

Alte Musik mit neuen Mitteln

Er hat mit Klangflächen und Vierteltönen gearbeitet, Bergs „Lulu“ vollendet, Ernst Jandl vertont und jüngst eine „komische Oper“ und ein Schlagzeugkonzert für Martin Grubinger geschrieben. Den Kontakt zur Tradition hat **Friedrich Cerha** nie abgebrochen. Am 17. Februar wird Österreichs bedeutendster Komponist 90 Jahre alt. *Von Arnt Cobbers*

Friedrich Cerha ist ein munterer, eloquenter Gesprächspartner. Auf Telefoninterviews allerdings hat er keine Lust mehr, und so trafen wir uns zum Tee vor dem Kamin seiner mit zahlreichen Antiquitäten und Instrumenten bestückten Wohnung in Wien-Hietzing. Nach einer halben Stunde stieß noch seine Frau hinzu, die Musikwissenschaftlerin Prof. Gertraud Cerha.

Herr Cerha, Sie haben in Germanistik promoviert, waren dann Musiklehrer, Geiger, Dirigent, Gründer und Leiter des Ensembles „die reihe“ – wann und warum haben Sie anfangen zu komponieren?

Ich habe in Germanistik promoviert, aber ich habe im Sinne der Humanisten des 19. Jahrhunderts einfach herumstudiert in den verschiedensten Fächern. Philosophie, Musikwissenschaft, Orientalistik, weil ich über einen orientalischen Stoff, den Turandot-Stoff, dissertiert habe, und dann hab' ich halt in einem Fach abgeschlossen. Ich habe, soweit ich zurückdenken kann, immer komponiert. Ich habe mit sechs Jahren begonnen Geige zu spielen und mir eines Tages gedacht, warum soll ich immer Musik von anderen spielen? So habe ich begonnen zu komponieren und das bis zum heutigen Tag nicht aufgegeben. Ich habe Solosonaten für die Geige geschrieben, Lieder und dergleichen und bin darauf gekommen, dass ich technisch zu wenig kann. In der Nähe des Yppenplatzes gab es eine Zweiganstalt des Konservatoriums der Stadt Wien, da stand draußen dran, welche Instrumente man studieren konnte, und ganz unten stand: Musiktheorie und Komposition. Ich bin da als Schüler immer vorbeigeschlichen, und eines Tages hab' ich mir Mut gemacht und bin dort hinaufgegangen. Der Direktor hat mich emp-

fangen und gefragt, was ich will. Ich sagte: Ich möchte komponieren lernen. Darauf hat er gelacht und gesagt: Du kannst nicht inskribieren, das müssen deine Eltern für dich tun. Bei ihm habe ich dann eine ganz strenge theoretische Schule durchlaufen. Er hat mir später auch gigantische Aufgaben gestellt: zwölf Menuette mit Trios innerhalb von zwei Tagen, und ich habe Choräle harmonisiert, zum Teil im Gymnasium unter der Bank, was dem Niveau meiner Schulnoten nicht zuträglich war. Und dann habe ich begonnen, ernstlich zu komponieren. Die meisten frühen Stücke habe ich in den 50ern weggeworfen. Das älteste, das ich mir aufgehoben habe, ist datiert mit Februar 1934, ein Duett mit zwei Geigen. Und etliche Lieder stammen noch aus dieser Zeit.

Wann ist das Komponieren ins Zentrum Ihrer Arbeit gerückt?

Wissen Sie, es wird in die gesamte Kunst so viel hineingeheimnist, im Grunde genommen ist es bei mir – und ich vermute auch bei vielen meiner Kollegen – ganz einfach:

Foto: Universal Edition/Eric Marinitzsch



Man überlegt nicht, sondern man macht einfach. So wie man nicht überlegt, wie das Herz schlägt oder warum man atmet – man macht das einfach. Ich habe mit meiner Musik und auch mit meiner Malerei keine weiteren Ziele verfolgt, ich wollte niemanden beglücken, ich wollte keine Heilserwartungen erfüllen, ich wollte nie Karriere machen. Es war einfach ein notwendiges Tun und ein Bedürfnis, bestimmte Dinge klanglich zu formulieren.

Man muss sich aber seine Zeit einteilen und auch leben können.

Ich hatte vielerlei Interessen, ich habe als Geiger konzertiert, habe seit Ende der 50er-Jahre viel dirigiert, diese 40er-, 50er-, 60er-Jahre waren für junge Komponisten eine schwierige Zeit, weil wir keinen Zugang zu den öffentlichen Podien hatten. Aber es gab einen sehr intensiven Untergrund. Als wir aus dem Krieg kamen, war die Welt für uns neu, das war

für mich sozusagen eine zweite Geburt. Dass mich mein Vater 1934 an die Stätten des Bürgerkrieges vom Februar 1934 geführt und mir die zerschossenen Häuser und das eingetrocknete Blut auf dem Asphalt gezeigt hat, das hat mich politisch geprägt – gegen alle Gewalt zu sein, die Menschen anderen Menschen gegenüber ausüben. Ich war dann Antifaschist und bin zweimal desertiert als Soldat, und 1945 war plötzlich alles offen. Wir hatten keine Ahnung, was in der Welt passiert

haben kleine Konzerte gemacht in Caféhäusern, Buchhandlungen, Vereinslokalen und dergleichen, das war eine sehr lebendige Zeit. Aber von den Konzerten konnte man nicht leben, es gab fast kein Honorar. Ich musste etliche Jahre in Gymnasien unterrichten, was mir zeitweise schwer auf die Nerven gegangen ist, ausgenommen einige Oberstufenklassen, mit denen ich fast so etwas wie ein musikwissenschaftliches Seminar hielt, das hat mir Freude gemacht. Und dann haben

„Was ich gemacht habe, war für die meisten Leute etwas völlig Fremdes.“

war, seit 1934, im Austro-Faschismus, war ja die avancierte neue Kunst geächtet worden. Nun galt es vieles nachzuholen. Es hat sich ein Untergrund gebildet von Komponisten, Literaten, Malern, wir

etliche Partituren sehr lange gebraucht. Die „Spiegel“ habe ich in relativ kurzer Zeit, 1960/61, konzipiert, aber die Partituren fertigzustellen hat mehr als zehn Jahre gedauert.

Wie hat sich Ihre Musiksprache geformt?

Das hing mit den Konzertprogrammen zusammen, damit, was man kennenlernen konnte. Viele Partituren waren nicht käuflich, selbst Debussy hat man erst Mitte der 50er-Jahre kaufen können. Aber in der Musikakademie hatte der damalige Bibliothekar alles, was für die Nazis entartet oder jüdisch war, im Keller gelagert. Und nach 1945 habe ich zum Wochenende rucksackweise Noten nach Hause getragen und durchstudiert und zum Teil auch gespielt, Klavier vierhändig oder mit Geige und Klavier. Hindemith wurde viel aufgeführt, und meine erste Violinsonate ist durchaus noch von Hindemith beeinflusst. Dann hat Stravinsky natürlich sofort einen ungeheuren Eindruck gemacht, ein Architekt hatte eine Aufnahme der „Geschichte vom Soldaten“, und wir sind da herumgesessen und waren fasziniert. Ja, und dann gab es den Kreis der IGNM [Internationale

Gesellschaft für Neue Musik] mit Leuten, die noch aus dem Schönberg-Kreis da waren, und da wurde ich eingeladen, meine Stücke zu spielen. Ich habe dann begonnen, diese kleinen Konzerte in der Musikakademie in der Lothringerstraße zu programmieren und einzustudieren und habe da auch Schönberg und Webern kennengelernt und aufgeführt. Eine wichtige Figur für mich wurde Josef Polnauer, der Vorstandsmitglied in Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen gewesen war und den ganzen Krieg über versteckt in einem Kabinett gelebt hatte. Er war einer meiner wichtigsten Lehrer, wir haben miteinander Schönberg, Webern und dergleichen analysiert. Ich habe mich mit allem auseinandergesetzt. Ich war bei Josef Matthias Hauer, und auch die Auseinandersetzung mit den späten Klaviersonaten von Skrjabin ist für mich sehr wichtig geworden, Joseph Marx hatte mich auf ihn aufmerksam gemacht.

Es gehört sicherlich Mut dazu, eine Musiksprache zu benutzen, die noch kein Publikum hat. War das eine bewusste Entscheidung?

Schönberg und Webern hatten auch kein Publikum, sie haben es ja heute noch nicht. Wir hatten keine Wahl, wir waren so an den Rand gedrängt. Das war für uns ein Problem. Ich war dann drei Jahre, 1956 bis 1959, in Darmstadt, das war wieder eine neue Welt mit den musikorganisatorischen Disziplinen, der seriellen Musik, der punktuellen Musik. Das Großartige an Darmstadt war aber auch, dass man alle namhaften Komponisten meiner Generation und der älteren kennenlernen und sich mit ihnen auseinandersetzen konnte. Es gab dort nächtelange Diskussionen, und sehr viele Freundschaften sind dort entstanden.

Gertraud Cerha, die mit frisch aufgebrühtem Tee hinzugekommen ist: Mut ist eine Kategorie, die ihm fremd ist. Entweder man hat ihn, oder man hat ihn nicht.

Der Zyklus „Spiegel“ wurde bei den ersten Aufführungen von der Kritik als „Kopfmusik“ bezeichnet – für Sie aber, haben Sie gesagt, entsprang diese Musik einem elementaren Ausdrucksbedürfnis! Wie kann es zu einem solchen Missverständnis kommen?

Das Verständnis für die Entwicklung, die die Musik im 20. Jahrhundert genommen hat, war ganz allgemein sehr gering, und was ich gemacht habe, war für die meisten Leute etwas völlig Fremdes. Es wurde als intellektuelles Experiment gesehen, was in einem hohen Grad nicht stimmte. Ich bin erst in den 80er-Jahren darauf gekommen, dass sich in den „Spiegeln“ viele meiner schrecklichen Kriegserlebnisse niedergeschlagen haben. Ich spüre in vielen Bereichen der Kunst einen großen Unterschied zwischen der Generation, die den Krieg noch erlebt hat, und den Jüngeren, an denen der Krieg vorbeigegangen ist.

400 Jahre lang haben die Komponisten im tonalen System komponiert. Warum war das Ihnen und Ihrer Generation nicht mehr möglich?

Die Tonalität war ein Begriff, der für uns keine Rolle gespielt hat. Sie war ja schon aufgeweicht in der ausklingenden Romantik, schon bei Mahler, und alle weiteren Entwicklungen haben ja nicht oder nur teilweise auf der Tonalität basiert. Es gibt auch in meiner Musik durchaus Dinge, die tonal zu deuten sind, ich war nie ein Verächter der Tonalität.

Gertraud Cerha: Aber in den „Spiegeln“ ist davon natürlich keine Spur zu finden.

Friedrich Cerha: Aber ich war auch nie ein Apostel der seriellen Musik. Vor allem das Zurückführen der musikalischen Konstruktion auf den Einzelton in der punktuellen Musik habe ich nicht mitgemacht. Das dynamische Entwicklungsprinzip war mir immer sehr wichtig.

Gertraud Cerha: Darin unterscheiden sich die „Spiegel“ von Ligetis „Atmosphères“ [die zur gleichen Zeit entstanden]. Die sind wirklich statisch, aber in den „Spiegeln“ gibt es ein Entwicklungsdenken. Wenn man von der Sprache an sich abstrahiert, dann gibt es eine direkte Verbindung über die Wiener Schule zur Romantik, da war nie ein Bruch.

Friedrich Cerha: Ich habe in Darmstadt zwei Stücke für Geige und Klavier gespielt, und nachher kam Luigi Nono zu mir und sagte vorwurfsvoll: Du machst mit unseren Mitteln alte Musik. (*lacht*)

Gertraud Cerha: Das Alte daran ist, dass es immer Gestalten und immer Ent-

CD-Tipps



Eine letzte Art Chansons, Lieder nach Texten von Jandl, Rühm, Achleitner, Schwitters u. a.; Studio Dan (Klavier, Perkussion, Kontrabass) & Agnes Heginger (Chansonnière) 2015; Jazzwerkstatt Records. In diesem 1989 entstandenen Zyklus beweist der gebürtige Wiener skurrilen Humor.



Werke für Klaviertrio, Violine und Klavier oder Violoncello und Klavier (Ersteinspielungen); Trio Boulanger 2015; Cavi

wicklung gegeben hat. Das war diametral dem entgegengesetzt, was die streng Seriellen wollten.

Friedrich Cerha: Eine Folge der Randsituation, in der wir uns befanden, war natürlich, dass ich auf keine Praktikabilität Rücksicht nehmen musste. Einerseits gab es keine Aufträge, andererseits hatte ich keine Aussicht auf Aufführungen meiner Orchesterwerke, ich konnte also aus dem Vollen schöpfen. Ich war mir gar nicht sicher, ob ich die „Spiegel“ jemals würde hören können, die erfordern ja ein Riesenorchester. Auch beim „Netzwerk“ habe ich mit einem seltsam besetzten Orchester gearbeitet, mit Sängern und Bewegungsgruppen und dergleichen.

Ist es nicht frustrierend, wenn man sieht, dass das Musikleben immer mehr zum Museumsbetrieb wird, dass das eigene Schaffen am Rande bleibt?

Ich war nie interessiert an einer Karriere.

Warum gibt es kaum neue Musik, die zugleich unterhaltend ist? Und warum haben Sie vor kurzem eine komische Oper geschrieben?

Ob meine Musik unterhaltsam ist oder nicht – ich weiß es nicht. Der „Onkel Präsident“ ist eine komische Oper, aber alle meine Bühnenwerke haben eigentlich ein Thema, das mich mein ganzes Leben lang beschäftigt hat: das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft. Unter den Nazis wurde ich auf mich zurückgeworfen, weil ich umgeben war von einem Enthusiasmus, den ich nie geteilt habe, und als ich „die reihe“ gegründet habe, wurde mir vorgehalten, ich würde die Tradition zerstören wollen und dergleichen.

Haben Sie deshalb auch so viele Konzerte für ein Soloinstrument und Orchester geschrieben?

Ja, vielleicht hat das eine Rolle gespielt. Aber die Freude an der Auseinandersetzung zwischen Solist und Orchester war eigentlich doch dominierend.

Zur Verleihung des Ernst-von-Siemens-Musikpreises 2012 wurden Sie gewürdigt als ein Komponist, der in der Tradition „der großen Meister des 20. Jahrhunderts“ steht. Trifft es das?

Natürlich hat mich die Musikentwicklung der Zeit, die ich selbst erlebt habe, besonders beeinflusst, aber ich fühle mich der gesamten abendländischen Entwicklung verpflichtet. Ich war immer von Musik umgeben. Ich habe Streichquartett gespielt, ich habe Kammermusik mit Klavier gemacht, die traditionelle Literatur ist mir sehr vertraut.

Wie komponieren Sie?

Das allermeiste entsteht am Morgen zwischen dem Tiefschlaf und dem Aufwachen. In diesem Halbschlaf, im Dämmerzustand, da kommt Klang, Musik auf mich zu, und im wachen Zustand überprüfe ich, ob das brauchbar ist. Das erfordert natürlich nachträglich noch Arbeit. Und wenn ich im Zweifel bin, ob das, was ich schreibe, wirklich das ist, was ich höre, gehe ich ans Klavier. Aber sehr viel Neues verdanke ich dieser Zeit, und ein Grund, warum in den letzten 20 Jahren mehr Kompositionen entstanden sind, ist der, dass mich meistens in der Früh kein Wecker mehr aus meinen Träumen reißt. ■

OEHMS[®]
CLASSICS

STRAHLEND SCHÖNE ARIEN MIT TENOR MAXIMILIAN SCHMITT



OC1836

Fast vergessene Arien aus Opern von
LORTZING, WAGNER,
SCHUBERT, FLOTOW u.v.a.

*„Dabei entdeckt der Hörer ein warmes
Stimmtimbre, eine prächtige, sehr lyrische,
gepflegte und schön geführte Stimme,
die zu intensiven Ausbrüchen ebenso fähig ist
wie zu bewegendem Pianissimi“*
(pizzicato.lu zu OC882 F. Schubert: *Die schöne Müllerin*)

www.oehmsclassics.de

Vertrieb: Naxos Deutschland (D) | Gramola, Wien (A) | Musikvertrieb, Zürich (CH)