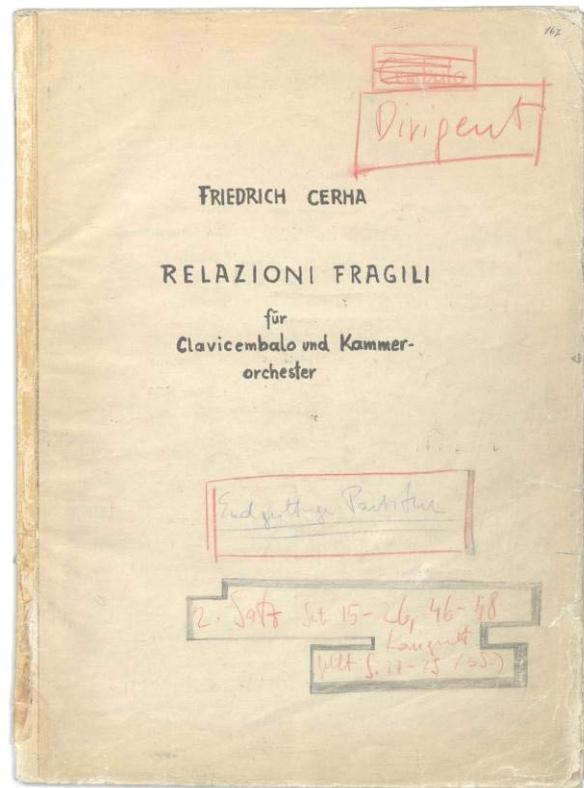


ZUM WERK

Nach Kriegsende hat sich Cerha zunächst mit dem in Konzertleben und Unterrichtsbetrieb vorherrschenden Neoklassizismus auseinandergesetzt; (das 1948 konzipierte *Divertimento* für 8 Bläser und Schlagzeug ist eine Hommage an Strawinsky). Später wurden Werke von Anton Webern und ab 1956 die seriellen Techniken der Avantgarde zu Ausgangspunkten für weitere selbständige kompositorische Entwicklungen (*Relazioni fragili*, *Espressioni fondamentali* und *Intersezioni* 1956–59). Mit *Mouvements*, *Fasce* und seinem siebenteiligen *Spiegel*-Zyklus (1960/61) hat er sich eine von traditionellen Formulierungen gänzlich freie Klangwelt geschaffen. Sie unterscheidet sich von scheinbar Ähnlichem in gleichzeitig und unabhängig davon entstandenen Werken von Ligeti, Penderecki oder auch Scelsi vor allem dadurch, dass in emotional unmittelbar mitvollziehbaren Entwicklungen Zusammenhänge geschaffen werden, die im Verein mit nicht-linearen Prozessen das Gesamtwerk zu einem kohärenten System, zu einer Art „Kosmos“ werden lassen. In einem bisher auf der Bühne nicht realisierten „Welttheater“ - Konzept zu den „Spiegeln“ entsprechen quasi aus raum-zeitlicher Distanz betrachtete Verhaltensweisen der Gattung „Mensch“ den musikalischen Vorgängen in Massenstrukturen.

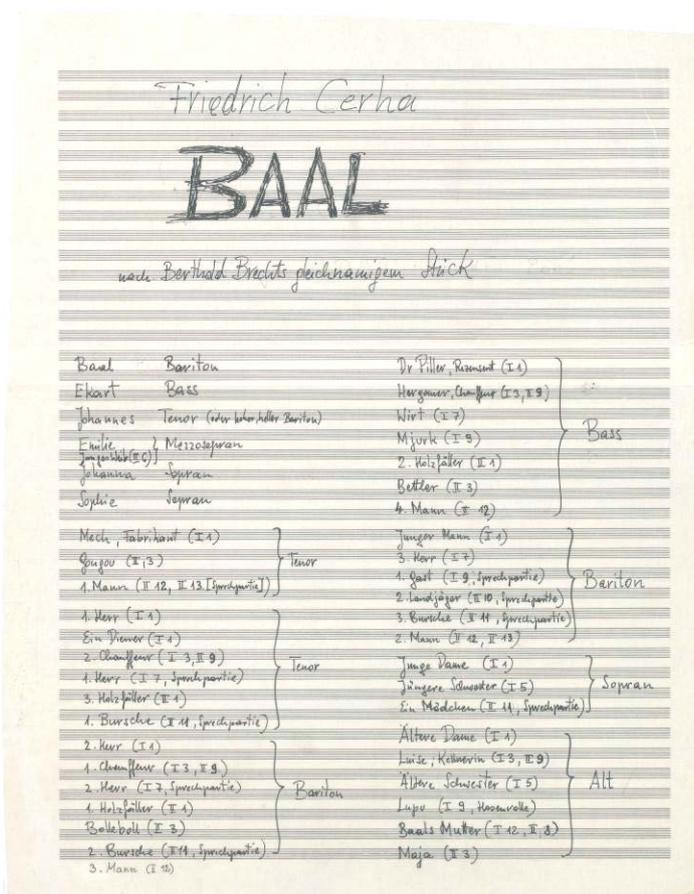


Im Bühnenstück *Netzwerk* (1981), auf der Basis der bewusst heterogenes Material einbegreifenden *Exercises* für Bariton, Sprecher und Orchester 1962–67 entstanden, wechseln die Perspektiven zwischen Massenreaktionen und wie unter dem Mikroskop herangezogenen Individualbereichen. Stilistisch und strukturell regressive Elemente brechen in eine puristische Klangwelt ein und schaffen komplexe Verhältnisse von Störung und Ordnung in einem Organismus, der dem Bild einer „Welt als vernetztes System“ entspricht. Nach einer Reihe von Instrumentalwerken, die im Interesse einer Erweiterung des ihm sprachlich Verfügbaren bewusst direkten Bezug auf historische Idiome nehmen, sind in der Oper *Baal* (1974–80) alle bisher erfahrenen Strukturformen nahtlos ineinander

verwoben. Der Einzelne tritt nun provokant ins Zentrum des Interesses, aber die Palette reicht von Spiegel-ähnlichen Klangfeldern, die für Urgrundhaftes stehen, bis zu eindeutig artikulierten melodisch-harmonischen Gestalten, in denen sich das differenzierte Beteiligt-Sein des Individuums äußert.

In der Oper *Der Rattenfänger* (1984–86) werden zusätzlich vor allem polyrhythmische und –metrische Bildungen wirksam, die von einer in dieser Zeit einsetzenden intensiven

Auseinandersetzung mit außereuropäischer Musik herrühren und in den beiden ersten *Streichquartetten* (1989/90), der *III. Langegger Nachtmusik* für Orchester



(1990/91) und im Ensemble-Stück *Quellen* auf verschiedene Weise zum Tragen kommen. Einem Wiederaufleben von Interessen am Wiener Idiom, das schon in Frühwerken eine Rolle gespielt hat, sind Arbeiten wie die beiden *Keintaten* nach Ernst Kein und *Eine Art Chansons* (1980–87) nach Texten der „Wiener Gruppe“ um Rühm, Jandl, Achleitner etc. zu verdanken. In den letzteren geht es auch um politische Satire und reizvolle Sprachspiele und Verfremdungen, die Dadaistisches auf sehr spezielle Weise weiterentwickeln. In allen seinen Werken seit 1962 ist Cerhas Interesse spürbar, eine Vielfalt von heute Erfahrbarem organisch in komplexen musikalischen Formen zu bewältigen. Ab 2005 richtet sich in den letzten Jahren sein Bedürfnis zunehmend auf die möglichst direkte Umsetzung der Spontaneität von Einfällen, was sowohl zu Momenthaftem in großen Orchesterwerken (*Momente* 2005, *Instants* 2006–08), als auch zu sehr knappen, konzentrierten Formen in der Kammermusik (*Neun Bagatellen* für Streichtrio 2008) geführt hat. Andererseits wird in Orchesterwerken eine Entwicklungslinie deutlich, die verstärkt Vorstellungen aus der Welt der "Spiegel" in gewandelter Form wieder aufnimmt (*Nacht* 2011/13, *Triptychon für großes Streichorchester* 2014/15).

