstlerischer Ebene diskutiert.⁴⁹

Die Komposition will jedoch keine tautologische Verdopplung von Wirklichkeit sein; kraft eines technisch stringenten Vermittlungsprozesses versucht Berio, die musikalische Wirklichkeit in ihrer Pluralität durch diese selbst zu begreifen. [...] Die Sprachlosigkeit der Gegenwart wird, um es paradox zu formulieren, zur Sprache gebracht.⁵⁰

Zitieren und Paraphrasieren erweisen sich folglich als sinnvolle Werkzeuge postmodernen künstlerischen Handelns. Cerha sind diese Techniken nicht fremd, nutzte er sie doch bereits lange vor seiner *Paraphrase*. Sehr anschaulich zeigt sich dies in seinem *Catalogue des objets trouvés* (1969) für Kammerensemble – auffällig ist dabei, dass dieses Werk fast zur selben Zeit wie Berios *Sinfonia* entstand und zu dieser deutliche Parallelen aufweist. Obwohl im *Catalogue* keine (direkten) Zitate zu finden sind,⁵¹ enthält er Nachahmungen musikalisch-kompositorischer Sprachlichkeiten.⁵² Wie in Berios *Sinfonia* liegt das Augenmerk auf dem Umgang

49 Vgl. Budde, „Der Pluralismus der Moderne und/oder die Postmoderne“ (wie Anm. 29), S. 60 f. Anhand Berios *Sinfonia* wird besonders das Interesse an Widersprüchlichem und Diskontinuitäten deutlich, welches gegen den ‚modernen‘ Wunsch steht, Gegenstände und Entwicklungen aus einem einzigen Blickwinkel fassen zu wollen.

50 Ebd., S. 60 f.

51 Siehe im vorliegenden Band auch den Beitrag von Arne Michaelis, S. 157–170.

52 Solche „Andeutungen bestimmter Stilmodelle“ (FC-S, S. 238) unterscheiden sich in ihrer Deutlichkeit und Ausprägung. Doch nicht nur rein instrumentale Zitate sind in Cerhas Werken zu entdecken. Auch in Bühnenwerken, wie *Netzwerk*, in dem in Form einer Kunstsprache Andeutungen enthalten sind, die zu Eigenheiten realer Sprachen und Kulturen führen können (Sabine Töffel, „Im ‚Netzwerk‘ der Bedeutungen. Zur Sprache in Friedrich Cerhas Welttheater ‚Netzwerk‘“, in: Matthias Henke u. a. (Hg.), *Mechanismen der*

mit Heterogenem, sogar „Brüche sind [...] in diesem Stück auffälliger markiert als in anderen Arbeiten dieser Zeit“⁵³, was gegen das oben bereits erwähnte moderne Einheitsgebot verstößt. Ebenso sind andere Elemente wie Traditionsbezüge und der Wunsch nach einem ‚klaren Ausdruck‘ zu erkennen, die nicht als modern gewertet werden können.

Um den Paraphrasencharakter genauer beschreiben zu können, ist es notwendig, sich den Beginn der 9. Sinfonie detaillierter anzusehen. Während alle vor ihr komponierten Sinfonien Beethovens mit einer Einleitung beginnen, auf die eine Sonatenhauptsatzform folgt, beginnt die 9. Sinfonie zwar ebenfalls mit einer Einleitung, allerdings erscheint diese nicht von der Exposition getrennt.⁵⁴ Obwohl zur Zeit Beethovens Tempounterschiede oder Ausdrucksdifferenzen Einleitung und Hauptthema meist voneinander trennten, so sind die verschiedenen Formteile in der 9. Sinfonie nicht einmal durch einen Doppelstrich separiert. Die Einleitung (Takt 1–16) beginnt im Pianissimo und steigert sich sukzessiv, bis mit dem Beginn des Hauptthemas (mit einer Sechzehntelnote als Auftakt) in Takt 17 ein Fortissimo erreicht wird. Dieser dynamische Aufbau wird durch die Instrumentation unterstützt, sodass in Takt 17 zum ersten Mal das Tutti erklingt,⁵⁵ während im ersten Takt nur erstes und zweites Horn sowie die zweite Violine und das Cello spielen. Auch die Bewegungsenergie, angetrieben von motivischer Arbeit, nimmt in der Einleitung stetig zu. So ist ab Takt 5 Motivisches nicht mehr nur in der ersten Violine zu finden. Als dessen Begleitung dient der Quintklang *a – e*, der jedoch aufgrund einer ‚fehlenden‘ Terz noch keiner eindeutigen Tonart zugeschrieben werden

Macht (wie Anm. 37), S. 27–41, hier S. 28) oder in *Der Riese vom Steinfeld*, das „Allusionen an Wagners *Walküre*, preußische Militärmärsche, fatale Nazi-Lieder [...] und Klezmer-Musik“ aufblitzen lässt (Knessl, „Unangepasst“ (wie Anm. 40), S. 22), sind Elemente zu finden, die sich im Feld von Zitat und Paraphrase bewegen.

53 FC-S, S. 238.

54 Dieter Rexroth, „Einführung und Analyse“, in: Dieter Rexroth (Hg.), *Sinfonie Nr. 9. Taschenpartitur – Einführung und Analyse von Dieter Rexroth*, Mainz 1979, S. 303–457, hier S. 421.

55 In Takt 17 sind die Posaunen noch ausgenommen, da sie erst im zweiten Satz der Sinfonie in Erscheinung treten, um in Takt 414, also dem dritten und vierten Takt des Prestos, in das folgende Trio (ab Takt 416) einzuleiten.

kann. Indem die Quinte mit der letzten Achtelnote in Takt 14 eine Quinte tiefer erklingt, wird ein erster Hinweis auf das tonale Zentrum d-Moll gegeben, obwohl weiterhin die Terz ausgespart wird. Der Ambitus weitet sich vom ersten bis zum 16. Takt, von einer Oktave plus Quinte ($A - e'$) bis hin zu vier Oktaven plus Quinte ($D - a''$). Es lässt sich festhalten, dass die Takte 1–16 einen starken Steigerungsprozess beschreiben, der ohne Verweilen im 17. Takt in den Sonatenhauptsatz mündet und die angefangenen motivischen Bewegungen fortführt.

Cerhas Interesse an Prozessen ist schon in seinem früheren Schaffen offenkundig geworden.⁵⁶ So gestaltet er in *Mouvement I* charakteristische ‚Klangzustände‘, innerhalb derer wahrnehmbare Bewegungen und Prozesse ablaufen,⁵⁷ und komponiert in seinem 2. Streichquartett einen Entwicklungsvorgang, der vom Beginn bis zum Ende des Werkes nicht unterbrochen wird.⁵⁸ Ebenso können in diesem Zusammenhang des Darstellens von Prozessen die Inhalte seiner Opern angeführt werden, in denen Cerha an Prozessen interessiert ist, die zur Veränderung einer Gesellschaft oder eines Individuums führen können, wobei diese Prozesse oft durch heterogene Elemente wie soziales Ungleichgewicht oder unterschiedliche körperliche Grundvoraussetzungen angestoßen werden (Cerhas ‚Welttheater‘ *Netzwerk* ist hier zu erwähnen).⁵⁹ Es liegt also nahe, dass der Komponist aufgrund der (besonders für Beethovens Zeit) stark angelegten Entwicklungstendenz diesen Anfang der Sinfonie als Paraphrasengrundlage wählte, da es für ihn bereits öfters ein Bedürfnis gewesen war, Entwicklungsvorgänge⁶⁰ und Prozesse in seinen Kompositionen auszudrücken. Dieser

56 Vgl. FC-S, Klappentext.

57 Edb., S. 225 f.

58 Dieser großräumige Entwicklungsprozess erstreckt sich vom stark homophon geprägten Beginn bis zu einem ausgesprochen polyphonen Teil mit so hoher motivischer Bewegungsenergie, dass einzelne Stimmen zusammen Klangflächen bilden und nicht mehr isoliert wahrgenommen werden können. Nach verschiedenen Höhepunkten nehmen Bewegungsenergie sowie Komplexitätsgrad wieder ab und es findet eine Verlangsamung auf sämtlichen musikalischen Ebenen statt, die zu starr wirkenden und sich wenig verändernden homophonen Akkorden führt (vgl. edb., S. 261).

59 Vgl. Knessl, „Unangepasst. Zum Bühnenschaffen von Friedrich Cerha“ (wie Anm. 40), S. 17.

60 Vgl. Lukas Haselböck, „Zum Erleben von Prozessen: Cerhas 2. *Streichquartett und Phan-*

Wunsch ist für Cerha bereits seit längerem eine Konstante – beispielsweise artikuliert er im Hinblick auf seine *Espressioni fondamentali* für Orchester (1957): „Ich konnte das Ordnen von Vorgestelltem nicht missen; mein Wille zu Ausdruck und Form war größer als mein Wille zur Befreiung.“⁶¹ In diesem Zitat deutet sich an, dass Cerha der modernen Kunst mit ihren Autonomieforderungen nicht folgen wollte, da es sich für ihn als sinnvoll darstellte, persönlichen Ausdruckswillen in seine Musik einfließen zu lassen, was aus postmoderner Denkweise sicherlich als legitim anzusehen ist. Diese Verweigerung von allgemeinen, verabsolutierenden Denkweisen und das Eingehen auf eigene Bedürfnisse können laut Jost Hermand als „Maxime der Selbstrealisierung des Einzelnen“⁶² beschrieben und als postmodern verortet werden. Eine bloße Kopie, die willkürlich durch andere (zum Beispiel heterogene) Elemente und Strukturen angereichert ist, würde der ‚Maxime der Selbstrealisierung des Einzelnen‘ jedoch nicht entsprechen (und eher einem diffusen Postmodernismus zugeordnet werden), da stets eine Transformation des Alten entstehen sollte, die der Person des Komponisten gerecht wird. Fraglich ist, auf welche Weise dieser Prozess der Steigerung und Entwicklung von Cerha in die heutige Zeit übertragen wird. Dazu wird zunächst der Beginn der *Paraphrase* skizziert.

Bis auf marginale Abweichungen fordert Cerha die gleiche Orchesterbesetzung⁶³ wie Beethoven, was vor allem der Tatsache geschuldet ist, dass

tasiestück in C's Manier“, in: ders. (Hg.), *Friedrich Cerha. Analysen – Essays – Reflexionen* (wie Anm. 25), S. 95–119, hier S. 97–100. Haselböck beschreibt das Vorgehen Cerhas in seinem zweiten Streichquartett sogar als eine individuelle Art der ‚Entwickelnden Variation‘, einer Kompositionsweise, die vor allem durch Komponisten wie Brahms und Schönberg geprägt worden ist. Diese wiederum verweisen u. a. auf Beethoven, der, wie in der neunten Sinfonie zu sehen ist, der Entwicklung eine immer gewichtigere Rolle zugesteht und somit allmählich das klassische Formdenken in den Hintergrund drängt.

61 FC-S, S. 61.

62 Jost Hermand, *Nach der Postmoderne. Ästhetik heute*, Köln u. a. 2004, S. 92.

63 Die zwei Flötenstimmen werden um eine Piccoloflöte ergänzt, wie es im 4. Satz der 9. auch geschieht, die beiden Fagotte werden um ein drittes erweitert, dessen Stimme teilweise auch von einem Kontrafagott übernommen werden muss, die drei Posaunen (Alt, Tenor und Bass) finden von Anfang an Verwendung (bei Beethoven nur im 2. Satz), die Pauken werden um diverse Schlaginstrumente erweitert, die inklusive dem Paukisten nun drei Schlagzeuger erfordern, zudem erhalten Viola und Cello eine zweite Stimme.

dieses Werk im Auftrag des Leipziger Gewandhausorchesters entstand (Cerha selbst weist jedoch auf diese Tatsache der Entsprechung explizit hin).⁶⁴ Die Dichte der bereits weiter oben beschriebenen Anfangsmotivik im Schlagwerk mit ihren Quart- und Quintfällen nimmt von Beginn des Stückes an zu. Dies liegt einerseits daran, dass die einzelnen Motive etwas dichter zusammengeschoben werden, andererseits aber auch an dem sich fast kontinuierlich beschleunigenden Tempo. Eine eindeutige Zuordnung von Harmonien zu einzelnen Motiven lässt sich jedoch – anders als bei Beethoven – nicht feststellen, was dazu führt, dass diese nur aufgrund ihrer inhärenten Intervallik und Instrumentation als Elemente einer musikalischen Ebene verstanden werden. Obwohl die Schnelligkeit der zeitlichen Aneinanderschleifen der einzelnen Motive erhöht wird und diese sich so aneinanderschieben, dass neue Intervallstrukturen entstehen, werden die Motive weiterhin als Einheit wahrgenommen. Diese Ebene der Motive hebt sich aufgrund ihrer Instrumentierung und Textur deutlich von einer zweiten Ebene ab: Hier ist in Takt 1–16 in den Streichern wie Bläsern eine starke Blockbildung festzustellen. Von Takt 1 bis einschließlich Takt 15 bilden 14 lang ausgehaltene Cluster einen Klangteppich, wobei die Dauer eines jeden Clusters von Beginn an allmählich verkürzt wird. Dies geschieht zunächst durch die Regulierung von Notenwerten, während später das *Accelerando* diesen Effekt weiterführt (siehe Abb. 2). Aufeinander folgende Cluster überlagern sich in Takt 1–15 stets um die Länge einer Viertelnote und unterscheiden sich in ihrer Instrumentierung.

Zum strukturellen Aufbau der Cluster gibt Cerha selbst einen Hinweis: „Technisch ist die Harmonik aus einer Kette von absteigenden Quartan abgeleitet, die ja das erste Motiv in der 9. Symphonie bildet.“⁶⁵ Es zeigt sich jedoch bei Betrachtung der ersten 14 Cluster, dass diese Quartschichtungen für die Klanglichkeit kaum eine Rolle spielen. Die Quartschichtungen innerhalb der Cluster der ersten 15 Takte sind unterschiedlich groß und bestehen aus fünf bis acht quartverwandten Tönen. Jedoch ist die An-

64 Vgl. Steffen Lieberwirth, „Herausgekommen ist ein Meisterwerk‘ (,Kurier‘, Wien)“, in: Steffen Lieberwirth (Hg.), *Ludwig van Beethoven – Friedrich Cerha* (= Edition Gewandhausorchester – History 4), Altenburg 2014, S. 13–14, hier S. 14.

65 Friedrich Cerha, zit. nach Lieberwirth, „Herausgekommen ist ein Meisterwerk“ (wie Anm. 64), S. 14.

The image shows a musical score for Friedrich Cerha's *Paraphrase*, measures 8-19. The score is arranged in three systems. The first system (measures 8-11) includes parts for Bläser I, Bläser II, Percussion, and Streicher. The second system (measures 11-14) includes parts for Bl. I, Bl. II, Perc., and Str. The third system (measures 15-19) includes parts for Bl. I, Perc., and Str. The score contains various performance instructions such as *accel.*, *ppp*, *mf Led. sim.*, *Vib.*, *Camp.*, and *Crot.*. The tempo is marked as $\text{♩} = 36$ and $\text{♩} = 56$.

Abb. 2: Cerha, *Paraphrase*, Takt 8–19.⁶⁶

66 Friedrich Cerha, *Paraphrase über den Anfang der 9. Symphonie von Beethoven* für Orchester WV 161, Wien 2011. Transkription mit zusammengefassten Instrumentengruppen

ordnung innerhalb eines Klanges zum Teil so getroffen, dass die Anzahl der Lücken einzelner Quartketten maximal ist. Während beispielsweise das Cluster der Bläser in Takt 4 und 5 aus zwei Quartketten besteht und somit nur eine Lücke aufweist (*es - b - f / a - e - h - fis*), finden sich im Cluster der Bläser im achten und neunten Takt drei Quartketten und ein Ton, der sich nicht in einem Quartverhältnis zu einem anderen Clusterton befindet, was zu drei Lücken zwischen den Ketten und dem Einzelton führt (*des - as / b - f / g - d / e*). In Takt 2 und 3 weist das Bläsercluster die höchst mögliche Zahl von Lücken zwischen Quartketten und Einzeltönen auf, die mit sieben Tönen erreicht werden kann (= vier Lücken). Da diese Verhältnisse innerhalb der ersten blockartigen Klänge aufgrund ihrer hohen Komplexität hörend nicht nachvollziehbar sind, kann hier von Clustern gesprochen werden. Einzelne Töne innerhalb eines Clusters dienen zwar der Klangfarbe und füllen musikalischen Raum aus, doch übernehmen sie keine spezifisch harmonische Funktion im traditionellen Sinn. Alle Elemente, welche die Struktur des Clusters betreffen, der Einsatz des Flageollets, der große Ambitus, der gewählte Tonraum⁶⁷ und sogar der zum Teil optisch (nicht akustisch) an Terzschichtungen erinnernde Aufbau der Cluster, dienen lediglich der klangfarblichen Gestaltung. Festzuhalten ist, dass Cerha zu Beginn seiner *Paraphrase* zwei völlig unterschiedliche musikalische Ebenen präsentiert, die zwar als gemeinsames Element die aufstrebende Dynamik aufweisen, sich jedoch strukturell unterscheiden.⁶⁸ Die Ebene der Cluster ist daher nicht als Begleitung der Motivik anzusehen, sondern als vollkommen eigenständig zu betrachten.

pen. Die Bezeichnungen ‚Bläser I‘ und ‚Bläser II‘ sind Sammelbegriffe für alle Holz- und Blechblasinstrumente, wobei die Unterteilung ‚I‘ und ‚II‘ nur eingeführt wurde, um eine übersichtlichere Abbildung zu erhalten. Abkürzungen: Vib. (= Vibraphon), Camp. (= Campana), Crot. (= Crotales).

- 67 Obwohl die Höhendistanz zwischen Bläser- und Streicherklängen sehr unstetig ist, so trägt sie im Schnitt etwa eine kleine Septime.
- 68 Diese Arbeitsweise mit stark heterogenem Material ist, wie bereits gezeigt, für Cerha nicht neu (siehe im vorliegenden Aufsatz S. 219–222). Siehe auch FC-S, S. 241: „Im *Konzert für Violine, Violoncello und Orchester* (1975/76) hätten meine Ausgangspunkte nicht divergierender sein können: Sie betrafen einerseits die Musik von Eric Satie, andererseits ein von mir entwickeltes Idiom, das sich – im Ganzen – aus der Wiener Schule herleiten ließe.“

Besonders deutlich wird dies an der Rhythmik, da es keine gemeinsamen Bezugspunkte gibt. Ebenso zeigt sich, dass die Taktart nur der Orientierung für die Musiker dient, da Taktschwerpunkte fehlen. Sogar das Metrum lässt sich wegen des anfänglich sehr langsamen Tempos, der lang ausgehaltenen Cluster und der unstillen Motive nicht erkennen.

Da bereits der Anfang von Cerhas *Paraphrase* genügend Hinweise bezüglich der eingangs formulierten Frage bietet, soll hier nur kurz auf den weiteren Verlauf des circa 14-minütigen Werks eingegangen werden. Während sich die Motive in den ersten 40 Takten nur wenig verändert und danach zunächst nicht mehr zu hören ist, so ist ab Takt 15 immer stärker zu erkennen, dass die anfangs unabhängig von der Motivebene stehende Clusterebene allmählich von dieser beeinflusst wird. Das zeigt sich in der Imitation des Quart- und Quintfalls: die Cluster zeichnen mixtorenartig die Intervalle der Motivebene nach. Zwar entsprechen die Höhenverläufe der einzelnen Stimmen sich in vielen Fällen, doch wird nicht immer das exakt gleiche Intervall beibehalten; eine strenge Sequenzierung der Mixturen liegt folglich nicht vor. Zudem gewinnen die Mixturen an Kontur, indem einzelne Linien vermehrt von verschiedenen Instrumenten gleichzeitig gespielt werden. Neben diesen Unisono-Linien, die den wahrnehmbaren Kern des Clusters bilden, entstehen weitere parallel geführte Unisono-Linien, sodass die Anzahl der Stimmen innerhalb eines Clusters reduziert wird (siehe Abb. 3).

Vereinzelt kommt es sogar vor, dass Cluster sich in ein Unisono auflösen. Getrieben von Imitation und Variation durchläuft die *Paraphrase* homofone wie polyfone, rhythmisch dominierte⁶⁹ und melodisch-lyrische Stadien, die teils abrupt und teils mittels längerer Prozesse erreicht werden. So lassen sich die unterschiedlichen Ausdrucksformen stets auf etwas Vorangegangenes beziehen, das aus der Interaktion der Motiv- mit der Clusterebene entstehen konnte, auch wenn es bereits weiter zurückliegt.

69 An einigen Stellen richten sich die rhythmischen Schwerpunkte nach den Schwerpunkten der entsprechend vorgezeichneten Taktarten. Takt 89 beispielsweise besitzt einen Auftakt, der in jeder Stimme aus drei Achteln besteht. Die vollen Zählzeiten des Dreivierteltakts sind wegen ihrer Akzente überaus deutlich wahrnehmbar und besonders die erste Zählzeit des Folgetaktes stellt durch den Einsatz der großen Trommel eine Anlehnung der Rhythmik an Taktschwerpunkte dar.

Violine I (div.)
 Violine II (div.)
 Viola (div.)
 Violoncello (div.)

mf

mf

mf

mf

mf

mf

Abb. 3: Cerha, *Paraphrase*, Takt 37–39 (Transkription).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass deutliche Parallelen zwischen der *Paraphrase* und der 9. Sinfonie vorliegen. Deren Anfänge zeichnen sich jeweils durch einen kontinuierlichen Steigerungsprozess aus, der sich u. a. in der zunehmenden Dynamik und Bewegungsenergie zeigt. Beide Kompositionen räumen der Idee der Entwicklung viel Raum ein,⁷⁰ obwohl die Ausgangspunkte deutlich verschieden sind. Während bei Beethoven Melodie und Begleitstimmen direkt von Beginn an durch ihre Harmonik und Rhythmik (auch wenn diese durch Liegetöne, im Tremolo gespielte Sextolen und nur kurze Motiveinsätze etwas verschleiert wird)

70 Natürlich ist bei Cerha der Entwicklungsgedanke noch formprägender als bei Beethoven, der diesen zwar für seine Zeit relativ radikal umsetzt, doch noch immer vom klassischen Formendenken beeinflusst ist. In Cerhas Denken sind diese von der Tradition auferlegten Klischees längst von der Regel zur Möglichkeit degradiert.

sich stark aufeinander beziehen, liegen bei Cerha zwei verschiedene Ebenen vor, die eine längere Zeit im Zustand der Trennung verharren, bevor die Clusterebene Elemente der Motivebene aufnimmt und ein mannigfaltiger Prozess zwischen beiden Ebenen einsetzt.⁷¹ Das, was Cerha mit dem Titel *Paraphrase über den Anfang der 9. Sinfonie von Beethoven* verspricht, wird eingelöst. Cerha nutzt konkretes Material der 9. Sinfonie, wie Beethovens erstes Motiv oder die Idee, dass innermusikalische Entwicklungen prägend für die Form von Musik sein sollen, und transferiert sie ins 21. Jahrhundert. Dabei geht es nicht um pure Nachahmung und Kopie von Musik eines ‚großen‘ Künstlers, sondern um eigenes Ausdrucksverlangen. Obgleich seine *Paraphrase* eine Auftragskomposition des Gewandhausorchesters Leipzig ist und die Idee, mittels eines neuen Werkes einen Bogen zu Beethovens 9. Sinfonie zu schlagen, nicht von Cerha selbst stammt, nimmt Cerha diesen Auftrag erst an, als er dieses Vorhaben künstlerisch rechtfertigen kann:

Als eine Anfrage vom Gewandhausorchester kam, ob ich an einem Auftrag zu einem kurzen Stück interessiert wäre, das man vor der 9. Sinfonie von Beethoven spielen könne und das nach Möglichkeit in einem Zusammenhang zu diesem stehen sollte, war meine erste Reaktion ein entschiedenes Nein; ich wollte nicht Musik über die Musik eines anderen machen. Gegen meinen Willen aber spukte in den folgenden Tagen der Anfang der Sinfonie in meinem Kopf herum und ich konnte ihn nicht loswerden. Er hat mich, seit ich als Kind das Werk zum ersten Mal hörte, ganz besonders fasziniert: die geheimnisvollen Quinten und Quartfälle über dem Tremolo bis hin zur machtvollen Entschiedenheit der kadenzierenden Endfloskel. Dieses Material begann sich in meinem Kopf umzubilden und zu wuchern wie ein Myzel. Die Elemente variierten immer mehr

71 Diese zweite Ebene, die mittels ersterer in Bewegung gesetzt wird, weist einige Parallelen zu früheren Klangkompositionen Cerhas auf, jedoch mit dem bedeutenden Unterschied, dass in seiner *Paraphrase* diese Ebene aufgrund des Einflusses von Melodik allmählich verlassen wird, während die Cluster in seinen früheren Klangflächenkompositionen zwar eine Zustandsänderung erfahren, jedoch die Eigenart einer Klangkomposition beibehielten.

bis zur Unkenntlichkeit ihres Ursprungs. Langsam schälte sich aus den nebulösen Vorstellungen meiner Phantasie die Dramaturgie eines Stückes heraus – ohne dass ich eine Note aufschrieb. Schließlich nahm ich den Auftrag an. Ich setzte mich hin und begann in einem Furor mit der ersten Niederschrift. [...] Ich hoffe sehr, dass die Kluft zwischen meiner Paraphrase und seinem Werk nicht als ein unheilbarer Riss zwischen Fremdem empfunden wird, sondern als Verwandtes erfahrbar bleibt.⁷²

Resümierend lässt sich festhalten, dass Vieles, was Welsch unter ‚präzisem Postmodernismus‘ versteht, in Cerhas *Paraphrase* wiederzufinden ist. Zu bedenken ist jedoch stets, dass Welschs Postmodernebegriff nur eine, wenngleich sinnvolle Möglichkeit darstellt, auf deren Grundlage musikästhetische Untersuchungen fußen können.

72 Lieberwirth, „Herausgekommen ist ein Meisterwerk“ (wie Anm. 64), S. 13 f.

Gundula Wilscher

Friedrich Cerhas *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett* (1995). Eine Spurensuche

Einem Skriptum zu den Grundlagen der Kriminalistik ist zu entnehmen, dass es für eine erfolgsversprechende Spurensuche notwendig sei, zunächst den Tatablauf gedanklich zu rekonstruieren. Erkannte Spuren seien zu schützen und sowohl einzeln als auch in ihrer Gesamtheit zu beschreiben und ihre Lage zueinander zu skizzieren. Latente, also nicht sichtbare Spuren seien mit geeigneten Mitteln sichtbar zu machen.¹

Die Beschäftigung mit einer Komposition, ihrer Entstehung, ihrer Verortung im Œuvre des Komponisten gleicht der beschriebenen Vorgangsweise. Mittels der kriminalistischen Methode der Spurensuche und -sicherung lässt sich ein umfassendes Bild einer menschlichen Tat zeichnen – auch wenn es sich bei dieser Tat nicht um ein Verbrechen, sondern um ein künstlerisches Werk handelt. Im Falle der *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten* wurden bis dato bereits etliche Spuren gesucht und gesichert,² nach weiteren sei im Folgenden gesucht.

Friedrich Cerha komponierte die *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten* für Streichsextett im Jahr 1995. Den Auftrag für das Werk erteilte

1 Vgl. Ulf Steinert, *Grundlagen der Kriminaltechnik*, Skriptum der Fachhochschule der Polizei des Landes Brandenburg 2008, S. 15.

2 Peter Andraschke, „Jahr lang ins Ungewisse hinab. Über Friedrich Cerhas Hölderlin-Fragmente“ und Hartmut Möller, „Zeichenkettesextett“. Annäherungen an Friedrich Cerhas *acht sätze nach hölderlin-fragmenten für streichsextett* (1995)“, in: Lukas Haselböck (Hg.), *Friedrich Cerha: Analysen-Essays-Reflexionen*, Freiburg u. a. 2006, S. 121–139 bzw. S. 145–166.

die „KölnMusik GmbH“ anlässlich des Jubiläums „10 Jahre Kölner Philharmonie“, wo das Werk auch 1996 mit dem durch Thomas Kakuska und Valentin Erben erweiterten Arditti-Quartett uraufgeführt wurde.³ Bis dato wurden zwei Aufnahmen veröffentlicht.⁴ Jeder der acht Sätze ist mit einem Teil – einem Fragment – eines Gedichts von Friedrich Hölderlin überschrieben, mit Ausnahme des fünften Satzes, dem ein vollständiges Gedicht vorangestellt ist (siehe Abb. 1).

Erst um sein siebzigstes Lebensjahr herum, in den Jahren 1995 und 1996, arbeitet Cerha mit Texten von Friedrich Hölderlin. Zu diesem Zeitpunkt blickt der Komponist bereits auf mehr als 100 Werke zurück. Unmittelbar aufeinanderfolgend entstehen gleich drei Kompositionen mit Bezug zu Hölderlin (siehe Tab. 1, S. 239), welche zwar im Hinblick auf die Textauswahl erhebliche Überschneidungen aufweisen, sich jedoch bezüglich der kompositorischen Realisation ganz unterschiedlich präsentieren. Der Einsatz der menschlichen Stimme ist einzig in den beiden Werken *Jahr lang ins Ungewisse hinab* (1995/96) und in den *Vier Hölderlin-Fragmenten für gemischten Chor* (1996) vorgesehen. Nur in letzteren wird hingegen tatsächlich ein Text gesungen. In *Jahr lang ins Ungewisse hinab* ist eine instrumental geführte Sopranstimme Teil des Ensembles. Als erste Komposition der ‚Hölderlin-Reihe‘ (siehe Tab. 1), sind die *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett* ein reines Instrumentalstück, in dem Text auf mehreren Ebenen – von der ‚Inspiration‘ bis zur Rezeption – zwar eine Rolle spielt, jedoch nicht als gesungenes oder gesprochenes Wort erklingt.⁵

3 Siehe Programmheft der Uraufführung, Vorlass Cerha im Archiv der Zeitgenossen Krems (AdZ-FC), KRIT0038/101 f.

4 Friedrich Cerha, „Eight Movements after Hölderlin Fragments for String Sextet“, auf: ders., *String Quartets 1–3*, Arditti Quartett, Thomas Kakuska, Valentin Erben, CD cpo 999 646-2, 1999 (1997); Friedrich Cerha, „Eight Movements after Hölderlin Fragments for string sextet“ auf: ders., *String Quartets Nos. 3 & 4, Eight Movements after Hölderlin Fragments*, Stadler Quartett, Ulrike Jaeger, Sebestyen Ludmány, CD NEOS 11217, 2012.

5 Einen Vergleich der genannten Werke hinsichtlich der kompositorischen Umsetzung des Textes liefert Andraschke, ausgehend von dem in allen drei Kompositionen auftauchenden Fragment aus Hölderlins *Hyperions Schicksalslied* (vgl. Andraschke, „Jahr lang ins Ungewisse hinab“ [wie Anm. 2]).

V

Die Linien des Lebens sind verschieden,
 Wie Woge sind und wie der Berge Grenzen,
 Was hier wir sind, kann dort an Gott er gänzen
 Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden.

♩ = 48

x) Die beiden Töne alleinfallte eine Oktave tiefer

Abb. 1: Cerha, *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett* (1995), 5. Satz, Beginn.⁶

⁶ Friedrich Cerha, *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett*, Autograf der Partitur, AdZ-FC, 00000117.

1995	<i>Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett</i> (WV 117) UA: 3.10.1996, Köln, Philharmonie (Arditti-Quartett, Thomas Kakuska, Valentin Erben)
1995/96	<i>Jahr lang ins Ungewisse hinab (Hölderlin) für Ensemble</i> (WV 118) UA: 14.5.1997, Wien, Akademie der Wissenschaften (Klangforum Wien, Leitung: Friedrich Cerha)
1996	<i>Vier Hölderlin-Fragmente für gemischten Chor a cappella</i> (WV 119) UA: 18.2.1997, Berlin, Philharmonie (RIAS-Kammerchor, Leitung: Erwin Ortner)

Tab. 1: Cerhas Hölderlin-Kompositionen

Freilich ist es kein Kuriosum, wenn Komponisten Texte von Friedrich Hölderlin (1770–1843) vertonen. Statistisch gesehen bestünde vermutlich sogar eine hohe Wahrscheinlichkeit für diese Wahl, insbesondere während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zur Verdeutlichung seien hier nur einige wenige Komponisten genannt, die Werke Hölderlins als Textvorlage gewählt haben: Paul Hindemith, Hanns Eisler, Ernst Krenek, Benjamin Britten, Bruno Maderna, György Ligeti, Luigi Nono, Heinz Holliger, Wolfgang Rihm oder der Cerha-Schüler Georg Friedrich Haas.⁷ Eine bemerkenswerte Anzahl Hölderlin'scher Lyrik vertonte der österreichische Komponist Josef Matthias Hauer (1883–1959). Einige die-

7 Hindemith (*1895): *Sechs Lieder nach Gedichten von Friedrich Hölderlin für Tenor und Klavier* (1933/35); Eisler (*1898): *6 Hölderlin-Fragmente aus dem „Hollywooder Liederbuch“* (1942); Krenek (*1900): *Vier kleine Männerchöre op. 32* (1924); Britten (*1913): *6 Hölderlin-Fragmente op. 61* (1958); Maderna (*1920): *Hyperion. Lirica in forma di spettacolo* (1964); Ligeti (*1923): *Drei Phantasien* (1982); Nono (*1924): *Fragmente – Stille, An Diotima. Streichquartett* (1979); Holliger (*1939): *Scardanelli-Zyklus* (1975-85); Rihm (*1952): *Drei Hölderlin-Gedichte* (1976/77); Haas (*1953): *Kammeroper Nacht* (1995–1996/1998).

ser Kompositionen lernte Cerha, damals Mitte Zwanzig, schon früh im „Österreichischen Seminar für Zwölftonmusik“ kennen. Das von Hauers Schüler Johannes Schwieger organisierte und geleitete Seminar wurde in den Jahren 1953–1959 abgehalten. Cerha besuchte es im Jahr 1954⁸, gleichzeitig mit dem österreichischen Schriftsteller, Komponisten und bildenden Künstler Gerhard Rühm.

Eine ganz andere – mir zunächst fremde – Welt, die mich neugierig machte, tat sich mir in den frühen Fünfzigerjahren in einem Seminar von Johannes Schwieger zu Josef Matthias Hauer auf. [...] Am Schluss des Seminars gingen wir – Rühm war am Klavier – auch die frühen Werke Hauers durch und waren vor allem fasziniert von seinen *Hölderlin-Liedern*.⁹

Es ist zu vermuten, dass es sich bei den von Cerha erwähnten Vertonungen Hauers um die *Fünf Hölderlin-Lieder op. 6* (1914) handelte, die 1953 in der Interpretation von Rühm auf LP erschienen sind.¹⁰ Viele Jahre später, im Mai 1980, nimmt Cerha in einem von ihm selbst geleiteten Konzert des Ensembles „die reihe“ genannte Lieder Hauers ins Programm auf.¹¹

Hauer selbst schreibt über sie, sein bisheriges Schaffen reflektierend:

Nach einer längeren Pause kam dann, wie ein milder Regen, Opus 6 (Hölderlin-Lieder). Die erste Bekanntschaft mit dem großen Lyriker und Musiker Hölderlin war in vielen Dingen für mich richtunggebend. In

-
- 8 Herzlichen Dank an Dr. Joachim Diederichs für den entscheidenden Hinweis bezüglich der Datierung.
- 9 Friedrich Cerha, „Begegnungen auf der Suche nach Wissen und Können“, in: ders., *Schriften: ein Netzwerk* (= Komponisten unserer Zeit 28), Wien 2001 (im Folgenden abgekürzt mit FC-S), S. 32. Zu Hauers Einfluss auf Österreichs Kunstschaaffende vgl. auch Joachim Diederichs, „Bausteine zu einer universalen Mitte. Die Bedeutung Josef Matthias Hauers für Wotruba, Hundertwasser und Rühm“, in: *NZZ-online*, 18.10.2008, <http://www.nzz.ch/bausteine-zu-einer-universalen-mitte-1.1127490>, Abruf am 16.09.2016.
- 10 Siehe Josef Matthias Hauer, *Sieben kleine Stücke für Klavier op.3, Fünf Hölderlin-Lieder op. 6, Sechs Zwölftonspiele*, Gerhard Rühm und Adelina Rühm, LP Amadeo AVRS 3013, Wien 1953.
- 11 Aufzufinden in der Archivdatenbank des Wiener Konzerthauses: <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, Abruf am 29.9.2016.

meinen Hölderlin-Liedern habe ich das Rezitativ ausgebaut. Im Rezitativ wird die Musik zur unmittelbaren, lebendigen Sprache. Ich habe es mir zur Lebensaufgabe gestellt, Hölderlin auszuschöpfen, soweit es mir nur möglich ist.¹²

Die ersten beiden Lieder der Gruppe sind Vertonungen der Gedichte *Der gute Glaube* und *Hyperions Schicksalslied*. Fragmente derselben Gedichte wird später Cerha den ersten beiden Sätzen seines Streichsextetts voranstellen.

Angesichts der schon frühen Auseinandersetzung mit dem Dichter, dessen Werke Cerha seit seiner frühesten Jugend kannte,¹³ der eindrücklichen Wiederbegegnung in den frühen 1950er Jahren bei Hauer und der allgemein enormen Beliebtheit Hölderlins als Kompositionsvorlage interessiert vielleicht weniger die Tatsache, dass Cerha Hölderlin vertont hat, sondern eher, warum er es erst spät und dann *trotz* der so großen Popularität getan hat. Der Komponist selbst liefert eine einfache Begründung: Tatsächlich habe er nicht vorgehabt „in diese Aktualität einzusteigen“, jedoch hätten ihn die Werke Hölderlins, deren intensive Lektüre er im Jahr 1994 wieder aufgenommen habe, schlichtweg so „fasziniert“, dass er von seinem Vorsatz abgewichen sei.¹⁴

Doch ist es bezeichnend, dass sich Cerha nicht sofort an eine traditionelle Vertonung macht. Die Chronologie der Werke zeigt vielmehr ein schrittweises Herantasten: In der ersten Hölderlin-Komposition, den *Acht Sätzen nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett*, fungieren die Texte als „Auslöser musikalischer Gestaltungen“ die „hinter der klingenden Form gänzlich verschwinden“,¹⁵ weil Cerha „die Texte nie singen lassen wollte“. Wie er in seinem Kommentar zum Werk formuliert, verwendet er von ihm selbst notierte „Sprachmelodien“ zur Entwicklung des musikalischen Satzes.¹⁶ In *Jahr lang ins Ungewisse hinab* ist eine Vokalstimme Teil des

12 Josef Matthias Hauer, zitiert nach Walter Szmolyan, *Josef Matthias Hauer*, Wien 1965, S. 38.

13 Vgl. persönliches Gespräch mit Friedrich Cerha, Maria Langeegg, 2.6.2016.

14 Ebd.

15 Friedrich Cerha, „Zum Vertonen von Texten“, FC-S, S. 150–156, hier S. 151.

16 Friedrich Cerha, „Werkeinführungen im Überblick“, FC-S, S. 216–281, hier S. 267 f.

Ensembles, erhält jedoch bereits besondere Bedeutung durch ihren späten Einsatz im letzten Drittel der Komposition.¹⁷ Nach Peter Andraschke bringe sie außerdem eine „humane Klangfarbe“ in das Ensemble ein und stehe als „ästhetische[s] Subjekt der Partitur“ für den Menschen.¹⁸ Die Integration einer menschlichen Stimme in das Ensemble, die ja trotz instrumentaler Führung immer die grundsätzliche Möglichkeit des Sprechens in sich trägt und transportiert, erscheint in der Retrospektion als Brücke zum dritten und letzten Hölderlin-Werk, den *Hölderlin-Fragmenten für gemischten Chor a cappella*, in denen Sprache nun tatsächlich als „semantisch organisiertes Transportmittel von Inhalten“¹⁹ verwendet wird.

Cerhas Überlegungen, die seinem ersten Hölderlin-Werk, den *Acht Sätzen nach Hölderlin-Fragmenten* vorangingen, weisen allerdings die umgekehrte Reihenfolge auf:

Es war ein langer Prozess: ich habe zunächst überlegt, Klavierlieder auf diese Texte zu schreiben, habe das aber als nicht glücklich empfunden. Danach habe ich an eine Kombination von Streichinstrumenten mit Singstimme gedacht und habe – wie ich das immer bei Auseinandersetzung mit Texten tue – die Texte immer wieder laut gelesen und dabei den Tonfall, die Wortmelodie und die Sprachgeschwindigkeiten beobachtet. Plötzlich bin ich dann auf die Idee verfallen, ohne Singstimme auszukommen.²⁰

In genanntem Denkprozess steht also die traditionelle Vertonung als zunächst verworfene Idee am Beginn, während sie in der kompositorischen

17 Den späten Einsatz der Singstimme hebt auch Gertraud Cerha hervor (Siehe dies., „Wort-Ton-Verhältnis und Stimmklang bei Friedrich Cerha“, in: Hartmut Krones [Hg.], *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien 2001, S. 157–169, hier S. 165). Es zeigt sich auch eine Parallele zum letzten Satz der *Drei Orchesterstücke* Cerhas, in dem die Harfe erst im letzten Viertel der Komposition (Takt 426 von insgesamt 544 Takten) erklingt, worauf Marco Hoffmann im Zuge seines, am 17.6.2016 in Siegen gehaltenen Vortrags „Klangmassen wie zähe Lava: Cerhas Tombeau für großes Orchester“ hingewiesen hat. Siehe dazu im vorliegenden Band auch den Beitrag von Marco Hoffmann, S. 79–108.

18 Andraschke, „Jahr lang ins Ungewisse hinab“ (wie Anm. 2), hier S. 127.

19 Cerha, „Zum Vertonen von Texten“ (wie Anm. 15), hier S. 150.

20 Wilscher, Gespräch (wie Anm. 13).

Umsetzung das Ende der ‚Hölderlin-Trilogie‘ markiert, auch wenn dann als Ergebnis tatsächlich Chorlieder und keine Klavierlieder entstehen.

Sololieder mit Klavierbegleitung finden wir im Übrigen im Œuvre Cerhas vor allem im Frühwerk. Das Werkverzeichnis zeigt die erste musikalische Auseinandersetzung des jugendlichen Komponisten mit dem Sololied bereits in den Jahren 1940–1942 durch die Komposition von 40 Liedern für Singstimme und Klavier, die fast alle von ihm vernichtet wurden.²¹ Bis 1947 komponierte Cerha noch weitere Lieder für Klavier und Singstimme, aus denen besonders eine umfangreiche Gruppe von Sololiedern, *Ein Buch von der Minne nach mittelalterlichen Texten* (1946–1964), hervorzuheben ist. Erst in seinem Spätwerk taucht das Sololied mit Klavier wieder häufiger auf, so komponiert Cerha 2012 die *Vokalise für Ildiko für Sopran und Klavier*. 2014 und 2015 entstehen wieder Klavierlieder auf einen Text, der *Zyklus für Bariton und Klavier* (2014) nach Texten von Ilija Jovanović und *Fünf Lieder für Sopran und Klavier* (2015) nach Texten von Tamar Radzyner.

Doch verfolgen wir auch noch eine zweite Spur in Cerhas Aussage, die für die Entstehung der *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten* ganz wesentliche Beobachtung der „Sprachmelodien“ eines Textes, an denen sich schließlich der sprichwörtliche ‚kreative Funke‘ entzündete. Das führt uns zunächst zu Cerhas eingehender Beschäftigung mit Sprachmelodie in Zusammenhang mit dem *Pierrot Lunaire*²² Arnold Schönbergs, anlässlich eines Vortrags beim 1. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft im Jahr 1974. Anhand historischer Tondokumente studierte Cerha diese Art der Deklamation und entwickelte mit deren Hilfe seine Thesen zur Interpretation der Sprechstimme in *Pierrot Lunaire*.²³ Und

21 Cerha habe die genannten Lieder in den 1960er-Jahren „mit Schrecken durchgesehen“ und vernichtet, nur zwei Lieder seien erhalten geblieben: „Rohtraud, schön Rohtraud“ nach einem Text von Eduard Mörike und „Schließe mir die Augen beide“ nach einem Text von Theodor Storm (1942) (Ebd.).

22 Genauer: Arnold Schönberg, *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds ‚Pierrot lunaire‘* op. 21.

23 Vgl. Friedrich Cerha, „Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs ‚Pierrot Lunaire‘“, FC-S, S. 174–184. Ein Live-Mitschnitt des Vortrags ist in der Österreichischen Mediathek nachzuhören. Österreichische Mediathek, 99-74226_k02.

tatsächlich: Beim lauten Lesen der Texte habe der Komponist versucht, stark zu übertreiben, und zwar „im Stile des Burgtheaterdeutsch in der Tradition des 19. Jahrhunderts“, so die Auskunft des Komponisten.²⁴ Auf deutliche Spuren dieser von Cerha entwickelten Sprachmelodien in den *Acht Sätzen nach Hölderlin-Fragmenten* weist Andraschke hin, indem er eindeutige Parallelen in der kompositorischen Umsetzung der Textstelle „Es schwinden, es fallen die leidenden Menschen“ zwischen den *Hölderlin-Fragmenten für gemischten Chor* und dem zweiten Satz der *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten* zeigt.²⁵

Ein berühmtes Beispiel für die Anwendung der Technik, in einem rein instrumentalen Werk musikalisch dem deklamatorischen Gestus des Textes zu folgen, sind Joseph Haydns *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (Hob. XX/1).²⁶ Auch verwendete Haydn ein und dieselbe Textgrundlage für verschiedene musikalische Ausformungen: So erstellte er, beziehungsweise ließ er aus dem ursprünglich für Orchester komponierten Werk eine Fassung für Streichquartett sowie eine Klavierfassung erstellen, damals freilich Usus. Das Oratorium für Soli, Chor und Orchester, in dem der Text dann tatsächlich gesungen wird, entstand als letzte Fassung auf dieser Textgrundlage fast zehn Jahre später. Die schrittweise Verarbeitung des Textes, beginnend mit einer reinen Instrumentalfassung, an deren Ende die traditionelle Vertonung steht, ähnelt zumindest dem späteren Vorgehen Cerhas.

Das genaue Wahrnehmen und das tiefe Eindringen in den Text, auch als klingende, musikalische Erscheinung, gemahnt auch an Cerhas schon frühe Beschäftigung mit Leoš Janáček, dem er immer wieder kompositorische Anstöße verdanke.²⁷ Der sorgsame Umgang mit Texten erklärt sich

24 Wilscher, Gespräch (wie Anm. 13).

25 Andraschke, „Jahr lang ins Ungewisse hinab“ (wie Anm. 2), hier S. 131.

26 „Es ist dies auch einer der Sätze [Sonata V, Anm. d. Verf.], in denen sehr deutlich der Kunstgriff Haydns herauszuhören ist, der darin besteht, den lateinischen Text jedes Satzes seinem deklamatorischen Gestus folgend als thematisches Motiv zu ‚vertonen‘ – hier ‚Si-tio‘ (Mich dürstet) in der Anfangsphase der ersten Violine über einer Pizzicato-Begleitung.“ (Johnston, Charles: „Haydn: ‚Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze‘“, CD-Booklet, harmonia mundi HMC902162, o.P.) Vgl. dazu auch Matthias Henke, *Joseph Haydn*, München 2009, S. 92 f.

27 Vgl. Cerha, „Begegnungen“ (wie Anm. 9), hier S. 29.

aber auch aus der Affinität des Komponisten zu Literatur und Sprache, die sich nicht nur in der eigenen differenzierten Ausdrucksweise offenbart, sondern auch schon in der Wahl des Studiums der Germanistik.²⁸ Nicht zuletzt ist zu erwähnen, dass Cerha auch immer wieder selbst als Textautor eigener Kompositionen in Erscheinung tritt, so zum Beispiel in *Nachtgesang für Tenor und Orchester* (1984/1985) oder im *Requiem nach dem liturgischen Text und Gedichten von Friedrich Cerha für Mezzosopran, Bariton, Chor und Orchester* (1994/2002). Für das Bühnenwerk *Netzwerk* (1962–1967/1978–1980) entwickelt Cerha eine eigene Kunst-Sprache. Cerha weist explizit darauf hin, dass er vor den von ihm vertonten Texten immer sehr großen Respekt habe, man könne fast sagen ‚Demut‘. Die „Erhaltung des natürlichen Tonfalls“ sei ihm immer besonders wichtig gewesen, es sei ihm hingegen falsch vorgekommen, eine artifizielle Methodik anzuwenden, die den Text „vergewaltigt“.²⁹

In der Arbeit am Sextett habe Cerha sich jedoch zunehmend von seinen Notizen losgelöst und eher nur den ‚Grundcharakter‘ der Fragmente beibehalten. Cerha legt an dieser Stelle selbst die Spur zum österreichischen Komponisten Paul Kont (1920–2000), dessen Liedtheorie ihn nachhaltig beeindruckt und beeinflusst habe:

Vor allem im Lied fesselte mich sein minimalistisches Vorgehen, ein Stück auf eine Bewegung, ein Motiv zu stellen. Mein *Buch von der Minne* und meine *Hofmannsthal-Lieder* [Sechs Lieder nach Gedichten von Hugo von Hofmannsthal (1950), Anm. d. Verf.] wären ohne dieses Vorbild nicht denkbar.³⁰

28 Bereits im Sommersemester 1944 schrieb sich Cerha an der philosophischen Fakultät der Universität Wien ein. Zu Cerhas Germanistikstudium vgl. auch Matthias Henke, „Der Künstler spricht. Friedrich Cerhas Dissertationsschrift ‚Der Turandotstoff in der deutschen Literatur‘ (1950) als frühe Quelle seiner (Opern-)Ästhetik“, in: ders. und Gerhard Gensch (Hg.), *Mechanismen der Macht. Friedrich Cerha und sein musikdramatisches Werk* (= Schriftenreihe des Archivs der Zeitgenossen 1), Innsbruck 2016, S. 167–180.

29 Wilscher, Gespräch (wie Anm. 13). Zum Verhältnis von Text und Musik bei Friedrich Cerha vergleiche auch die Beiträge von Hartmut Krones (S. 127–155), Gertraud Cerha (S. 157–169) und Christian Ofenbauer (S.171–183) in: Krones (Hg.), *Stimme und Wort* (wie Anm. 17).

30 Cerha, „Begegnungen“ (wie Anm. 9), hier S. 28.

Kont sei von der Grundstimmung der Gedichte ausgegangen und habe das Gedicht jeweils auf eine Art von Bewegung gestellt, die von Anfang bis zum Schluss durchgehalten wurde. Auch habe er von der „Illusionshörigkeit der Spätromantik“ wegkommen wollen, wo man dem Geschehen musikalisch gefolgt sei.³¹ In seinen Schriften erörterte Kont unter anderem die Unmöglichkeit, literarische Inhalte musikalisch auszudrücken. Die „alten“ Lyriker – als Beispiele nennt er Rainer Maria Rilke und Georg Trakl – hätten sich „vollkommen selbst vertont“ und die „Musik in ihren Worten“ könne „durch Noten nur ruiniert werden“. Das Lied sei „eine musikalische Form, die nicht erzielt werden kann, indem man am Text entlang komponiert“, sie könne nur erreicht werden, „wenn man die Wort-Form als Ton-Form umschafft [...]“.³²

Ein Blick auf die kompositorische Auseinandersetzung mit Text und Sprache in Cerhas Œuvre zeigt die Sonderstellung der *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett* als einziges Kammermusikwerk, in dem der Komponist auf eine strukturelle Verbindung zwischen Text und Instrumentalmusik hinweist und uns die Textquelle auch nennt.³³ In seinem Kommentar zu dem späteren Werk *Eine blassblaue Vision (die sich in der Morgendämmerung langsam auflöst, Knabenmorgenblütentraum) für großes Orchester* (2013/2014) weist Cerha darauf hin, dass die Titelgebung möglicherweise durch die Lektüre von Franz Werfels *Eine blassblaue Frauenschrift* beeinflusst gewesen sei.³⁴

31 Wilscher, Gespräch (wie Anm. 13). Vgl. dazu auch Paul Kont: „Bereits in den während des Krieges skizzierten Liedmelodien ging ich von Vers- und Strophenform aus – also eine spontane Entgegnung der spätromantischen ‚Satzmelodie‘. Bei Weinhebers häufigen antiken Metren hatte sich die Methode als besonders fruchtbar erwiesen. Nach dem Krieg übertrug ich sie in lockerer Form auf Eichendorff, später auf Storm, wobei ich den Endreim als Grundlage der musikalischen Gestaltung miteinbezog, wie das auch in den meisten alten Volksliedern, ja besonders schon im Minnesang, der Fall ist.“ (Kont, Paul, „Neues tonales Komponieren“, in: Manfred Wagner [Hg.], *Paul Kont*, Wien 2006, S. 85–100, hier S. 88 f.)

32 Paul Kont, „Lehrtätigkeit“, in: Wagner (Hg.), *Paul Kont* (wie Anm. 31), S. 106–123, hier S. 115.

33 Es ist selbstverständlich nicht auszuschließen, sogar sehr wahrscheinlich, dass Texte auch in anderen Instrumentalwerken Einfluss auf die musikalische Gestaltung gehabt haben.

34 Friedrich Cerha, Werkeinführung, <http://www.universaledition.com/komponisten>

Die über 50 Kompositionen Cerhas auf Grundlage von Sprache bestehen zum größten Teil aus mehr oder weniger traditionellen Textvertonungen – Liedern, Chorstücken und musikdramatischen Werken. Bei zwei kleinen Klavierzyklen tragen die einzelnen Teile zumindest ausführliche Titel, es sind dies *Märchenland, ein Zyklus von Klavierstücken* (1946) nach einem Text von Hildegard Haustein – ein frühes, leider verschollenes Werk, von dem nur mehr Einladung und Abendzettel der Uraufführung³⁵ erhalten ist und die *Klavierstücke für Kinder und solche, die es werden wollen* (1964), kleine Charakterstücke mit kurzen Überschriften, die Cerha für seine Tochter Irina komponiert hat. Eine instrumentale Führung der Singstimme findet man in den frühen Werken der seriellen Phase, *Relazioni fragili für Cembalo und Kammerensemble* (1956/57) und *Intersezioni für Violine und Orchester* (1959/73) sowie in der Interpretation einer Grafik Sylvano Bussottis (1959), *Manifesto per Kalinowski* (1960), und dann, erst 35 Jahre später, wieder in *Jahr lang ins Ungewisse hinab* (1995).

Am Ende der Schrift „Zum Vertonen von Texten“ geht Cerha ganz konkret auf die *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett* ein. Er bezeichnet hier die Texte, wie schon weiter oben erwähnt, als „Auslöser musikalischer Gestaltungen, die hinter der klingenden Form ganz verschwinden“ und weist darauf hin, dass die Gedichtfragmente dem Leser eines Programms als „Zusatzinformation oder Assoziationshilfe“ mitgeteilt werden.³⁶ Im Kommentar zum Werk will Cerha die *Acht Sätze* jedoch ausdrücklich nicht als Programmmusik verstanden wissen.³⁷

Das Verhältnis von Wort und Ton, Sprache und Musik, aber ganz besonders auch die Bedeutung außermusikalischer Inhalte für eine Kompo-

und-werke/Friedrich-Cerha/Eine-blassblaue-Vision/komponist/130/werk/15834, Abruf am 29.9.2016; erst nach Beendigung der Komposition sei die Bezeichnung „Knabenmorgenblüentraum“ hinzugekommen: „Erst nachdem ich die Partitur abgeschlossen hatte, entdeckte ich in einer alten Ausgabe des Goethe’schen Prometheus die Wortschöpfung ‚Knabenmorgen Blüthenträume‘. Ich war fasziniert: Der Geruch dieser Wortschöpfung, die Atmosphäre, die sie verbreitete, entsprach recht genau der meines Traumes und – wie ich hoffe – der meiner Musik.“ (Ebd.)

35 Siehe AdZ-FC, KRIT0007/2–4.

36 Cerha, „Zum Vertonen“ (wie Anm. 15), hier S. 151.

37 Cerha, „Werkeinführungen“ (wie Anm. 16), hier S. 268.

sition wird und wurde selbstverständlich immer wieder auch kontrovers diskutiert. War zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Programmmusik, zumindest beim Publikum, noch allgemein beliebt und anerkannt, geriet sie vor allem in Fachkreisen, auch unter Komponisten, immer mehr in Verruf.³⁸ Außermusikalische Quellen wurden nach Möglichkeit verschleiert oder ganz verschwiegen. Bekannte Beispiele dafür finden sich vor allem bei Arnold Schönberg, aber auch Anton Webern und Alban Berg setzen sich intensiv mit der Thematik auseinander. In seine Zitatensammlung nahm Berg einen Abschnitt aus einem Artikel Richard Strauss' auf – immerhin einer der bekanntesten Vertreter programmatischen Komponierens – der sehr pointiert das Dilemma schildert, in dem sich ein Komponist befinden mag, der vor der Frage steht, ein Werk entweder mit oder ohne den Hinweis auf einen außermusikalischen Inhalt zu veröffentlichen:

Ich liebe überhaupt Programme nicht. Dem einen versprechen sie zuviel; den anderen beeinflussen sie zu stark; ein dritter behauptet, in der Betätigung seiner eigenen Phantasie durch das Programm gestört zu sein; ein vierter denkt lieber gar nichts, als daß er nachzudenken versucht, was ihm ein zweiter vorgedacht hat; der fünfte nörgelt sich mit einer anderen Ausrede hindurch – kurz, Programme sind unzeitgemäß.³⁹

Lange noch haftet dem ‚Programmatischen‘ ein negativer Beigeschmack an. Obwohl am Ende des 20. Jahrhunderts, zur Zeit der Entstehung der Hölderlin-Werke, selbstverständlich schon überholt, wirkt in Cerhas Zögern, die Texte zu seinen *Acht Sätzen nach Hölderlin-Fragmenten* in der Partitur und in Programmheften abzdrukken, dieser Diskurs nach. Die Hypothese wird auch dadurch unterstützt, dass Cerha seine Überlegungen damit begründet, dass ihm immer sehr gegenwärtig gewesen sei, wie Anton Webern sich bei seinen Orchesterstücken op. 10 verhalten

38 „Mehrere Komponisten, die für die Idee der absoluten Musik zu schwärmen begannen, erblickten in ihr ein Erbstück der Romantik, die sie mit allen Mitteln zu überwinden suchten, und hielten die Programmmusik für ein hoffnungslos antiquiertes Genre.“ (Constantin Floros, „Von der ausdrücklichen zur verschwiegenen Programmmusik [sic]“ in: ders., *Alban Berg*, Wiesbaden 1992, S. 93–99, hier S. 97)

39 Richard Strauss zitiert in: Floros, „Programmmusik“ (wie Anm. 38), hier S. 98.

habe, indem er die Titel für den Druck eliminierte, weil er „diese Bahn, wo man versucht sei, die Musik nicht selbständig zu hören, sondern immer in Bezug zum Text“, habe vermeiden wollen.⁴⁰ Auch er, Cerha, habe sich Gedanken gemacht, ob mit dem Abdrucken der Texte im Programmheft nicht ein gewisser Zwang ausgeübt werde, zwischen dem Text und der Musik Übereinstimmung zu finden.⁴¹

Hartmut Möller nimmt am Ende seiner ausführlichen Analyse der *Acht Sätze* ebenfalls zu dieser Frage Stellung:

[D]ie komponierten Sätze lassen sich mit bestimmten semantischen Bereichen der textlichen Fragmente in Verbindung bringen, konzentrieren sich und gehen in die Tiefe. In der Tat keine Programmmusik, die am Text entlang komponiert, sondern Ausdrucksfragmente, deren emotionelle Grundhaltungen sich an Hölderlin-Fragmenten entzünden.⁴²

Inzwischen sei Cerha selbst viel „toleranter“ geworden. Er lasse nun viele Titel als Hörhilfe stehen, weil sie ihm selbst im Verhältnis zur Musik viel bedeuten.⁴³

Gehen wir nun daran, mit der Betrachtung des fünften Satzes, der in der Sekundärliteratur⁴⁴ noch nicht unter Augenschein genommen wurde, noch eine letzte Spur zu sichern. Der Satz nimmt insofern eine Sonder-

40 Die ursprünglichen Titel lauteten: I. Urbild, II. Verwandlung, III. Rückkehr, IV. Erinnerung, V. Seele. „Gattungsgeschichtlich sind diese Zyklen [op. 6 und op. 10, Anm. d. Verf.] in mehrfacher Hinsicht ein Abschied von der mehrsätzigen Sonatenform, zum anderen als Einführung einer neuen inhaltlichen Kategorie zwischen absoluter Musik und Programm-Symphonik: Es sind Psychogramme als quasi freudianische Selbstanalyse, angesichts des Todes der Mutter für op. 6, allgemeiner für op. 10 in Titeln bezeugt, die dann nicht (!) der Publikation beigegeben wurden: [...]“ (Andreas Krause, „Opera 6 und 10: Musik als Psychogramm“, in ders. [Hg.], *Anton Webern und seine Zeit*, Laaber 2001, S. 142–154, hier 142 f.).

41 Wilscher, Gespräch (wie Anm. 13).

42 Möller: „Zeichenkettesextett“ (wie Anm. 2), hier S. 166.

43 Wilscher, Gespräch (wie Anm. 13).

44 Alle anderen Sätze wurden entweder bei Andraschke (II. Satz) oder bei Möller (I., III., IV., VI. und VIII. Satz) behandelt (s. Andraschke, „Jahr lang ins Ungewisse“ und Möller, „Zeichenkettesextett“ [wie Anm. 2]).

stellung ein, als ihm als einzigem Satz nicht ein Fragment voransteht, sondern ein vollständiges Gedicht, Friedrich Hölderlins „An Zimmern“ (vgl. Abb. 1, S. 239):

Die Linien des Lebens sind verschieden,
Wie Wege sind und wie der Berge Grenzen,
Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen
Mit Harmonie und ewigem Lohn und Frieden.

Es ist dies auch der letzte Satz, der wie die ihm Vorhergehenden in sich geschlossen ist. Die folgenden Sätze (VI–VIII) gehen *attacca* ineinander über.

Cerha nennt in seinem Werkkommentar drei, den fünften Satz bestimmende musikalische Elemente:

Der sehr ruhige 5. Satz ist geprägt durch ein *marcato* einsetzendes, immer von mehreren Instrumenten getragenes ‚Nachdruckmotiv‘, des weiteren von einer im Zweioktaven-Abstand von 1. Violine und 1. Violoncello gebrachten Bewegung in Vierteln und einem immer wieder plötzlich auffahrenden Motiv in der Bratsche.⁴⁵

Von den beiden ihn umrahmenden Sätzen IV und VI hebt sich der fünfte in vielerlei Hinsicht ab. Während der vierte Satz mittels rascher, wellenförmiger Sechzehntelbewegungen, Triller und *Pizzicato*-Einwürfen die schon durch den Text nahegelegte Assoziation von sprudelnd-spritzig bewegtem Wasser evoziert und der sechste Satz mit harten *Spiccato*-Klängen den Hörer treibt und „nicht aus der Anspannung entläßt“⁴⁶, wirkt der *con sordino* gespielte fünfte Satz wie entrückt. Zwischen den beiden schnellen Sätzen erscheint er nicht nur langsam, sondern gar *verlangsamt*.

Der ruhige Duktus liegender Klänge und elegischer Melodien wird jedoch vor allem zu Beginn immer wieder durch die von Cerha erwähnten Motive ‚gestört‘.

45 Friedrich Cerha, *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett*, Text, AdZ-FC, 00T0117/2.

46 Möller, „Zeichenkettesextett“ (wie Anm. 2), hier S. 153.

Das von ihm „Nachdruckmotiv“ genannte musikalische Gestaltungselement (siehe Abb. 2) kennzeichnet den Beginn des Satzes und erscheint insgesamt fünfmal. Nie wird das Motiv von allen Instrumenten gleichzeitig gespielt. Trotz der immer gleichen dynamischen Angaben nimmt seine Intensität gegen Ende hin zu – durch die Steigerung der Anzahl der Instrumente, die es ausführen. Zuletzt erklingt das Motiv vier Takte vor Schluss, gespielt von allen Instrumenten, außer der zweiten Violine. Auch das zweite, das „auffahrende“ Motiv, gekennzeichnet durch eine sich aufwärts bewegende Zweiunddreißigsteltriole (siehe Abb. 2) erklingt fünfmal und wird jedes Mal von der zweiten Viola gespielt. Es erinnert vage an die in Dreiergruppen organisierte Sechzehntelbewegung des vorhergehenden Satzes und bricht den sonst ruhigen Duktus. Um im semantischen Feld des Fragments dieses Satzes zu bleiben, scheint hier etwas aus der Tiefe an die ruhige Oberfläche zu quellen. Das dritte Element, die später von erster Violine und erstem Violoncello *dolce* ausgeführte parallele Bewegung im Abstand zweier Oktaven (siehe Abb. 2) klingt schon in den ersten Takten im zweiten Violoncello an (Takt 6), später noch einmal in der ersten Viola (Takt 15), beide Male mit der Vortragsbezeichnung *cantabile* versehen. Immer bricht in das Ende dieser melodischen Phrase das „auffahrende Motiv“ der Viola gefolgt vom „Nachdruckmotiv“. Über die zweite Hälfte der Komposition ab Takt 22 breitet sich dann die parallel geführte rahmende Melodielinie bis kurz vor Satzende über sieben Takte aus, bis sie allmählich – ein letztes Mal noch von beiden Motiven unterbrochen – im *morendo* ausklingt.

In den ersten Skizzen sehen wir deutlich die drei von Cerha genannten Elemente, welche das strukturelle Gerüst des Satzes darstellen (siehe Abb. 3). Ihnen sind bereits in dieser Entstehungsphase fix die sie ausführenden Instrumente zugeordnet. Auch werden schon jetzt die immer wieder ertönnenden charakteristischen Flageolett-Klänge skizziert, die wesentlich zum ätherischen Klangcharakter des Satzes beitragen. Konkrete Tonhöhen notiert Cerha erst in einer späteren Skizzenfassung.

Der Satz beginnt in hoher Lage (vgl. Abb 1, S.239), alle Instrumente bleiben in der ersten Hälfte überwiegend im Diskant und sinken zum Ende hin in die Tiefe. Am deutlichsten zeigt sich diese Bewegung in den Violoncelli, die bis zum letzten Drittel des Satzes im Tenor- bzw. zu Beginn im Violinschlüssel notiert sind. Das erste Violoncello erreicht gleich in der

Handwritten musical score for a string sextet, measures 8-19. The score is arranged in three systems, each with two staves for Violin (Vl.), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). Measure 8 is circled in red, and measure 12 is circled in blue. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mp, p, mf), articulation (acc, marc), and performance instructions (molto p dolce, ord). A bracket on the right side of the first system indicates a parallel movement for Violin 1 and Violoncello 1.

Abb. 2: Cerha, *Acht Sätze nach Holderlin-Fragmenten für Streichsextett*, 5. Satz, Takt 8–19 f., „Nachdruckmotiv“ (T. 8 f.), parallele Bewegung in Vl. 1 und Vc. 1 (T. 9 ff.) und „auffahrendes Motiv“ (T. 12 f.).

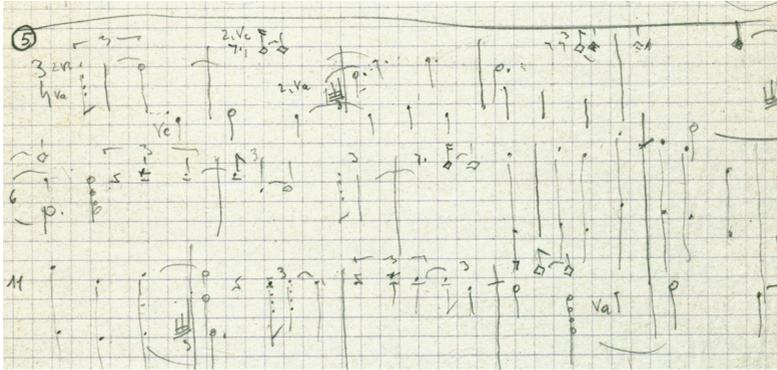


Abb. 3: Cerha, Skizzen zu *Acht Sätze*, Satz V, Beginn.⁴⁷

ersten Phrase bereits das *f*“ wechselt erst in der Mitte der letzten großen parallelen Viertelbewegung in die Basslage und fällt dann, beschleunigt durch größere Intervalle, bis zu seinem Schlusston, dem großen C, auf den tiefstmöglichen Ton des Instruments.⁴⁸ Diese Bewegung nach unten steht in einer gewissen Diskrepanz zum Text, der ab der Hälfte immerhin mit dem Adverb „dort“ und der Erwähnung eines Gottes auf ein ‚Jenseits‘ verweist, was eher eine Aufwärtsbewegung erwarten ließe – aber Cerha komponiert eben nicht ‚am Text entlang‘. Das *morendo* des Endes mag indes an die Semantik der Ewigkeit im Hölderlin-Text gemahnen.

Sollte in der Komposition eine emotionale Grundstimmung ausgedrückt sein, so kann es sich nur um eine subjektive, durch den Text ausgelöste handeln, da im Gedicht selbst kein Hinweis auf eine emotionale Befindlichkeit gegeben wird. Das lyrische Ich scheint auf einer Metaebene über den Dingen zu stehen. In der Gleichzeitigkeit der so unterschiedlichen Motive mögen vielleicht die ‚verschiedenen Linien des Lebens‘ ihre Darstellung gefunden haben, auf emotionaler Ebene könnten sie auch sehr verschiedenartige, durchaus ambivalente innere Bewegungen be-

47 Friedrich Cerha, *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett*, Skizzen, AdZ-FC, 00S0117.

48 Cerha, *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett*, Autograf der Partitur. Wechsel in den Bassschlüssel im Vc 1 ab Takt 26, im Vc 2 ab Takt 28.

deuten, die innerhalb des klaren strukturellen Aufbaus des Satzes in eine durchaus harmonische, im Sinne von ausgewogen zu nennenden Klangumgebung eingebettet sind.

Betrachtet man den fünften Satz im Verband aller acht Sätze, so fällt eine Verwandtschaft mit den Sätzen I, III und VII auf, die alle von einer ruhigen Grundstimmung getragen sind und Ähnlichkeiten in der musikalischen Gestaltung aufweisen. So findet man gleich zu Beginn des ersten Satzes die liegenden Quartflageolettklänge, aus denen sich eine Kantilene im Violoncello herauslöst.⁴⁹ Auch in den Sätzen I, III, V und VII verwendet Cerha Flageolets. Allusionen an den fünften Satz erscheinen noch einmal in der Mitte des siebten Satzes, wenn in Takt 15 noch einmal deutlich ein von allen Instrumenten getragenes Motiv mit *sforzato* auf der ersten kurzen Note an das „Nachdruckmotiv“ erinnert.

Die Verwendung von aus der Deklamation gewonnen Sprachmelodien mag zwar im Entstehungsprozess eine Rolle gespielt haben, sowohl in der Partitur als auch in den Skizzen konnten dazu aber keine Anhaltspunkte gefunden werden. Vielleicht ist hier der Text, in der Diktion Cerhas, tatsächlich ‚gänzlich hinter der klingenden Form verschwunden‘⁵⁰, was ja keineswegs bedeutet, dass er für die klingende Form nicht relevant war und ist – genau so, wie auch die Persönlichkeit des Künstlers in seinen Werken enthalten ist, auch wenn keine konkrete Spur mehr davon nachweisbar ist.

Rund um Cerhas *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten* konnten einige Spuren verfolgt und gesichert werden, die gerade in Bezug auf sein musikalisches Verhältnis zur Sprache auch ein Verständnis anderer seiner Werke fördern. Es sind dies nicht zuletzt prägende Begegnungen mit anderen Künstlern und Künsten, die ihren Fußabdruck (das althochdeutsche *spor* bezeichnete ursprünglich einen solchen) in der Biografie und im Werk des Komponisten hinterlassen haben.

49 Ebd., hier S. 3.

50 Vgl. Cerha, „Zum Vertonen“ (wie Anm. 15), hier S. 151.

Zu den AutorInnen

Herausgeber

Matthias Henke

lehrte bis 2019 an verschiedenen Universitäten und Hochschulen, 2010 übernahm er den Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Universität Siegen. Zur Zeit (2021) ist er Forschungsgastprofessor an der Donau-Universität Krems. Hier, am Archiv der Zeitgenossen, leitet er das vom Land Niederösterreich geförderte Projekt „Friedrich Cerha Online“, das dem Werk des österreichischen Komponisten, Dirigenten, Geiger und bildenden Künstler gewidmet ist. Ein Forschungsschwerpunkt Henkes liegt auf der jüngeren Musikgeschichte Österreichs. So initiierte er das vom Bundesministerium und dem Verein „1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland“ geförderte Projekt „Vorhang auf für Emmy Rubensohn!“, einer Musikmäzenin, die vor allem den Komponisten Ernst Krenek förderte. Jüngste Publikationen: [als Autor] *Beethoven. Akkord der Welt*, München 2020; [als Herausgeber] *Ernst Krenek: Die drei Mäntel des Anton K.*, [deutsch-englisch], Hürth 2020.

Reinke Schwinning

studierte Schulmusik und Philosophie. Seit 2014 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft der Universität Siegen. Seine 2017 fertiggestellte Dissertation ist ein philologischer Kommentar zu den Schlüsselkapiteln der „Philosophie der Musik“ in den zwei ursprünglichen Fassungen von Ernst Blochs frühem Hauptwerk *Geist der Utopie* (1918/1923). Seine Forschung konzentriert sich neben dem musikbezogenen Schaffen Blochs auf Musikästhetik, Komponisten, Werke und musikalische Phänomene des 20./21. Jahrhunderts in ihrem jeweiligen Kontext sowie auf Videospelmusik.

AutorInnen

Sara Beimdieke

Studium der Schulmusik, Anglistik und Pädagogik (Universität Siegen). 2014 Promotion in der Historischen Musikwissenschaft über Ernst Krenek's erste Fernsehoper *Ausgerechnet und Verspielt* (ORF, 1961). Seit 2010 an der Universität Siegen als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft beschäftigt. Derzeitige Arbeitsschwerpunkte: musikwissenschaftliche Medienforschung, Akustische Kulturen, Neuere Musikgeschichte, österreichische Moderne.

Anne Fritzen

ist Professorin für Musikpädagogik (künstlerisch-pädagogische Ausbildung) an der HfM Franz Liszt in Weimar. Zuvor lehrte und forschte sie auf der Professur für Interdisziplinäre Musikpädagogik an der Gustav Mahler-Privatuniversität für Musik in Klagenfurt und war an den Musikhochschulen in Nürnberg und in Leipzig in den Fächern Instrumental- und Gesangspädagogik, Klavier und Klavierdidaktik tätig. Ihre Dissertation schrieb sie im Bereich der historischen Musikwissenschaft zu Friedrich Cerhas Oper *Der Riese vom Steinfeld* (1997–1999) mit Blick auf die Moderne sowie Postmoderne.

Marco Hoffmann

studierte Schulmusik und Germanistik an der Universität Siegen sowie Komposition, Saxofon und Musikwissenschaft an der University of Illinois at Urbana-Champaign (USA). 2015 bis 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Lehrstühlen Historische Musikwissenschaft und Musiktheorie der Universität Siegen. 2020 Promotion bei Prof. Dr. Matthias Henke über Friedrich Cerhas Rezeption der Kybernetik. 2019–2021 Mitarbeiter am Archiv der Zeitgenossen (Donau-Universität Krems), dort Arbeit am vom Land Niederösterreich finanzierten Forschungsprojekt *Cerha Online*. Seit 2021 Lehrbeauftragter für Schulpraktisches Klavierspiel an der Universität Siegen.

Valerie Maria Ludwig

studierte Schulmusik (Gesang u. Orgel) und Romanistik für das Gymnasiallehramt an der Universität Siegen und wurde als Stipendiatin vom Cusanuswerk gefördert. Im Anschluss daran nahm sie ein Musiktheorie-Studium an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf auf und promovierte im Bereich der Historischen Musikwissenschaft (Frank Hentschel) an der Universität zu Köln. Seit 2018 ist sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Musiktheorie (Martin Herchenröder) an der Universität Siegen beschäftigt. Ihre Forschung zum Vokalwerk Johann Sebastian Bachs ist an der Schnittstelle zwischen Musikwissenschaft und Musiktheorie angesiedelt und untersucht die Bedeutung des „Neapolitaners“ im Kontext von musikalischer Dramaturgie, Semantik und Theologie.

Arne Michaelis

studierte von 2010 bis 2018 Musik und Philosophie für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen an der Universität Siegen. 2020 absolvierte er das Zweite Staatsexamen am Ernst-Moritz-Arndt-Gymnasium in Bonn und arbeitet seit Sommer 2020 als Lehrer an der Freien Waldorfschule in Bonn. Mit Friedrich Cerhas Werk beschäftigte er sich ab 2015 im Rahmen von Seminaren und Exkursionen und verfasste 2018 sein schriftliches Staatsexamen zum Thema: „Beziehungen zwischen Friedrich Cerhas *Catalogue des objets trouvés* und seiner *Kammermusik für Orchester*.“

Lennart Michaelis

entdeckte schon früh die Musik für sich und erhielt Posaunen- und Klavierunterricht. Im Jahr 2008 nahm er an der Universität Siegen ein Lehramtsstudium im Fach Musik auf (Hauptfach Posaune) und entdeckte dabei auch sein Interesse für Musikwissenschaft. Auf das Studium in Siegen folgte ein Studium im Fach Jazzposaune an der Hochschule für Musik in Köln. Heute ist Lennart Michaelis vor allem als Musiker der Band „Quarterbeat“ aktiv, mit der er auch schon mehrere Alben aufgenommen hat.

Simon Wildraut

ist C-Kirchenmusiker und studierte Musik (Hauptfach Posaune) und Deutsch für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen an der Universität Siegen. Das Referendariat absolvierte er am Fürst-Johann-Moritz-Gymnasium in Siegen und unterrichtet derzeit am Gymnasium Netphen. Neben der aktiven Teilnahme und Leitung mehrerer Ensembles in variierender Besetzung engagiert er sich seit vielen Jahren ehrenamtlich im Posaunenverband des CVJM Siegerland. Darüber hinaus komponiert und arrangiert er zeitgenössische Musik für verschiedene Besetzungen.

Gundula Wilscher

studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Musiktherapie an der Universität Wien und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seit 2013 ist sie am Archiv der Zeitgenossen – Sammlung künstlerischer Vor- und Nachlässe an der Donau-Universität Krems für die musikbezogenen Bestände verantwortlich. Zuletzt Herausgabe des Tagungsbandes *Vernetztes Werk(en). Facetten des künstlerischen Schaffens von Friedrich Cerha* (Band 4 in der Schriftenreihe des Archivs der Zeitgenossen, Studienverlag 2018).

Personen- und Werkregister

<i>I-Ging (Yi Jing, Buch der Wandlungen)</i>	192, 197, 200 f., 204–206
Achleitner, Friedrich	15, 110
Adorno, Theodor W.	24, 27, 79, 102, 125
Agrippa von Nettesheim	
<i>Occulta Philosophia</i> (1533)	90
Alexander III. („der Große“) von Makedonien	89
Andraschke, Peter	237 f., 243, 245, 250
Andriessen, Hendrick	104
Arp, Hans	166
Bach, Johann S.	61, 79, 86, 101, 133–141, 147, 151–155, 226
<i>Das Musikalische Opfer</i> BWV 1079 (1747)	135
<i>Das Wohltemperierte Klavier</i> BWV 846–893 (1722/1740/1742)	133f, 137, 139 f., 151, 153
<i>Goldberg-Variationen</i> BWV 988 (1741)	61
<i>Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach</i> (1720–)	137, 151
<i>Kunst der Fuge</i> (unvollendet, 1742–)	79
<i>Orgelbüchlein</i> BWV 599–644 (1712–1726)	139
Messe in h-Moll BWV 232 (1733–1749)	79
Badura-Skoda, Paul	153

Baucke, Ludolf	56
Beethoven, Ludwig van	68, 79, 101, 113, 209, 225, 229–231, 234 f. 101, 107
5. Sinfonie (1808)	209, 224 f., 227, 229, 234 f.
9. Sinfonie (1824)	14f, 19, 24, 48, 84, 106, 109, 111, 113, 115, 117 f., 121, 128, 130, 134f.
Berg, Alban	115
<i>Aventures</i> (1962)	115
<i>Drei Bruchstücke aus der Oper „Wozzeck“</i> für Sopran, Orchester und Kinderchor ad lib. (1923/1924)	84
<i>Drei Orchesterstücke</i> op. 6 (1914)	84, 115
Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern (1925)	115, 121
<i>Lulu</i> (Fragment, UA 1937)	14, 111, 115, 134f.
<i>Nouvelles Aventures</i> (1962–1965)	115
Streichquartett op. 3 (1910)	117
Violinkonzert (1935)	24
<i>Wozzeck</i> op. 7 (1921)	135
Berio, Luciano	225 f.
<i>Sinfonia</i> (1969)	226
Bernhard, Thomas	110
Bernstein, Leonard	61
Boulez, Pierre	14f, 19, 24, 48, 84, 106, 109, 111, 113, 115, 117 f., 121, 128, 130, 134f.
<i>Pli selon pli</i> (1962/1989)	87 f., 99

<i>Structures I</i> (1952)	27
Bruckner, Anton	19, 52, 101
Bussotti, Sylvano	248
Cage, John	64, 157, 167, 197, 200–202, 204– 206, 214, 221
Konzert für präpariertes Klavier und Orchester (1950/51)	64
<i>Music of Changes</i> (1951)	201, 206
Castle, Eduard	195
Cerha, Friedrich (<i>Werke</i>)	
I. und II. <i>Keintate</i> für mittlere Stimme (Chansonnier) und Instrumente nach Wiener Sprüchen von Ernst Kein (1980/1982 und 1983–1985)	110
2. Streichquartett WV 105 (1989/1990)	154, 222, 228
<i>Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten</i> für Streichsextett WV 117 (1995)	237–240, 242– 245, 247–251, 253–255
<i>Baal</i> WV 79 (1974–1980)	15, 80
<i>Ballade für Klavier</i> WV 10 (1945/1946)	54
„ <i>bevor es zu spät ist</i> “ für Tenor und Orchester WV 123 (1988/1997)	110
<i>Bruchstück: geträumt</i> für Ensemble WV 156 (2009)	80, 83
<i>Catalogue des objets trouvés</i> für Kammer- ensemble WV 74 (1969)	111, 157f., 160– 164, 166, 226
Curriculum für 13 Bläser WV 77 (1971/72)	14, 113, 223
<i>Deux éclats en reflexion für Violine und Klavier</i> WV 47 (1956)	25, 40
Doppelkonzert für Flöte, Fagott und Orchester WV 85 (1982)	51

<i>Drei Orchesterstücke</i> WV 165:	80–84, 87f., 94f., 101f., 104, 106f, 115, 243
<i>Berceuse celeste</i> (2006)	81f., 98, 104
<i>Intermezzo</i> (2010/2011)	83, 85, 96, 101
<i>Tombeau</i> (2011)	79, 81, 83–85, 88–96, 98 f., 101–108, 243
<i>Ein Buch von der Minne</i> für Singstimme und Klavier WV 14 (1946–1964)	244, 246
<i>Eine Art Chansons</i> für einen Chansonnier (mittlere Stimme, verstärkt), einen Schlag- zeuger, Klavier und Kontrabaß WV 91 (1985/1987)	15, 110
<i>Eine blassblaue Vision</i> für großes Orchester WV 184 (2013/2014)	80, 247
<i>Espressioni fondamentali</i> für Orchester WV 51 (1957)	23, 26–35, 40, 42, 192, 229
<i>Exercises</i> (= <i>Excercises for 9</i> WV 61 (1962) und <i>Excercises</i> für Bariton, Sprecher und Ensemble WV 61a (1962–1967))	111, 158, 165– 167, 188, 217, 222
<i>Fasce</i> für großes Orchester (1959/1974)	13, 102, 158, 188
<i>Fragment aus dem I-Ging</i> für Soli, Chor und Orchester WV 41 (1952)	192, 197, 200
<i>Fünf Lieder</i> für Sopran und Klavier WV 192 (2015)	244
<i>Gschwandtner Tänze</i> für 2 Violinen, Viola und Kontrabass WV 4 (1938)	70
<i>Hymnus</i> für Orchester WV 129 (2000)	81,103
<i>Ilija Jovanović – Zyklus</i> für Bariton und Klavier WV 190 (2014)	244
<i>Instants</i> für Orchester WV 147 (2006/2008)	112
<i>Intersezazioni</i> für Violine und Orchester WV 54 (1959/1973)	46, 51, 193, 248

<i>Jahr lang ins Ungewisse hinab</i> (Hölderlin) für Ensemble WV 118 (1995/96)	237f., 240, 242f., 245, 248
Kammermusik für Orchester WV 141 (2005–2008)	157, 170
Klavierkompositionen (Übersicht)	43
<i>Klavierstücke für Kinder und solche, die es werden wollen</i> WV 68 (1964)	248
Konzert für Bratsche und Orchester/Ensemble WV 111 (1993)	49, 51, 72
Konzert für Klarinette und Orchester WV 154 (2008)	49
Konzert für Klavier und Orchester WV 39 (1951–1954)	37, 42, 44, 49, 54f., 57–60
Konzert für Schlagzeug und Orchester WV 151 (2007/08)	49, 89
Konzert für Streichorchester WV 18 (1947–1949)	44
Konzert für Violine und Orchester WV 134 (2004)	102, 126
Konzert für Violine, Violoncello und Orchester WV 81 (1975/1976)	51, 113, 232
Konzerte (Überblick)	50
<i>Langegger Nachtmusik I</i> für Orchester WV 73 (1969)	14f, 101, 109–115, 118, 120f., 123, 126–130
<i>Langegger Nachtmusik II</i> für Orchester WV 75 (1970)	14, 110f., 127, 154
<i>Langegger Nachtmusik III</i> für großes Orchester WV 106 (1990/1991)	14, 89, 110f., 127
<i>Manifesto per Kalinowski</i> WV 57 (1960)	248
<i>Märchenland, ein Zyklus von Klavierstücken</i> WV 12 (1946)	248

<i>Momente</i> für Orchester WV 137 (2005)	12f, 106, 112, 142
<i>Monumentum für Karl Prantl</i> , für großes Orchester WV 97 (1988)	11–13, 98, 101 f., 106, 110, 171, 173–175, 177, 180–185 f.
<i>Mouvements I–III</i> WV 55 (1959)	132, 136, 158, 187–191, 193– 195, 197–207, 228
<i>Nachtgesang</i> für Tenor und Orchester WV 88 (1984/85)	246
<i>Nachtstücke</i> für 2 Violinen, Viola und Kontrabaß WV 109 (1992)	70f. 73, 77
<i>Netzwerk</i> WV 78 (1962–1967/1978–1980)	15, 84, 101, 111, 188, 217, 222, 226, 228, 246
<i>Neun Inventionen</i> für Orgel solo WV 167 (2011)	133f, 147
<i>Neun Präludien</i> für Orgel solo WV 168 (2011/2012)	133 f., 146f.
<i>Paraphrase über den Anfang der 9. Symphonie von Beethoven</i> für Orchester WV 161 (2010)	113, 209, 231, 235
<i>Phantasiestück in C's Manier</i> für Violoncello und Orchester/Ensemble WV 103 (1989)	49, 228 f.
<i>Relazioni fragili</i> für Cembalo und Kammerensemble WV 49 (1956/1957)	21, 27, 40, 248
<i>Requiem für Hollensteiner</i> für Bariton, Sprecher, gemischten Chor und Orchester WV 86 (1983)	110
Requiem nach dem liturgischen Text und Gedichten von Friedrich Cerha für Mezzosopran, Bariton, Chor und Orchester WV 131 (1994/2002)	80, 246
<i>Ricercar, Toccata und Passacaglia</i> WV 38 (1951/1952)	135
<i>Sechs Inventionen</i> für Violine und Violoncello WV 140 (2005/06)	133

Sechs kleine Klavierstücke WV 46 (1948/1956)	59
<i>Sechs Lieder</i> nach Gedichten von Hugo von Hofmannsthal WV 33 (1950)	246
<i>Sechs Postludien</i> für Orgel WV 183 (2013/14)	134
<i>Sinfonia in un Movimento</i> WV 17 (1947–1949)	44
Sonate für Bratsche und Gitarre WV 35 (1951)	135
<i>Sonnengesang des hl. Franz von Assisi</i> für Soli, gemischten Chor und Streichorchester WV 28 (1948–52)	192
<i>Spiegel</i> für großes Orchester und Tonband WV 58 (1960/1961)	12–14, 42, 82, 101f. 104, 106, 120, 132, 136, 158, 188, 193, 217, 222 f.
<i>Symphonien für Bläser und Pauken</i> WV 70 (1964)	111, 154
<i>Symphonische Dichtung</i> für Orchester WV 8 (1944/1945)	42
<i>Triptychon</i> für solistische Bläser und Streichorchester WV 26 (1948/1951)	47
<i>Verzeichnis</i> für 16 Stimmen oder sechzehnstimigen gemischten Chor WV 72 (1969)	11, 223
<i>Vier Hölderlin-Fragmente</i> für gemischten Chor a cappella WV 119 (1996)	238, 240
<i>Vokalise für Ildiko</i> für Sopran und Klavier WV 175 (2012)	244
<i>Zehn Rubaijat des Omar Chajjam</i> für gemischten Chor a cappella WV 29 (1949–55)	196
Cerha, Friedrich (<i>Schriften</i>)	
<i>Der Turandotstoff in der deutschen Literatur</i> (Dissertation, 1950)	18, 196, 222, 246
<i>Schriften: ein Netzwerk</i> (2001)	11, 23, 38f, 67, 80, 109, 135, 147, 154, 158, 172, 188, 219, 241

Cerha, Gertraud	9, 20f, 23–25, 52, 100, 110, 112, 114f., 142, 172f., 243, 246
Cerha, Irina	248
Chayyâm, ʿOmar	197
Copland, Aaron	60–63
<i>Piano Variations</i> (1939)	61
Cowell, Henry	63
<i>Tiger für Klavier</i> (1928)	63
Crumb, George	64
<i>Gnomic Variations</i> für Klavier (1981)	64
D	
Davies, Dennis Russel	42, 106
Debussy, Claude	40
Dempf, Alois	196f.
<i>Selbstkritik der Philosophiegeschichte</i> (1947)	196
Descartes, René	212
Duchamp, Marcel	166f.
Dürer, Albrecht	89f.
<i>Melencolia I</i> (1514)	89
E	
Eco, Umberto	210, 214
<i>Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘</i> (1983)	210
Eisler, Hanns	240
Erben, Valentin	238, 240
Eröd, Ivan	25
G	
Gaultier, Denis	86
Gaultier, Ennemond	86
Gielen, Michael	11, 102, 173
Giesecking, Walter	61
Gödel, Kurt	213
Granet, Marcel	199–201, 206
<i>La pensée chinoise</i> (1934)	199

H aas, Georg Friedrich	240
Hartmann, Karl Amadeus	60
5. Sinfonie für Orchester (<i>Symphonie concertante</i>) (1950)	60
Haselböck, Hans	134
Hauer, Josef Matthias	204 f., 240–242
<i>Hölderlin-Lieder</i> für eine mittlere Stimme und Klavier op. 6 (1914)	241 f.
Haydn, Joseph	16, 19, 75, 245
<i>Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze</i> Hob. XX/1 (1787)	245
Heisenberg, Werner	213
Herrmann, Karl	70
Hindemith, Paul	240
Hobbes, Thomas	212
Hölderlin, Friedrich	237–245, 247–251, 253–255
<i>An Zimmern</i> (1812)	251
<i>Der gute Glaube</i> (1801)	242
<i>Hyperions Schicksalslied</i> (1799)	238, 242
Holliger, Heinz	240
Honegger, Arthur	24
<i>König David</i> (franz. <i>Le Roi David</i>) (1921)	24
I ves, Charles	113
J anáček, Leoš	245
Jarre, Ruth	81, 84, 107 f.
Jovanović, Illja	244
Joyce, James	214
<i>Finnegans Wake</i> (1939)	214
Judas Iskariot	91
K agel, Mauricio	225
Kainz, Friedrich	196
Kakuska, Thomas	238

Kant, Immanuel	157, 198
Kein, Ernst	110
<i>Weana Schbrüch</i> (1990)	110
Kern, Frida	195
Kircher, Athanasius	90
<i>Oedipus Aegyptiacus</i> (1653)	90
Kogert, Wolfgang	133, 136, 138 f., 141, 144
Kolisch, Rudolf	24
Kont, Paul	246 f.
Kralik, Dietrich	195
Krenek, Ernst	24, 26, 33 f., 53, 129, 192, 240
<i>Elf Transparente</i> für Orchester op. 142 (1954)	34
<i>Quaestio temporis</i> für Orchester op. 170 (1959)	34
Kurtág, György	12, 84 f.
<i>Stele</i> (ΣΤΗΛΗ) op. 33 (1994)	84 f.
L anner, Joseph	68–70
Larcher, Thomas	42, 56
Ligeti, György	15, 18, 33, 97, 112 f., 115, 120–122, 128–130, 168, 225, 240
<i>10 Stücke</i> für Bläserquintett (1968)	121
<i>Apparations</i> (1959)	121
<i>Atmosphères</i> (1961)	168
Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten (1969/1970)	121 f.
Konzert für Violoncello und Orchester (1966)	121
<i>Lontano</i> (1967)	97, 130
<i>Ramifications</i> für zwölf solistische Streicher (1968)	121
<i>Selbstportrait mit Reich und Riley</i> (und Chopin ist auch dabei) (1976)	130

Linné, Carl von	212
Logothetis, Anestis	24, 203–205
<i>Kulmination II</i> (1961)	203
<i>Parallaxe</i> (1959)	203
M aderna, Bruno	24, 225, 240
Mahler, Gustav	15, 19, 75,
	79, 82, 101f.,
	105–107, 109,
	113, 115–118,
	124–132, 226
5. Sinfonie (1901–1902)	117f.
6. Sinfonie (1903–1904)	82, 107, 116f.,
	129
7. Sinfonie (1904–1905)	116, 126f., 129,
	131
Maimonides, Moses	197
Mallarmé, Stéphane	87f.
<i>Pli selon pli</i> (1897)	87
Mann, Thomas	73, 107
<i>Der Zauberberg</i> (1924)	73
<i>Doktor Faustus</i> (1947)	107
Margritte, René	166
Markevitch, Igor	63
<i>Variations, fugue and envoi on a theme of Händel</i> (1941)	63
Martin, Frank	60
<i>Petite Symphonie concertante</i> für Cembalo, Harfe, Klavier und Streichorchester op. 54 (1945)	60
Marx, Joseph	53, 65, 135
Matzner, Joachim	35
Maxfield, Richard	25
<i>Composition for Violin and Pianoforte</i> (1955)	25
Meister, Richard	195
Merkel, Angela	216
Messiaen, Olivier	48, 166

N aiveu, Matthys	104
Nono, Luigi	79, 240
Nowak, Leopold	195
O ckham, Wilhelm von	198
Ohnsorg, Kurt	172
Orel, Alfred	195
P almer, Michael	68
Pejhosky, Anton	69
Petty, William	212
Polnauer, Josef	40, 53, 135
Prantl, Karl	11, 102, 110, 171–176, 178, 180f, 183 f., 186
<i>Fünf Anrufungen</i> (1959)	171, 173, 175f., 178 f., 181, 186
<i>Nürnberger Kreuzweg</i> (1979)	171, 173, 180f., 182 f., 186
<i>Stein für Friedrich Cerha</i> (1987)	173
<i>Stein im Richisau</i> (1985)	184
Prantl-Preyrer, Uta	172
Pufendorf, Samuel	212
R adzyner, Tamar	244
Ravel, Maurice	87 f.
<i>Le Tombeau de Couperin</i> (1919)	87
Rihm, Wolfgang	240
Rilke, Rainer M.	247
Rohracher, Hubert	195
Rühm, Gerhard	241
Rupprich, Hans	195
S atie, Erik	113, 166, 169 f., 232

<i>Croquis et Agaceries d'un Gros Bonhomme en Bois</i> (1913)	113
<i>Entr'acte Cinéma</i> (1924)	113
<i>Relâche</i> (1924)	169
Schafer, Murray	132
Scheib, Christian	110
Schenk, Erich	195
Schiske, Karl	24
Schnittke, Alfred	112, 225
<i>1. Sinfonie</i> (1969–1972)	112
Schönberg, Arnold	10, 12, 23 f., 32, 34, 40, 54, 59 f., 71 f., 77, 84, 105, 107, 125, 129, 135, 138, 158, 182, 204, 229, 244, 249
<i>Drei Stücke</i> für Kammerensemble (1910)	125
Klavierkonzert op. 42 (1942)	34
Klaviersuite op. 25 (1921–1923)	158
<i>Pierrot lunaire</i> op. 21 (1912)	60, 244
<i>Phantasie</i> für Violine und Klavier op. 47 (1949)	24
Serenade für Klarinette, Baßklarinette, Mando- line, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncell und eine tiefe Männerstimme op. 24 (1920–1923)	129
Suite für Kleine Klarinette, Klarinette, Baßklari- nette, Geige, Bratsche, Violoncello und Klavier op. 29 (1925/26)	23 137
Schostakowitsch, Dmitri	68, 87, 101, 109,
Schubert, Franz J.	135
Schumann, Robert	55
Klavierkonzert in a-Moll op. 54 (1845)	55
Schwertsik, Kurt	24–26, 172
Schwieger, Johannes	204, 241
Seefehlner, Egon	52, 64
Spinoza, Baruch de	212

Stockhausen, Karlheinz	25, 112, 201, 226
<i>Gesang der Jünglinge</i> (1955)	25
<i>Hymnen</i> (1966/1967)	112
<i>Kontakte</i> (1958 – 60)	25
Strauss, Johann (Vater)	68 f.
Strauss, Richard	105, 116, 249
Stuckenschmidt, Hans H.	35, 135
Süskind, Patrick	67
<i>Der Kontrabaß</i> (1984)	67
Szymanowski, Karol	60
<i>Symphonie concertante</i> für Klavier und Orchester op. 60 (1932)	60
T udor, David	24
U hl, Alfred	24
W ebern, Anton	14 f., 23, 25 f., 34, 40 f., 60, 78, 84, 89, 99 f., 105 f., 109, 112–116, 118–120, 122– 131, 135, 142, 147, 160, 162, 168, 170, 249f.
<i>Acht Orchester-Fragmente</i> (1911/1913)	114
Cellosonate (1914)	114
<i>Drei Volkstexte</i> op. 17 (1924)	25
<i>Fünf Stücke</i> für Orchester op. 10 (1911–1913)	119f, 123, 127, 129, 131
<i>Fünf Sätze für Streichquartett</i> op. 5 (1909)	25, 168
<i>Konzert für neun Instrumente</i> op. 24 (1934)	160
<i>Passacaglia</i> d-Moll op. 1 (1908)	60
<i>Sechs Lieder</i> nach Gedichten von Georg Trakl Op.14 (1917–1922)	114, 126f.
<i>Sechs Stücke</i> für Orchester op. 6 (1909)	99, 118

<i>Variationen</i> für Klavier op. 27 (1936)	114
<i>Vier Lieder</i> für Gesang und Klavier op. 13 (1914/1918)	114
<i>Zwei Lieder</i> nach Gedichten von Rainer Maria Rilke op. 8 (1925)	114
Welsch, Wolfgang	210–212 f., 214f., 217 f., 220–222, 224, 236
Werfel, Franz	247
<i>Eine blassblaue Frauenschrift</i> (1940)	248
Werner, Luise-Marie	56
Westphal, Kurt	35
Wolpe, Stefan	24
Zimmermann, Bernd A.	112, 225
<i>Photoptosis</i> (1968)	112

BAND 1

Matthias Henke, Francesca Vidal (Hg.):
[Ton]Spurensuche –
Ernst Bloch und die Musik

BAND 2

Sara Beimdieke:
„Der große Reiz des Kamera-Mediums“ –
Ernst Kreneks Fernsehoper
Ausgerechnet und verspielt

BAND 3

Reinke Schwinning:
Philosophie der Musik in Ernst Blochs
frühem Hauptwerk *Geist der Utopie*

BAND 4

Matthias Henke, Reinke Schwinning (Hg.):
Nach(t)-Musiken – Anmerkungen zur
Instrumentalmusik Friedrich Cerhas

BAND 5

Matthias Henke, Sara Beimdieke,
Reinke Schwinning (Hg.):
Entdeckungen –
Kurt Weill als Lotse durch die Moderne

MATTHIAS HENKE, REINKE SCHWINNING (HG.)

NACH(T)-MUSIKEN ANMERKUNGEN ZUR INSTRUMENTAL- MUSIK FRIEDRICH CERHAS

Der Titel *Nach(t)-Musiken* greift das von **Friedrich Cerha** geschätzte Prinzip der Mehrfachcodierung auf. Erstens lässt er an die Notturmi Gustav Mahlers denken, an eine spezifisch österreichische Klanglandschaft also. Zweitens erinnert er an die von Cerha gepflegte Praktik, des Nachts zu komponieren. Drittens klingen jene Werke nach, die eines Anstoß' von außen bedurften, sei es durch Skulpturen, Gedichte oder musikalisch-intertextuelle Bezüge. Der Fokus auf Instrumentalmusik lässt an eine bestimmte Klanglandschaft denken, deren Weite sich einem nunmehr 95-jährigen Künstlerleben verdankt. Sie reicht vom Neoklassizismus über den Serialismus bis zur Klangkomposition, deutet auf musikhistorische Reflektionen (von der Renaissance bis zur Wiener Schule) und gibt den Komponisten als Fährtenmacher zu erkennen, der dem Reichtum der Welt unermüdlich auf der Spur ist. Kurz, Cerha ist es wie kaum jemandem gelungen, die Polarität zwischen Intellektualität wie Sinnlichkeit aufzuheben und so in neue Dimensionen des Komponierens vorzustoßen. Der Band verdankt sich einer langjährigen Zusammenarbeit des Archivs der Zeitgenossen (Krems/Donau) mit dem Fach Musikwissenschaft der Universität Siegen. Die gemeinsamen „Sommerkolloquien“ förderten die Bildung eines Kreises von ExpertInnen, die auf Augenhöhe kommunizieren.