

Prozess- und Kontrastdenken in Cerhas Streichquartetten

Von 1989 bis 2001 – in einer Schaffensphase, in der der Komponist bereits auf reiche künstlerische Erfahrungen zurückgreifen konnte – hat Friedrich Cerha insgesamt vier Streichquartette komponiert. Die Tatsache, dass sich Cerha erst im Alter von 63 Jahren der Gattung des Streichquartetts zuwandte, mag zunächst überraschen.¹ Ein mögliches Erklärungsmodell liegt jedoch nahe: Angesichts der respekteinflößenden Ausnahmestellung², die diese Gattung innerhalb der europäischen Musikgeschichte (im Grunde bis heute) innehat, könnte Cerha mit der Komposition und Veröffentlichung seines ersten Quartetts gezögert haben (für eine solch verantwortungsvolle Haltung könnte Brahms gleichsam als „historisches Vorbild“ dienen).

Cerha selbst³ begründet sein Zögern nicht in erster Linie durch die Vormachtstellung der Tradition. Er erzählt vielmehr, dass er als Geiger jahrelang in Streichquartettformationen mitgewirkt und sich so eine profunde Kenntnis der Streichquartettliteratur und der Spieltechniken der Streichinstrumente angeeignet habe, dass sich diese intime Vertrautheit mit den Anforderungen des Quartettspiels in Bezug auf das Herausbilden eigener Streichquartettkonzeptionen aber hemmend ausgewirkt habe.

Diese Argumentation scheint durchaus plausibel. Zudem ist – auch wenn zu Recht die Traditionsbeladenheit der Gattung ins Treffen geführt wird – die Verwurzelung in der europäischen Musikgeschichte wohl nicht die allererste Assoziation, die dem Hörer bei der Begegnung mit Cerhas ersten beiden Quartetten (1989/90) in den Sinn kommt. In dieser Musik wird das Europäische vielmehr durch vielfältige Bezüge auf „Außer-

¹ Hier ließe sich ergänzend hinzufügen, dass Cerha laut Werkverzeichnis bereits 1948 ein Streichquartett komponiert hatte, dessen zweiter Satz modifiziert in die *Sonatine* für Klavier (1948/51) übernommen wurde. Die anderen Sätze wurden 1952 vernichtet, das Werk wurde nie aufgeführt.

² Seit Haydns wegweisenden frühen Quartetten (siehe z. B. die *Sonnenquartette* op. 20, 1772) sind in der Gattung des Streichquartetts in den vergangenen 250 Jahren zahlreiche viel diskutierte Meisterwerke entstanden, und diese Gattung hat offenbar bis heute nichts von ihrer Aktualität und Faszination verloren. Auch in der neuen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind bedeutende Quartette entstanden – als ein Beispiel unter vielen ließe sich Luigi Nonos *Framente. Stille. An Diotima* (1979/80) erwähnen.

³ Informelles Gespräch im Rahmen des von Gundula Wilscher konzipierten Symposiums *Vernetztes Werk(en)* am 12. Februar 2016 in Krems.

europäisches“ bereichert. Daraus resultiert eine Verflechtung unterschiedlicher Perspektiven.

Ist vom sogenannten „Außereuropäischen“ die Rede, so gilt es – und dies ist Cerha wohl bewusst – eurozentristische Positionen zu meiden. In diesem Sinne hat der Komponist wiederholt betont, dass es ihm nicht darum ging, den „exotischen Klangreiz außereuropäischer Musik“⁴ zu imitieren. Sein Ziel war es, Musik „aus unserem Kulturkreis“ zu schaffen, „eine Musik freilich, 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.“⁵

Diese Argumentation zielt offenbar darauf ab, mögliche kritische Einwände, diese Musik beziehe sich auf Elemente außereuropäischer Kulturen, ohne deren soziokulturellen Kontext zu berücksichtigen, von vornherein zu entkräften. In seinem kompositorischen Selbstverständnis begreift sich Cerha als „unserem Kulturkreis“ zugehörig. Dadurch meidet er die Vereinnahmung eines kulturellen Sinnzusammenhangs, dessen feine Abstufungen den meisten Europäern letztlich doch unzugänglich bleiben. Ein tiefgehendes Interesse für Musiktraditionen Afrikas und Asiens sowie eine Befruchtung durch neue Impulse (im Sinne einer Um- und Neuinterpretation des Wahrgenommenen) schließt dies jedoch keineswegs aus. Diese Haltung erinnert an Olivier Messiaen, aber auch an Pierre Boulez, dessen wegweisendes Werk *Marteau sans maître* (1954) man unter ähnlichen Vorzeichen betrachten könnte.

Auch in Cerhas Quartetten 1 und 2 mündet ein Prozess der Bereicherung durch „Anderes“ in eine Verflechtung unterschiedlicher Klang- und Denkperspektiven, die im Folgenden an Hand einiger Ausschnitte analytisch erörtert werden soll. Die Begriffe „Prozess“ und „Entwicklung“ bzw. „Kontrast“, die gleichermaßen für die europäische Musiktradition wie für Cerha von zentraler Bedeutung⁶ sind, dienen dabei immer wieder als Ausgangs- und Bezugspunkte.

Cerhas *1. Streichquartett*⁷ (1989) wurde von der Stiftung Mozarteum Salzburg zu Mozarts 200. Todestag in Auftrag gegeben und 1991 durch das Cherubini-Quartett uraufgeführt. Es trägt den Untertitel *maqam* – ein zentraler und häufig diskutierter Begriff

⁴ Friedrich Cerha: *Schriften: ein Netzwerk* (= Komponisten unserer Zeit, Band 28), Wien: Lafite 2001, S. 259.

⁵ Ebd.

⁶ Cerha hat an zentraler Stelle (ebd., Rückseite des Buches) festgehalten, dass „Entwicklungsvorgänge“ in seiner Musik „eine stets erlebnismäßig fassbare Rolle spielen.“ Zugleich dokumentieren gerade die Quartette aber auch die große Bedeutung von Kontrastwirkungen für seine Musik.

⁷ Friedrich Cerha: *1. Streichquartett* (1989), Partitur, Wien: Universal Edition 19457.

der arabischen Musik, mit der sich Cerha schon in seiner Jugendzeit intensiv beschäftigt hatte –, noch bevor die Auseinandersetzung mit maqam-Techniken in der Neuen Musik (etwa bei Klaus Huber) ihre Spuren hinterließ.

Im *1. Streichquartett* ist der Gestus dessen, was wir als „arabische Musik“ zu kennen meinen, gleichsam aus der Ferne spürbar. Dass er nicht primär im Vordergrund steht, zeigt sich zum Beispiel im zweiten Abschnitt, in dem blockhafte Strukturen dominieren, während die maqam-Technik „einen möglichst unmerklichen Übergang zwischen

The image displays two pages of a musical score for a string quartet. The top page shows sketches for measures 93-95, with four staves labeled Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The sketches feature various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'mp' and 'mf'. The bottom page shows the beginning of section V, starting at measure 99. It continues with the same four staves, showing more developed musical notation and dynamic markings like 'f'. Dotted lines connect specific notes and structures between the sketches and the beginning of section V, illustrating the structural line mentioned in the caption.

Beispiel 1: *1. Streichquartett* (1989), T. 93–95 (oben: die dem Abschnitt V zu Grunde liegende Strukturlinie – siehe Skizzen; unten: Beginn von Abschnitt V – siehe Partitur).

verschiedenen Melodie-Modellen anstrebt.⁸ Unter den insgesamt elf Formabschnitten erinnert die Heterophonie des fünften Abschnitts wohl am ehesten an das „allgemeine Vorstellungsbild von arabischer Musik.“⁹ Im Folgenden seien daher der fünfte und auch der darauf folgende sechste Abschnitt näher analysiert.

Betrachten wir zunächst das Beispiel 1. Hier ist in den unteren vier Stimmen der Beginn des fünften Abschnitts (T. 93–95) abgebildet. Die ohne Notenhäse notierte oberste Zeile ist aus Cerhas Skizzen¹⁰ transkribiert und nicht Teil des klingenden Resultats. Die von mir hinzugefügten gestrichelten Verbindungslinien zeigen, dass diese Tonhöhenabfolge der heterophonen Faktur zu Grunde liegt.

Mit Ausnahme der Bratsche, die klar als Ergänzungsstimme fungiert, folgen ihr alle Stimmen: Der Ton *Es* ist der Ausgangspunkt. Danach ertönt das *D* zunächst im Cello, in der 1. Violine und zuletzt in der 2. Violine. Eine andere Reihenfolge wählt Cerha beim (um einen Viertelton erhöhten) *Des*. Zuerst kommt es in der 2. Violine (als erhöhtes *Cis*), dann zugleich im Cello und der 1. Violine (als erniedrigtes *Des*).

Im weiteren Verlauf wird wiederum eine andere Reihenfolge gewählt: Die 2. Violine wird an die letzte Stelle gesetzt. Dies zeigt sich beim *B*, das erst in Takt 94 als *Ais* erklingt, und danach auch beim *C* (2. Violine, letzter Ton in T. 94). In Takt 95 (beim erhöhten *H* und erhöhten *G*) ist wiederum die 1. Violine in der Endposition, ehe beim *Fis* die 2. Violine unmittelbar auf die 1. Violine folgt. Das Cello hat zumeist die Führungsrolle inne.

Ein solcher heterophoner Satz steht wohl weder im Zeichen des Prozesses noch des Kontrasts. Das Stimmengeflecht ist auf unvorhersehbare Weise aufgefächert. Einmal übernimmt die eine Stimme die Führungsposition, dann wieder die andere. Der Abschnitt zielt nicht prozesshaft auf ein Ergebnis ab. Auch von Kontrasten kann keine Rede sein: Fast der gesamte Abschnitt basiert auf Varianten ein und derselben melodischen Linie. Dass zentrale Kategorien der europäischen Musik hier nicht anwendbar sind, mag zum fremdartigen Charakter dieser Passage beitragen.

Kommen wir nun zum sechsten Abschnitt: Hier werden die „arabischen“ Ansätze des fünften Abschnitts modifiziert. Der heterophone Duktus ist verschwunden. Nur in der Viola erklingen weiterhin melodische Bögen, die zunächst in Ansätzen der Strukturlinie folgen. Das allmähliche Verschwinden der gestrichelten Verbindungslinien (vgl.

⁸ Cerha, Schriften (zit. Anm. 4), S. 260.

⁹ Ebd.

¹⁰ Das Skizzenmaterial ist im Archiv der Zeitgenossen Krems zugänglich (AdZ-FC, 000S0104). Ich bedanke mich bei Gundula Wilscher für die Möglichkeit der Einsichtnahme.

Beispiel 2: 1. Streichquartett (1989), T. 125–140 (oben: die dem Abschnitt V zu Grunde liegende Strukturlinie – siehe Skizzen; unten: Varianten der Viola aus Abschnitt VI – siehe Partitur).

Beispiel 2) zeigt, dass diese Linie – nach den Tönen *Es* und *D* – nach und nach verlassen wird. Die Violastimme emanzipiert sich von der ursprünglichen Linienführung.

Darüber hinaus könnte man hier den Eindruck gewinnen, dass das europäisch geprägte Entwicklungsdenken die Oberhand gewinnt. An Hand von Beispiel 2 lässt sich dies auch analytisch nachvollziehen: Die heterophone Auffächerung wird in prozessuale Zielgerichtetheit transformiert, indem die Melodielinie der Bratsche bei jedem neuen Einsatz verlängert wird. Dadurch gelangt Cerha auf spielerische Weise von einem kompositorischen Paradigma in ein anderes. Zielgerichtete Vorgänge bestimmen schließlich auch die Abschnitte 10 und 11 des Quartetts, in denen sich eine stürmische Bewegung schrittweise beruhigt.

Cerhas 2. Streichquartett¹¹ ist 1989/90 „im Auftrag des Streichquartettwettbewerbs von Evian entstanden, wo es 1991 Pflichtstück für die Bewerber wurde. Den Preis für die beste Interpretation erhielt das Mandelring-Quartett aus Deutschland, das am 12. Mai die Uraufführung spielte“.¹² Wie die zeitlich benachbarte *Langegger Nachtmusik III* (1990/91) ist auch das 2. Streichquartett durch die Musik der latmul am Fluss Sepik in

¹¹ Friedrich Cerha: 2. Streichquartett (1989/90), Partitur, Wien: Universal Edition 19623.

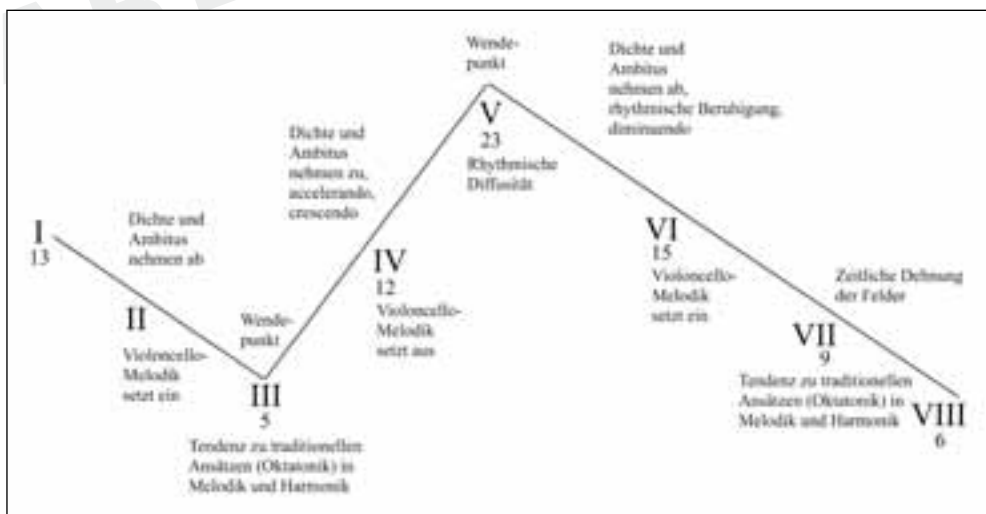
¹² Friedrich Cerha: String Quartets 1–3, Movements after Hölderlin Fragments, Arditti-Quartett, cpo 999 646-2, Booklet, S. 10.

Papua-Neuguinea angeregt. Cerha stellte fest, die vierteltönigen Wendungen der Flöten wie auch die Rhythmen der Schlitztrommeln seien „nicht ohne Einfluss“¹³ auf das Werk geblieben.

Auch im zweiten Quartett geht es vielfach um Übergänge zwischen divergierenden Klang- und Denkvorstellungen. Kompositorische Ansätze, die durch außereuropäische Konstellationen inspiriert sind, münden in prozessuale Verläufe, die an europäische Traditionen erinnern. Wie das erste Quartett ist auch dieses Werk einsätzig. Es besteht aber nicht aus voneinander abgesetzten kleinräumigen Abschnitten, sondern ist in einem einzigen Bogen durchkomponiert. Auch die erwähnten Prozesselemente sind daher in einen übergreifenden Gesamtverlauf integriert. Dazu einige Beobachtungen (in einer ausführlicheren Version wurde die folgende Analyse bereits 2006 veröffentlicht¹⁴).

Zu Beginn ertönt ein fragil anmutendes, statisches mikrotonales Klanggewebe. Langsam gelangt Bewegung in das Stück, und melodische Phrasen setzen ein. Nach und nach werden die Mikrotöne von einem dichten, nicht mikrotonalen Tongeflecht abgelöst, das ab Takt 242 in einen konsequent geformten prozessualen Verlauf mündet.

In Beispiel 3 ist dieser Prozess zur besseren Veranschaulichung in einzelne Phasen unterteilt, die mit römischen Ziffern bezeichnet sind. Bei I basiert die Harmonik auf



Beispiel 3: 2. Streichquartett (1989–90), T. 142–202 (harmonischer Prozess).

¹³ Cerha, Schriften (zit. Anm. 4), S. 261.

¹⁴ Lukas Haselböck (Hg.): Friedrich Cerha. Analysen, Essays, Reflexionen, Freiburg i. Br. – Berlin – Wien: Rombach 2006, S. 95–119.

insgesamt 13 Tönen, die in ihrer Oktavlage jeweils fixiert sind.¹⁵ Dichte und Ambitus nehmen hier kontinuierlich ab. Zugleich mit der abnehmenden Dichte setzen melodische Wendungen ein (vgl. etwa die Cello-Melodik bei II). Bei III ist die harmonische Dichte bereits auf fünf Töne reduziert.

Ziffer III ist gleichzeitig ein Wendepunkt. Die Dichte der harmonischen Felder nimmt nun wieder zu. Bei Tondichte 12 (IV) setzt konsequenterweise die Cellomelodik wieder aus. Der Höhepunkt der Dichte wird bei V erreicht (23 Töne). In der Schlussphase des Prozesses nimmt die Dichte über 15, neun und sechs Töne wieder ab. Bei VI setzt die Cellomelodik wieder ein, bei VII folgt eine zeitliche Dehnung der Felder und bei VIII kehrt die Welt der Mikrotöne zurück, die den Anfang des Werks bestimmt hatte. Die Dichte des Prozesshöhepunkts wird im Folgenden nicht mehr übertroffen, und den Abschluss bilden starre, gleichsam eingefrorene Akkorde.

In diesen Analysen wurde deutlich, wie in den ersten beiden Quartetten unterschiedliche Klang- und Denkperspektiven einander gegenübergestellt werden. Cerha meidet eine Konfrontation unterschiedlicher Ansätze im Sinne von Gegensätzen. Oft muss man sehr genau hinhören, um festzustellen, wo eine Perspektive die andere ablöst. Ein entwickelnder Ansatz geht aus einem in sich kreisenden heterophonen Denken hervor, und fragile mikrotonale Klänge überlappen mit einer großangelegten prozessual geformten Steigerung, ohne dass exakt zu verorten ist, wo das eine endet und das andere beginnt. Es scheint, als wolle Cerha uns damit sagen: Das sogenannte „Europäische“ – das, was wir erlernt haben – ist nichts Unabänderliches. Es lässt sich bereichern und befruchten durch ein „Anderes“, ohne dabei aufzuhören, europäisch zu sein (hier wäre ein spontaner Seitenblick zur – immer wieder – aktuellen politischen Situation Österreichs und Europas durchaus angebracht).

Das 3. *Streichquartett*¹⁶ (1991) wurde nur zwei Jahre nach den ersten beiden Quartetten komponiert und 1992 durch das Arditti Quartett in Wien uraufgeführt. Trotz dieser zeitlichen Nachbarschaft unterscheidet es sich deutlich von den ersten beiden Quartetten. Außereuropäische Einflüsse finden sich hier kaum. Das kontrastreiche Werk ist auf „scharfe, klare Zeichnung der mitunter rasch wechselnden Charaktere“¹⁷ abge-

¹⁵ So tritt beispielsweise der Ton C ausschließlich in einer fixierten Oktavlage auf (z. B. als *c1*, und nicht als *c2*, *c3*, kleines *c* oder großes *C*). Innerhalb des Prozessbereichs gilt dieses Prinzip, das laut Aussage Cerhas durch ein vergleichbares Verfahren in Weberns Streichquartett op. 28 angeregt wurde, auch für alle folgenden harmonischen Felder.

¹⁶ Friedrich Cerha: 3. *Streichquartett* (1991), Partitur, Wien: Universal Edition 19948.

¹⁷ Cerha, Schriften (zit. Anm. 4), S. 265.

Beispiel 4: 3. Streichquartett (1991), 2. Satz (Elegie), T. 41–48.

stellt. Es besteht aus sechs äußerst unterschiedlichen Sätzen, wobei der zum 90. Geburtstag Alfred Schlees komponierte dritte Satz als erster entstanden ist.

Im zweiten Satz, einer bogenförmig gestalteten Elegie, ist das prozesshafte Denken wohl am deutlichsten umgesetzt. Der Satz ist aus sich prozessual entwickelnden Melodiemodellen geformt, die zu Beginn von drei bis zu 19 Tönen erweitert und nach dem Mittelteil wieder von 14 auf einen Ton reduziert werden. In der Mitte (T. 45 ff.) zwischen diesen beiden klar herausgearbeiteten Prozessabschnitten steht ein Zitat aus *Cerhas Slovenskischen Erinnerungen aus der Kindheit* (1956–89) für Klavier solo. Ein Hörer, dem die Herkunft dieses Zitats unbekannt ist, könnte sich hier an die Klangwelt des frühen

Schönberg, Berg oder Zemlinsky erinnert fühlen. Die Assoziation, die hier wachgerufen wird, ist jedenfalls Vergangenes.

In dieser formalen Gestaltung und den damit einhergehenden Möglichkeiten inhaltlicher Auslegung wird bereits ein Unterschied zu den ersten Quartetten deutlich. Zwar gibt es auch hier Mikrotöne, es gibt auch hier Prozesshaftes. Das „Andere“, das dem Prozessdenken gegenübergestellt wird, ist aber nicht Außereuropäisches – es ist die eigene Vergangenheit. Der Prozess bewerkstelligt den Übergang in die Welt des Vergangenen, des Zitats.

All dies kann auch an Hand der klangfarblichen Faktur des zweiten Satzes nachvollzogen werden. Am Anfang wird *con sordino*, *sul tasto* und *sul ponticello* gespielt, und die *ordinario*-Spielweise ist zu Beginn noch nicht präsent. Die zum Teil vierteltönigen Wendungen sind kurzatmig und werden erst nach und nach verlängert. Man könnte hier den Eindruck gewinnen, dass sich Vergangenes in einem kontinuierlichen Prozess der klanglichen Konkretisierung sedimentiert. Aus dem fragilen Klang der Gegenwart gelangen wir in den vollen, traditionsgesättigten Klang der Vergangenheit. Auch in Bezug auf die Melodik wird die Tendenz zur Konkretisierung deutlich: Die Hinwendung zur Tradition wird in längeren Melodiebögen zum Ausdruck gebracht.

Im Überblick zeigt sich nun die Unterschiedlichkeit der einzelnen Quartette: Während im zweiten Quartett die zerbrechliche Welt der Mikrotöne einen formalen Rahmen bildete, der durch die eruptive Gewalt eines prozessual geformten Mittelbereichs beinahe gesprengt wurde, erhält das Prozessuale im dritten Quartett ein neues Gesicht: Die klangliche Fragilität der Mikrotöne umgibt nun Vergangenes. Die Sätze 1 und 3, die den zweiten Satz als Gegensätze einschließen, steigern die „erratische“ Wirkung der Elegie. Ihr Zentrum ist der Verweis zurück.

Das *4. Streichquartett*¹⁸ (2001) ist im Vergleich zu den ersten drei Quartetten zehn Jahre später entstanden, wurde 2002 durch das Hugo Wolf Quartett uraufgeführt und offenbart erneut andere Facetten. Auch hier gibt es zwar gegensätzliche Abschnitte – Cerha hat sie mit Absicht nicht als „Sätze“ bezeichnet –, aber zwischen diesen Abschnitten gibt es vielfältige Querverbindungen.

Nach einer Introduction folgt ein längerer *Furioso*-Abschnitt im *fff*. Hier kommt laut Cerha „ein Prozess in Gang“ (siehe Zitat unten). Dieser Prozess ist so konsequent angelegt, dass ihm beinahe schon ein „didaktischer“ Zug zu eigen ist. Es scheint so, als wolle

¹⁸ Friedrich Cerha: *4. Streichquartett* (2001), Partitur, Wien: Universal Edition 31967.

der Komponist den Hörer gleichsam „an die Hand nehmen“. Diese Tendenz zur Klarheit und Deutlichkeit, das Nach-außen-Kehren struktureller Vorgänge tritt in Cerhas Musik manchmal, an einigen ausgewählten Stellen zutage. In seiner Werkeinführung beschreibt der Komponist diese Passage:

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 76-84. The score is divided into three systems. The first system (measures 76-78) features Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello, all marked with a forte (*ff*) dynamic. The second system (measures 79-81) features Violoncello, Viola, Violine II, and Violine I, all marked with mezzo-forte (*mf*) dynamics. The third system (measures 82-84) features Violoncello, Viola, Violine II, and Violine I, all marked with mezzo-forte (*mf*) dynamics. The final measure (84) includes instructions for "sub. *ppp*" and "senza vib." for the Violine I and II parts.

Beispiel 5: 4. Streichquartett (2001), T. 76–84.

Es kommt nun ein Prozess in Gang, in dem die Furioso-Abschnitte zwischen den sich wiederholenden Floskeln immer kürzer werden; ebenso wird die Anzahl der Sechzehntel innerhalb der Floskeln kleiner, die Zahl der Wiederholungen aber immer größer, bis schließlich eine nur mehr aus drei Sechzehnteln bestehende Floskel fünfzehnmal wiederholt wird. Es geht also beim Zuhörer um ein allmähliches Innewerden, ein Durchschauen eines prozessualen Verlaufs.¹⁹

Dieser „didaktische“ Aspekt von Cerhas Werk erinnert an andere Komponisten der neuen Musik, die auf konsequente Weise prozessual komponiert haben (wie etwa Gérard Grisey). Die Gefahr eines solchen Zugangs zum Komponieren ist Cerha sicherlich bewusst. Jede Voraushörbarkeit, die ein allzu durchschaubarer Verlauf mit sich bringt, jedes Schon-Wissen, was kommen wird, benötigt ein Gegengewicht in Form von Überraschungen. In Kontrastwirkungen, an denen das dritte und vierte Quartett reich sind, liegt eine Möglichkeit, den Hörprozess in unerwartete Bahnen zu lenken.

Abschließend nun der Versuch eines kurzen Resümees: Dass Kategorien wie Prozess oder Kontrast – trotz ihres zentralen Stellenwertes – in Cerhas Musik niemals normative Gültigkeit zukommt, lässt sich an Hand des „Anderen“ nachvollziehen, dem diese Kategorien auf vieldeutige Weise gegenübergestellt werden. Für Cerha sind Prozess und Kontrast keine unverrückbaren Bezugspunkte. Ihre Funktion ist immer wieder von Neuem abhängig von den Kontexten, in die sie gesetzt werden. Von Bedeutung ist daher Cerhas spielerischer Umgang mit Kategorien und Denkweisen, aber auch seine kritische und skeptische Einstellung, die es nicht zulässt, Perspektiven unabänderlich festzuhalten.

Beim Nachdenken über diese Grundeigenschaft des Menschen und Künstlers Cerha ist mir ein Ausspruch Anton Weberns über Max Reger eingefallen. Webern war von der Musik Regers fasziniert, meinte aber auch, dieser hätte geradezu serienweise Werke nach einem bestimmten Muster produziert: viersätzig, mit typisierten Satzcharakteren und formalen Verläufen. Dies sei für ihn, für Webern selbst, ausgeschlossen.²⁰

In eine solche Tradition des „kritischen Komponierens“ ist für mich auch Friedrich Cerha einzuordnen. Im Zentrum seiner künstlerischen Tätigkeit stehen, wie es scheint, das Hinterfragen einfacher Gegensätze sowie permanente Übergänge von einer Art der Klangvorstellung und des Denkens in eine andere.

¹⁹ Friedrich Cerha: Werkeinführung, Typoskript, AdZ-FC, 000T0130/2.

²⁰ Vgl. Walter Kolneder: Anton Webern (= Kontrapunkte, Bd. 5), Rodenkirchen am Rhein: P. J. Tonger 1961, S. 164.