

Clemens Zoidl

studierte Geschichte und Musikwissenschaft.
 Archivar am Ernst-Krenek-Institut.
 Schwerpunkte sind Musik- und
 wissenschaftsgeschichte des 20. Jahrhunderts.

www.krenek.at

Musikalische und historische Zeit bei Krenek und Cerha



Musik ist notwendigerweise ein zeitbedingtes Medium. Jedes Klangereignis hat eine gewisse zeitliche Ausdehnung, und Komponieren, also die Zusammenstellung von Klangereignissen, ist eine Strukturierung der Zeit.¹ In metaphorischer Analogie dazu kann das Leben verstanden werden. Ein (Menschen)leben hat notwendigerweise einen Anfang, ein Ende und eine Zeit dazwischen, die von unterschiedlichen Erfahrungen strukturiert wird.

Man kann hier zwei unterschiedliche Zeitebenen erkennen: zum einen die der *musikalischen Zeit*, die, wie ich im Folgenden darstellen werde, abhängig von subjektiver Wahrnehmung und Deutung ist; zum anderen die der *historischen Zeit*, die ebenfalls nicht als ein absolut Gegebenes zu verstehen ist, sondern erst durch einen subjektiv-kognitiven Akt aus der narrativen Verknüpfung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gebildet wird und dadurch Ereignissen Sinn und Bedeutung verleiht. Auf diesen Ebenen zeitlicher Erfahrung und Gestaltung werde ich in diesem Essay die beiden Komponisten Ernst Krenek und Friedrich Cerha betrachten. Was für die *musikalische Zeit* auf der Hand liegt, setze ich auch für die *historische Zeit* voraus: dass nämlich die Reflexionen der beiden Komponisten über Vergangenheit und Geschichte "unmittelbar und konstitutiv mit der künstlerischen Praxis verbunden sind."²

Bevor ich mich aber dieser Aufgabe zuwende, soll eine kurze Auseinandersetzung mit den beiden hier zentral behandelten Begriffen die Fragestellungen und Zugänge dieses Essays klären.

Musikalische Zeit beschreibt nicht die messbare Dauer eines Stückes, jene Zeit, die zwischen dem Erklingen der ersten und dem Verklingen der letzten Note liegt, sondern das Zusammenwirken von Metrum, rhythmischen Strukturen, Harmonie und musikalischer Form, das bei den RezipientInnen (unter der Voraussetzung einer entsprechenden Hörererfahrung) die akustischen Reize zu identifizierbaren Gestalten – beispielsweise der zyklischen Abfolge von schweren und leichten Takteilen oder bestimmten Kadenzierungen – ordnet. Durch das Aneinanderreihen dieser Gestalten werden in Musikstücken autonome temporale Bezugssysteme geschaffen, die die Erwartungen der RezipientInnen anleiten. Wesentlich verdichtet wird diese musikalische

Zeiterfahrung durch die hermeneutische Entschlüsselung der musikalischen Symbolik traditioneller europäischer Tonsprachen. Die Dechiffrierung bestimmter musikalischer Muster zu emotionalen Aussagen unterlegt die zeitliche Dauer eines Musikstückes mit einer Abfolge affektbezogener Inhalte, die über melodisch, harmonisch und formal gestaltete, mehr oder weniger großräumige Spannungsbögen dem Musikstück oder Teilen davon Anfang, Höhepunkt und Ende geben, wodurch sich eine Annäherung an die narrative Gestaltung einer Erzählung ergibt. Auch innerhalb einer verbal-literarischen Erzählung wird Zeit in solcher Weise gegliedert. Unabhängig von einer physikalischen Außenzeit transportiert die Erzählung eine ihr immanente Zeitstruktur, durch die die geschilderten Ereignisse zueinander in temporale Relationen gesetzt werden. Erst durch ihre Stellung innerhalb einer Erzählung können die Ereignisse Sinn entfalten. Oder wie der Psychologe Samuel S. Bruner formuliert: "Was unserem Verständnis der Erzählung zugrunde liegt, ist ein 'mentales Modell' ihrer an Perspektiven und Relevanzsetzungen gebundenen Zeitlichkeit - einer Zeit, die nicht einfach vom Ticken einer Uhr markiert wird, sondern von dem für Menschen bedeutsamen Handeln, das in ihrer Spanne vollzogen wird."³ Die Suggestion von inhärenter Zeit in der Musik ist ein Charakteristikum der traditionellen europäischen Musik und hat, wie ich weiter unten darlegen werde, die Komponisten der musikalischen Moderne, so auch Krenek und Cerha, besonders herausgefordert.

Unter dem Begriff *historische Zeit* verstehe ich die perspektivische Wahrnehmung von Ereignissen und deren Chronologien in den Relationsformen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Im Unterschied zu der traditionellen historiographischen Blickführung, die auf die *res gestae* in Gestalt einer vermeintlich unvermittelt verfügbaren Vergangenheit fokussiert, setze ich mich mittels des Terminus *historische Zeit* mit der Ebene des subjektiven Geschichtsbewusstseins auseinander. Dieses Bewusstsein stellt sich selbst in Beziehung zu Geschichts-konstruktionen, die ihrerseits Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stets in Form von Narrativen ordnen, in denen (Zeit)erfahrungen erst Sinn entfalten können.⁴ Eine solche Zugangsweise möchte dementsprechend weniger erkennen, "wie es eigentlich gewesen" ist, sondern eher, "wie es eigentlich wahrgenommen" wurde, um Leopold Rankes berühmte Worte zu paraphrasieren. Musik hat eine Vergangenheit und ein Komponist steht unweigerlich in Beziehung zu dieser Vergangenheit. Er kommuniziert in vielfältiger Weise mit dem zeitgenössischen Musikleben und trägt Erwartungen für die Zukunft in sich, ist also notwendigerweise ein Teil der Zeit. Durch die Beschäftigung mit Musik steht er außerdem in Beziehung zu einem Gegenstand, der für sich eine eigene zeitliche Dimension aufweist. Die Reflexionen des Komponisten über diese Historizität des musikalischen Materials beeinflusst unweigerlich dessen Rezeption im eigenen kreativen Schaffen. Die Beziehungen zwischen dem Komponisten (als in der Zeit stehendes Individuum) und Objekten, die zu ihm in zeitlicher Relation stehen, sind ebenso vielfältig wie die Fragestellungen, die sich aus der Betrachtung dieser Beziehungen ergeben. Wie stellen sich die Beziehungen zwischen einem zeitgenössischen Komponisten und einem Publikum dar, für das die aktuellen Schöpfungen nicht als Weiterentwicklungen des von ihm rezipierten Teils der Musikgeschichte wahrgenommen werden? Inwiefern versteht sich ein zeitgenössischer Komponist als Fortführer der Tradition, wenn eine Neuerung immer auch der Versuch ist, sich von der Tradition zu lösen? Wie ist mit der Frage einer zukünftigen Kanonisierung umzugehen? Es ließen sich noch viele weitere Fragen finden oder bereits gestellte Fragen aus dieser Perspektive neu stellen. Die Komplexität dieses Beziehungsgeflechts umfassend darzustellen, kann ich im Rahmen dieses Essays allerdings nicht leisten. Ich beschränke mich daher darauf, nachzuspüren, wie die beiden Komponisten ihre Positionierung zu dem musikalischen Material der Vergangenheit wahrnehmen.



In der klassisch-romantischen Musiksprache sorgen mehrere Komponenten dafür, dass der Eindruck eines inhärenten Zeitablaufs entsteht:

- (1) eine stabile Metrik, die dem Zuhörer ein zeitliches Raster mitgibt;
- (2) harmonische Strukturen, die über bekannte Kadenzmuster und selbst über deren Nichteinhaltung (das Spiel mit diesen Kadenzmustern) Erwartungshaltungen beim Zuhörer erfüllen oder täuschen, jedenfalls die Vorstellung einer Entwicklung, einer Zielrichtung und eines Erreichens des Zieles erzeugen;
- (3) formale Strukturen, die den beiden anderen Elementen einen Rahmen bereitstellen, innerhalb dessen sie ihre Wirkung entfalten können, und
- (4) ein durch hermeneutische Interpretation konstruierter "Inhalt". Es bilden sich durch diese Elemente wiederum zwei Ebenen musikalischer Zeit: eine materialistische, an akustische Reize gebundene und eine hermeneutische, die natürlich von ersterer abhängig ist.

Das Phänomen einer der Musik eigenen Zeit erweckte Aufmerksamkeit bei vielen Komponisten des 20. Jahrhunderts, so auch bei den beiden hier betrachteten. Dass sich Krenek und Cerha mit *Zeit* als musikimmanentem Phänomen auseinandersetzten, und dies auch noch zu einem ähnlichen Zeitpunkt, verweist weniger auf eine singuläre Koinzidenz als vielmehr auf ein generelles Interesse an diesem Phänomen in der Zeit um 1950. So stellte Ernst Krenek 1965 fest: "Die Diskussion um den Zeitbegriff in der Musik und die serielle Ordnung von Zeiteinheiten bewegt schon seit Jahren die schaffenden Musiker. Denn gerade aus diesem Problem leiten sich zahlreiche andere Probleme des Komponierens ab, Probleme die vom 'Materiellen' bzw. Methodischen sehr rasch auf Fragen der Ästhetik und sogar der Ethik übergehen."⁵ Und weiter: "Es läßt sich sagen, daß in der Musik 'unserer Zeit' das erheblichste Ereignis die totale Umfunktionierung des musikalischen Zeiterlebens ist. Daß das Konzept der Musikzeit mehrdeutig ist, hat man wohl schon lang, vielleicht zu allen ‚Zeiten‘ gespürt, aber erst in 'unserer Zeit' ist man sich der darin beschlossenen Probleme richtig bewußt geworden."⁶

Die Anhänger neuer kompositorischer Wege erfuhren die inhärente Zeit der traditionellen Musiksprache als unabhängig und unterscheidbar von der physikalischen Zeit, die das Leben des Musikhörers außerhalb des Hörerlebnisses bestimmt. Krenek beschrieb diese Zeitformen in Anlehnung an Strawinskys *Musikalische Poetik* als Antithese von *psychologischer* und *ontologischer* Zeit und formulierte: "Es sieht wie ein eigentümliches Paradox aus, daß die 'psychologisch-zeitliche' Musik [Krenek spricht über die traditionelle Musik; Anm. CZ] gerade jene ist, die ihre Organisation einer stetig fortlaufenden, systematischen Aufteilung des Zeitverlaufes in gleichbleibende Einheiten verdankt."⁷ Das Paradoxe an dieser Beobachtung ist für Krenek, dass die Ebene der psychologisch-subjektiven Zeiterfahrung, auf der sich die klassisch-romantische Musik abspielt, unabhängig von jener Zeit ist, die vom Chronometer gemessen wird, also der physikalisch-objektiven Zeit, sich die traditionelle Musiksprache aber gerade einer den Schlägen der ontologischen Zeitmessung vergleichbaren Regelmäßigkeit bedient. Auch Cerha registrierte diese Anleitung des Zeiterlebnisses durch die traditionelle Musiksprache: "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.⁸ Mit dem *Rückerinnern und Vorausahnen* werden hier neben den metrischen auch die harmonischen und formalen Strukturen angesprochen, die mir wesentlich dafür verantwortlich scheinen, dass die Rezeption der klassisch-romantischen Tonsprache von einem konkret empfundenen Zeiterleben begleitet wird. Für Krenek ist insbesondere die "Geschlossenheit ihrer Formen, die nicht nur eine deutliche und stets verfolgbare Entwicklung, sondern vor allem auch ein klar artikuliertes Ende aufweisen", eine Ursache, die "diese Musik aus dem unerbittlichen Ablauf der ontologischen Zeit heraushebt"⁹. In diesen Zitaten wird deutlich, wie Krenek und Cerha beide Ebenen musikalischer Zeiterfahrung analytisch erfassten - jene, auf der metrisch-rhythmische Strukturen gebildet werden, und auch jene, auf der die Musik hermeneutisch interpretiert wird.

Die bewusste Abkehr der beiden Komponisten von den traditionellen Ausdrucksformen beinhaltet auch das Suchen nach Möglichkeiten, dieser psychologischen Zeit entgegenzuwirken. "Mir schwebte damals eine Musik vor, in der [...] das Zeiterlebnis wenn nicht eliminiert, so doch eingeschränkt, degradiert war - oder die Zeitakzente widerrufen werden"¹⁰, so erinnerte sich Cerha über seinen Zugang zur Komposition um 1950. Erste Lösungen dieser kompositorischen Problemstellung fand er im *Sonnengesang des heiligen Franz von Assisi* (1948/52). In diesem Werk "sollte Zeiterlebnis paralysiert werden durch Verwendung von Ketten fixer Akkorde von gleicher Dauer bei Vermeidung einer erkennbaren Periodik"¹¹. Bereits eine Weiterführung stellen die *Espressioni fondamentali* (1957) dar, in denen Cerha mit "Serien von Bewegungsformen" eine "strukturelle Auflösung kompakter und sinnfälliger Zusammenhänge"¹² anstrebte und durch das darin angewandte "Verschleifen von Konturen"¹³ einen Weg in die Klangflächenkomposition öffnete.¹⁴ Gleichzeitig aber bewahrte er durch eine den Ordnungsverfahren stets übergeordnete *Bewegungsdramaturgie* die Möglichkeit von Ausdruck und Form. Die *Espressioni* sind innerhalb des Schaffens Cerhas der Gruppe von Werken zuzuordnen, in denen sich Cerha trotz rasch entwickelter Vorbehalte am intensivsten mit seriellen Kompositionsverfahren auseinandersetzte, denen sich Krenek in weit konsequenterer Weise verschrieb. Auch, weil dieser darin eine Möglichkeit der Loslösung von der suggestiven Zeit erkannte. "Die serielle Musik der Gegenwart hat nicht nur das Skandieren in Zweier-, Dreier- und von diesen abgeleitete Metren durch ihre viel komplizierteren, aus den Größenverhältnissen der Intervallreihen gewonnenen Zeiteilungen ersetzt, sondern auch die Form des musikalischen Geschehens aus diesem Netzwerk von Zeit-Punkten sich ergeben lassen. Da ein so organisierter Klangverlauf die als 'Durchführung' bekannte fortschreitende Variation, Aufarbeitung und Wiederherstellung deutlich erkennbarer Gestalten (oder 'Themen') nicht zulässt, entsteht eine Musik, die das Kontinuum der ontologischen Zeit widerspiegelt."¹⁵ Gemeint ist eine Musik, die keine Eigenzeit suggeriert, sondern deren Klangereignisse in keinem anderen Bezugssystem von Zeiterfahrung verortbar sind als in der physikalischen (ontologischen) Zeit. Dass Krenek die psychologische Zeit gelegentlich als "Fiktion" bezeichnete,¹⁶ mag außerdem als Hinweis auf deren Verortung in seinem subjektiven Wertesystem dienen. In metaphysischen Begriffen ausgedrückt, sah er das Interesse der Komponisten von der "Ewigkeit auf die Zeit verschoben" und damit auf die Ebene der Realität gerückt.¹⁷ Es ist allerdings wichtig festzustellen, dass Krenek mit seiner Zuordnung der seriellen Musik zur Ebene der ontologischen Zeitentsprechung nicht deren unumkehrbare Orientierung übernahm. Im Gegenteil sah er - vergleichbar dem Zugang Cerhas - dem Zeitablauf durch die serielle Ordnung musikalischer Parameter die Richtung genommen und stellte sie den abstrakten Werken der bildenden Kunst gegenüber: "So wie es kein vernünftiger Mensch mehr absurd finden wird, daß man einem 'abstrakten' Bildwerk, unbeschadet der Richtung, aus der man es betrachtet, gerecht werden kann, weil die Begriffe 'oben', 'unten', 'rechts' und 'links' dem Objekt nicht mehr eingebaut sind - so ist es durchaus möglich eine Musik zu konzipieren, in der die Begriffe 'früher', 'später', 'vorwärts' und 'rückwärts' ähnlich relativiert sind."¹⁸

Wenn ich mich hier zunächst um die Darstellung der auffallenden Ähnlichkeiten sowohl des gemeinsamen Interesses als auch der Parallelen in den Lösungsansätzen bemüht habe, so soll

aber auch der Aspekt der Differenz nicht unbeachtet bleiben. Krenek fand in den Möglichkeiten der seriellen Kompositionstechnik eine Grundlage, auf der er längere Zeit Lösungen für verschieden kompositorische Problemstellungen suchte.¹⁹ Im Gegensatz zu der jüngeren Komponistengeneration, die das konsequente Verfolgen der seriellen Technik relativ rasch wieder aufgab, hielt er lange an diesen Verfahren fest. Auch Cerha – der keineswegs in den allgemeinen Tendenzstrom kompositorischer Avantgarde einzuordnen ist²⁰, sondern sowohl in seiner Annäherung als auch in seiner Abkehr vom Serialismus eigene Erkenntniswege gesucht hat – sieht in Kreneks konsequentem Verfolgen serieller Ordnungen einen Versuch an etwas festzuhalten, über das die "allgemeine Entwicklung" hinweggehen würde.²¹ Dabei verstand auch Cerha den konsequenten Serialismus als Möglichkeit, die suggestive Zeitordnung traditioneller Musiksprachen aufzulösen. Mit der Auflösung aller Bezugspunkte für die HörerInnen (was die Anwendung einer streng seriellen Methode unweigerlich zur Folge hat) "hätte ich damals eigentlich meine Ideen in Hinblick auf Eliminierung des alten Zeiterlebens erreichen können." Aber: "Ich tat es nicht; der Preis war mir zu hoch. Ich konnte das Ordnen von Vorgelegtem nicht missen; mein Wille zu Ausdruck und Form war größer als mein Wille zur Befreiung."²² Deutlich erkennbar ist hier der bewusste Umgang mit der eigenen Subjektivität. Cerha stellt sein eigenes Urteil über die serielle Komposition nicht als absolutistisches Verdikt dar. Die Möglichkeiten serieller Methoden, und was man von ihnen über die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten musikalischer Materials lernen kann, waren ihm durchaus bewusst, und seine Loslösung vom Weg des Serialismus erfolgte nach reflektierter Auseinandersetzung und nicht ohne Anregungen aufgenommen zu haben. In Erinnerung an die Auswirkungen seiner Begegnung mit dem Serialismus in Darmstadt 1956 schreibt Cerha, dass er noch 1955 "von einer Musik träumte – bizarr im Klang, voll ungewöhnlicher Spielarten, launisch, abrupt, nervös, überraschend, attackierend und dann wieder zart und sensibel, hellwach, im Einzelnen unvorhersehbar und doch im Ablauf eine organische Einheit bildend. Jetzt taten sich mir Wege auf, Stücke dieser Art zu realisieren."²³ Nach seiner Darstellung wurden serielle Verfahren "für schöpferische Potenzen bald Mittel zum Hervorbringen komplexer, feiner Gewebe"²⁴; Mittel derer er sich selber in seinen Klangkompositionen bediente. Auch Krenek erkannte in der "minuziösen Ausgestaltung" von Klangflächen in den Kompositionen Cerhas das Erbe des Serialismus.²⁵ Insofern ist seine gemessen vorgetragene Distanzierung von serieller Methodik auch als ein reflektiertes Anerkennen eigener Grenzen, bzw. als Erkennen der Wege, die die eigenen kreativen Impulse zu adäquaten künstlerischen Aussagen führen können, anzusehen. "Ich bin hoffnungslos in der Logik des evolutionären Denkens verankert und verlange in meiner Kunst Klarheit, Übersichtlichkeit der Form, ein Sich-erinnern-Können und das Ermöglichen einer Erwartungshaltung für die Zukunft."²⁶

Auffallend ist jedenfalls die deutliche Weitentwicklung von Cerhas Umgang mit der musikalischen Zeit. Von der Motivation, das alte Zeiterleben zu eliminieren, als dessen wesentlichen Bestandteil er die Favorisierung des Rückerinnerns und Vorausahnens identifizierte, bis zur Forderung, für die eigene Kunst gerade ein Sich-Erinnern-Können und eine Erwartungshaltung für die Zukunft zu ermöglichen, war es für Cerha – wie eben dargestellt – ein weiter Weg, kein simples Zurückkehren auf einen verlassenem Pfad.

Was Cerha im Zusammenhang mit der Auflösung von Bezügen für die HörerInnen durch serielle Prädetermination musikalischer Ereignisse mit "Preis" bezeichnete, dürfte auch Krenek ähnlich empfunden haben, selbst wenn er wohl eher bereit war, diesen "Preis" zu zahlen. Angesichts der Hinwendung einer jüngeren Komponistengeneration zu musikalischen Ausdrucksmitteln der Vergangenheit meinte er: "Wozu haben wir die Krot gefressen?"²⁷ Wie Cerha dazu erläutert, ist "unter 'Krot' die mühsam erworbene Möglichkeit, serielle Ordnung zu konzipieren, zu verstehen"²⁸. Die Frage Kreneks impliziert eine Wahrnehmung von Vergangenheit und Entwicklung. Sie bezieht sich auf einen durch Aufgeben bestimmter *liebgewonnener* Traditionen erreichten Zustand, der sich von dem Vorher unterscheidet und der aber nun wiederum von einer jüngeren Komponistengeneration in Frage gestellt wurde. Über diese Auseinandersetzung mit dem Loslösen von und dem Rückgriff auf Traditionen leite ich nun zur Betrachtung der Ebene der historischen Zeit über, die, wie eingangs dargestellt, sich auf das Wahrnehmen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bezieht, und auf die Selbstverortung der Komponisten in diesem narrativ

konstruierten Kontinuum.

Entwicklung geschieht in der Musikgeschichte auf zwei Ebenen. Die eine Ebene ist die Wandlung allgemeiner menschlicher Kultur. Tage vergehen, Menschen werden geboren und sterben wieder, KomponistInnen und ihre Werke treten in Erscheinung und werden von anderen abgelöst... Zeit schreitet auf dieser ontologischen Ebene unbeirrbar voran. Die Musikgeschichtsschreibung stellt sich die Darstellung einer Chronologie der Ereignisse dieses Zeitstroms im Bereich der Musik als Aufgabe. Sie registriert KomponistInnen, InterpretInnen und Werke, sowie diese in ihr Blickfeld geraten. Auf dieser Ebene gibt es nur eine Bewegung nach vorne. Die andere Ebene ist die der musikalischen Materialität, die wesentlich für die Wahrnehmung (oder Konstruktion) von Entwicklung in der Musik ist. Der wohl profilierteste Theoretiker Neuer Musik, Theodor W. Adorno, stellte 1930 fest: "Den Schauplatz eines Fortschrittes in der Kunst liefern nicht ihre einzelnen Werke sondern ihr Material."²⁹ Auf dieser materiellen Ebene spielen Töne und deren Verbindungen zu musikalische Aussagen eine wesentliche Rolle. Wiederkehrende Verwendungen solcher Verbindungen werden von der Musikgeschichtsschreibung identifiziert und retrospektiv zu Stilen und Epochen gebündelt. Im Gegensatz zur Ebene allgemein menschlichen Fortschritts sind auf dieser Ebene Bewegungen in beide Richtungen möglich, da musikalisches Material aus der Vergangenheit verwendet werden kann, was auch stets von Komponisten gemacht wurde.

Bei der Verwendung musikalischer Ausdrucks- und Gestaltungsmittel vergangener Zeiten ist allerdings nicht simples Imitieren älterer Kompositionsweisen interessant, wie es sich bemerkenswerterweise gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit erfreute - man denke an Werke von Henri Casadesus und Fritz Kreisler -, sondern deren Überführung in einen neuen Kontext. Dies zeigt sich bei Beethovens *Dankgesang in der lydischen Tonart* in gleicher Weise wie bei Kreneks Liederzyklus *Ô Lacrimosa*, der sich als "eine Wanderung durch die Geschichte der musikalischen Stile [...], die durch das Bewußtsein der Gegenwart synthetisiert werden"³⁰, verstehen läßt. Für Cerha wäre das Imitieren oder Duplizieren von musikalischen Aussageformen der Vergangenheit nur unter Missachtung des unweigerlichen Fortschritts auf Ebene des allgemeinen Zeitstroms möglich. "Der nackte, unreflektierte Rückgriff auf Vorzeiten ist ein historischer Widersinn."³¹ Dem einfachen, am Modell der unvermeidlich zielgerichteten, eindimensionalen Zeitachse orientierten Geschichtsverständnis stellt Cerha ein "nicht geradliniges", pluralistisches Geschichtsbild gegenüber. "Geschichte ist kein eindimensionaler Prozess, keine Einbahnstraße nach vorn, aber sie ist es ebensowenig nach hinten. Sie ist ein Strom aus unendlich vielen Rinnsalen - mit Inseln und Oasen, mit Gerinnen, die versanden und solchen, die in Sümpfe münden -, aber keines rinnt zurück."³² Wesentliche Bestandteile dieses Entwurfs von Geschichte sind zum einen die Wahrnehmung des Nebeneinanders unterschiedlicher Prozesse und Entwicklungen und zum anderen die Aufrechterhaltung einer permanenten Vorwärtsbewegung des fließenden Zeitstroms. Mit der mahnenden Erinnerung, dass die vielen Rinnsale der Geschichte niemals zurückfließen können, prangert hier Cerha die Tendenzen einer *musikinteressierten* Gesellschaft an, die Weiterentwicklungen ignoriert und stattdessen den Tonsprachen der Vergangenheit unbeirrt die Treue hält. Jenen schöpferisch Tätigen, die sich in diese Tendenzen durch "schamlosen Rückgriff" einordnen, wirft Cerha den "Verlust des historischen Verständnisses, des Wissens darüber, wie Geschichte wird"³³ vor. Für den hier behandelten Zusammenhang ist an der Problematik des Rückgriffs vor allem das In-Beziehung-Setzen des Komponisten/der Komponistin zu musikalischen Ausdrucksformen der Vergangenheit interessant, oder genauer: die bewusste Auseinandersetzung des Komponisten/der Komponistin mit der historischen Dimension musikalischer Materialität. An Cerhas Verwendung des Begriffs *Rückgriff* ist eine implizite zeitliche Beziehung geknüpft, die sich nur aus dem Übereinanderlegen von ontologischer und materieller Zeitebene ergibt. Die ontologische Zeit schreitet voran und mit ihr die Weiterentwicklung des musikalischen Materials. Es wurde bereits weiter oben erwähnt, dass Cerha sich in seiner eigenen Weiterentwicklung nach Phasen der Entfernung wieder mit Elementen der Tradition in Berührung gekommen sah.³⁴ Dieser Weg Cerhas, der ihn gleichsam zurück zu älteren Positionen führte, ist allerdings mitnichten als Bewegung zurück zu verstehen.

Die Annäherung an Tradition erklärt Cerha aus der Auswirkung von historisch-soziologischen Tendenzen auf der Ebene musikalisch-materieller Weiterentwicklungen. Die Gier nach Neuem, Radikalem, die der Entwicklung der musikalischen *Entdeckungen* nur wenig Zeit gelassen hatte, wurde von einem "Streben nach größerem Reichtum" abgelöst. Da Kreativität "vom Wesen her nach der Grenze des 'noch nicht Erfahrenen'³⁵ strebt, suchten die Komponisten neue Lösungen in den vernachlässigten Bereichen von Melodik, Harmonik und Rhythmik und kamen auf diese Weise in Berührung mit der Tradition. In jedem Fall erscheint "Tradition" hier als ebenso weit zurückliegend, wie es sich aus dem Fortschritt auf ontologischer Ebene zwangsläufig ergibt. Eine Aussage eines Schülers Cerhas illustriert diese Vorstellung von Geschichte, die den Komponisten sowohl als Teil als auch als Fortsetzer historischer Entwicklungen begreift. "Während meines Unterrichts bei Cerha entwickelte sich in mir allmählich eine starke Sensibilität für historisch verbrauchtes Material: es wurde mir zunehmend unmöglicher, mich musikalischer Gesten zu bedienen, die jahrhundertlang als verfügbarer Sprachschatz fortgelebt hatten. Trotzdem blieb meine Musikauffassung von einer steten Auseinandersetzung mit der musikgeschichtlichen Tradition bestimmt. Nur galt es für mich, diese als etwas Dynamisches zu sehen, das sinngemäß fortgesetzt werden mußte und sich nicht in bloßer Reproduktion historisch belasteter Klischees erschöpfen durfte."³⁶

Kreneks Zugang zur musikalischen Vergangenheit auf materieller Ebene hingegen scheint weniger von einem diachronen als vielmehr von einem synchronen Verständnis geprägt zu sein. Er scheint sich geradezu gegen eine Vereinnahmung durch die Geschichte gewehrt zu haben. "[M]y persistent interest in the context of history has not prevented me from now attaching less importance to the awareness of continuity of tradition than I had earlier. This continuity impresses itself onto our minds and works very strongly even without our emphasizing it consciously: whatever happens in history seems to happen by necessity simply because we shall never know what might have happened instead. But this does not mean that to try to break the spell is not therefore worth the effort. It only means that we must try harder."³⁷ Wie Gianmario Borio schreibt, erlaubt dieser möglicherweise von Schriften Ernst Blochs beeinflusste Ansatz³⁸, "die Möglichkeit eines Dialogs mit der Tradition bzw. mit Bruchstücken einer Tradition offen zu halten. Die Vergangenheit ist nicht als Autorität gedacht, die die Selbstbehauptung des Neuen verhindert, sondern als 'Erbschaft', lebendige Energie, die in der geschichtlichen Entwicklung noch nicht ausgeschöpfte Elemente enthält."³⁹ Losgelöst aus ihrem historischen Entstehungskontext behalten die Werke der Vergangenheit ihre Gültigkeit, wenn Einheit von Gestaltung und Form über die historischen Grenzen des musikalischen Materials hinausweist. Mozart kann auch noch nach Wagner als "nicht überholt" erscheinen, und Schönbergs Frühwerk als veraltet zu bezeichnen, bedeutet für Krenek, "das Kind mit dem Bade aus[z]uschütten."⁴⁰ Insbesondere in Auseinandersetzung mit Adorno und dessen Begriff von musikalischem Fortschritt⁴¹ besteht Krenek gegen die "geradlinige und zielgerichtete Vorstellung von Musikgeschichte [...] auf der Einmaligkeit des Kunstwerks".⁴² Diesem überzeitlichen oder besser entzeitlichtem Anspruch begegnen diese Werke aber nicht durch die Erfüllung bestimmter materieller Vorgaben; nicht ein bestimmter Stil, eine bestimmte Kompositionstechnik kann dies leisten, sondern ausschließlich die Kraft des Kunstwerks. "Es bezieht seine Gültigkeit aus der Einmaligkeit der Vision, in deren Dienst es jene Grundelemente stellt, und dadurch ragt es über seine Zeit hinaus, je nach Kraft und Vitalität seiner Vision."⁴³ In diesem Sinne macht Krenek in seiner Einbeziehung von musikalischen Gestalten vergangener Zeiten keinen "Rückgriff", sondern er setzt gleichsam die noch unverbrauchten Mittel seiner "Erbschaft" ein, um bei der Metapher Borios zu bleiben.

Krenek und Cerha sind Komponisten, deren Schaffen sich nicht auf die Beherrschung handwerklicher Fähigkeiten reduzieren lässt, sondern die durch ihre in vielen Texten demonstrierte intellektuelle Neigung versuchten, Grenzen zu überschreiten. Zwei Aspekte der Zeit waren, wie hier ansatzweise dargestellt wurde, Themen, denen sie sich in ihren Reflexionen immer wieder aus unterschiedlichen Perspektiven widmeten. Sie zeigen in diesen Reflexionen ihr differenziertes Verständnis von temporalen Beziehungen in der Musik und in der Musikgeschichte. Die eigentlichen Ergebnisse dieser Reflexionen wären aber natürlich weniger in ihren Texten, als

vielmehr in ihren Kompositionen zu suchen.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. (1954): Das Altern der Neuen Musik. Vortragsmanuskript; Ernst-Krenek-Institut-Privatstiftung: BEK 0568

Adorno, Theodor W. (1956): Fragment über Musik und Sprache. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Musikalische Schriften I-III. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 251-256.

Adorno, Theodor W. (1982): Reaktion und Fortschritt. In: Rolf

Tiedemann (Hg.): Musikalische Schriften IV. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 133-139.

Borio, Gianmario (1984): Fortschritt und Geschichtsbewußtsein in den musik-theoretischen Schriften von Krenek und Adorno. In: Ernst Krenek (Hg.): Ernst Krenek. München: Ed. Text + Kritik (Musik-Konzepte, 39/40), S. 129-148.

Bruner, Jerome S. (1998): Vergangenheit und Gegenwart als narrative Konstruktionen. In: Jürgen Straub (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. (Erinnerung, Geschichte, Identität 1). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 46-80.

Cerha, Friedrich (1968): Zu meiner Musik und einigen Problemen des Komponierens heute. Vortrag in der Österreichischen Gesellschaft für Musik am 23.02.1967. In: Friedrich Cerha (Hg.): Schriften. Ein Netzwerk. Wien: Verlag Lafite (Komponisten unserer Zeit, 28), S. 58-63.

Cerha, Friedrich (2001a): Begegnungen auf der Suche nach Wissen und Können. In: Friedrich Cerha (Hg.): Schriften. Ein Netzwerk. Wien: Verlag Lafite (Komponisten unserer Zeit, 28), S. 26-38.

Cerha, Friedrich (2001b): Ist die Moderne erschöpft? Rede im Theater in der Josefstadt am 2. Februar 1980. Zusammenfassende Gedanken zum Thema (Ergänzende Information für die Publikation). In: Friedrich Cerha (Hg.): Schriften. Ein Netzwerk. Wien: Verlag Lafite (Komponisten unserer Zeit, 28), S. 134-141.

Cerha, Friedrich (2001c): "Klangtheater Ganz Ohr". Einige Gedanken über das Verhältnis zu Identität und Zeit. In: Friedrich Cerha (Hg.): Schriften. Ein Netzwerk. Wien: Verlag Lafite (Komponisten unserer Zeit, 28), S. 130-133.

Cerha, Friedrich (2001d): Werkeinführungen im Überblick. Vom Frühwerk bis zur Gegenwart. In: Friedrich Cerha (Hg.): *Schriften. Ein Netzwerk*. Wien: Verlag Lafite (Komponisten unserer Zeit, 28), S. 216-281.

Essl, Karlheinz (1987): Komponieren lehren und lernen: Friedrich Cerha (1926). In: *Österreichische Musikzeitschrift* 42 (1987), Heft 12, S. 587.

Klein, Reimar (1982): Geschichtsphilosophische Motive im Musikdenken Kreneks. In: Otto Kolleritsch (Hg.): *Ernst Krenek*. Wien: Universal-Edition (Studien zur Wertungsforschung, 15), S. 47-55.

Knessl, Lothar (2001): Versuch sich Friedrich Cerha zu nähern. Portraitskizze. In: Friedrich Cerha (Hg.): *Schriften. Ein Netzwerk*. Wien: Verlag Lafite (Komponisten unserer Zeit, 28), S. 7-15.

Krenek, Ernst (1958): Vom Altern und Veralten der Musik. In: Ernst

Krenek (Hg.): *Zur Sprache gebracht. Essays über Musik*. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Friedrich Saathen. München: Langen/Müller, S. 371-378.

Krenek, Ernst (1960): Zeit und Ewigkeit. In: *FORUM* 7 (1960), Heft 79/80, S. 281-283 (Juli, August).

Krenek, Ernst (1962): Tradition in Perspective. In: *Perspectives of New Music* 1 (1962), Heft 1, S. 27-38.

Krenek, Ernst (1965): "Zeitgemässe" Betrachtungen. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 20 (1965), Heft 1, S. 6-8.

Krenek, Ernst (1977): Neue Strömungen in der zeitgenössischen Musik. In: Veronika Gutmann (Hg.): *Alte und neue Musik. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter der Leitung von Paul Sacher 1926-1976*. Zürich: Atlantis-Musikbuch-Verl., S. 156-160.

Maurer Zenck, Claudia (1980): *Ernst Krenek, ein Komponist im Exil*. Wien: Lafite.

Reiner, Thomas (2000): *Semiotics of musical time*. New York NY ; Vienna u.a.: Lang (Berkeley

insights in linguistics and semiotics, 43).

Shintani, Joyce (1996): Die Anfänge der Klangflächenkomposition: Ligeti-Cerha-Penderecki. In: Rudolf Stephan (Hg.): Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, 1946-1996. Stuttgart: DACO Verlag, S. 307-320.

Straub, Jürgen (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. (Erinnerung, Geschichte, Identität, 1). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Taggatz, Christoph (2008): Gesang des Greises. Ernst Krenek und die historische Notwendigkeit des Serialismus. Schliengen: Ed. Argus (Ernst-Krenek-Studien, 4).

Urbanek, Nikolaus (2005): Spiegel des Neuen. Musikästhetische Untersuchungen zum Werk Friedrich Cerhas. Bern, New York: P. Lang.

-
1. Zu grundlegenden theoretischen Auseinandersetzung mit musikalischer Zeit vgl. u. a. Reiner, Thomas (2000): Semiotics of musical time. New York NY ; Vienna u.a: Lang (Berkeley insights in linguistics and semiotics, 43).
 2. Klein, Reimar (1982): Geschichtsphilosophische Motive im Musikdenken Kreneks. In: Otto Kolleritsch (Hg.): Ernst Krenek. Wien: Universal-Edition (Studien zur Wertungsforschung, 15), S. 47. Klein bezieht sich hier auf Krenek, jedoch lässt sich dieser Aussage ebenso für Cerha Gültigkeit zusprechen.
 3. Bruner, Jerome S. (1998): Vergangenheit und Gegenwart als narrative Konstruktionen. In: Jürgen Straub (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. (Erinnerung, Geschichte, Identität 1), S. 53-54
 4. Zu psychologischen Zugängen zu Geschichtskonstruktionen und Geschichtsbewusstsein Vgl. Jürgen Straub 1998; Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein
 5. Krenek, Ernst (1965): "Zeitgemässe" Betrachtungen. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 20 (1965), Heft 1, S. 6
 6. ebd, S. 7
 7. ebd.
 8. Cerha, Friedrich (1968): Zu meiner Musik und einigen Problemen des Komponierens heute. Vortrag in der Österreichischen Gesellschaft für Musik am 23.02.1967. In: Friedrich Cerha (Hg.): Schriften. Ein Netzwerk. Wien: Verlag Lafite (Komponisten unserer Zeit, 28), S. 59
 9. Krenek 1965; Zeitgemässe Betrachtungen, S. 7
 10. Cerha 1968; Zu meiner Musik, S. 59
 11. ebd.
 12. ebd., S. 60
 13. Cerha, Friedrich (2001d): Werkeinführungen im Überblick. Vom Frühwerk bis zur Gegenwart. In: Friedrich Cerha (Hg.): Schriften. Ein Netzwerk. Wien: Verlag Lafite (Komponisten unserer Zeit, 28), S. 223
 14. Vgl. ausführlicher Shintani, Joyce (1996): Die Anfänge der Klangflächenkomposition: Ligeti-Cerha-Penderecki. In: Rudolf Stephan (Hg.): Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, 1946-1996. Stuttgart: DACO Verlag, insb. S. 310-314, Urbanek, Nikolaus (2005): Spiegel des Neuen. Musikästhetische Untersuchungen zum Werk Friedrich Cerhas. Bern, New York: P. Lang
 15. Krenek 1965; Zeitgemässe Betrachtungen, S. 7
 16. ebd.
 17. Krenek, Ernst (1960): Zeit und Ewigkeit. In: *FORUM* 7 (1960), Heft 79/80, S. 281-283 (Juli, August), S. 281
 18. ebd., S. 282-283
 19. Zu Kreneks über viele Jahrzehnte dauernder Vorwegnahme, Entwicklung und Erweiterung serieller Techniken vgl. Taggatz, Christoph (2008): Gesang des Greises. Ernst Krenek und die historische Notwendigkeit des Serialismus. Schliengen: Ed. Argus (Ernst-Krenek-Studien, 4).
 20. Lothar Knessl beschreibt diese künstlerische Autonomie in seiner Porträtskizze Cerhas. Vgl. Knessl, Lothar (2001): Versuch sich Friedrich Cerha zu nähern. Portraitskizze. In: Friedrich Cerha (Hg.): Schriften. Ein Netzwerk. Wien: Verlag Lafite (Komponisten unserer Zeit, 28), 11-12
 21. Cerha, Friedrich (2001a): Begegnungen auf der Suche nach Wissen und Können. In: Friedrich Cerha (Hg.): Schriften.

- Ein Netzwerk. Unter Mitarbeit von Marion Diederichs-Lafite. Wien: Verlag Lafite (Komponisten unserer Zeit, 28), S. 35
22. Cerha 1968; Zu meiner Musik, S. 60
 23. Cerha 2001d; Werkeinführungen, S. 221
 24. Cerha, Friedrich (2001b): Ist die Moderne erschöpft? Rede im Theater in der Josefstadt am 2. Februar 1980. Zusammenfassende Gedanken zum Thema (Ergänzende Information für die Publikation). In: Friedrich Cerha (Hg.): Schriften. Ein Netzwerk. Wien: Verlag Lafite (Komponisten unserer Zeit, 28), S. 140
 25. Vgl. Krenek, Ernst (1977): Neue Strömungen in der zeitgenössischen Musik. In: Veronika Gutmann (Hg.): Alte und neue Musik. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter der Leitung von Paul Sacher 1926-1976. Zürich: Atlantis-Musikbuch-Verl., S. 156-160.
 26. Cerha, Friedrich (2001c): "Klangtheater Ganz Ohr". Einige Gedanken über das Verhältnis zu Identität und Zeit. In: Friedrich Cerha (Hg.): Schriften. Ein Netzwerk. Wien: Verlag Lafite (Komponisten unserer Zeit, 28), S. 133
 27. Zit. nach Cerha 2001b; Moderne erschöpft?, S. 138-139.
 28. ebd.
 29. Adorno, Theodor W. (1982): Reaktion und Fortschritt. In: Theodor W. Adorno und Rolf Tiedemann (Hg.): Musikalische Schriften IV. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 133
 30. Borio, Gianmario (1984): Fortschritt und Geschichtsbewußtsein in den musik-theoretischen Schriften von Krenek und Adorno. In: Ernst Krenek (Hg.): Ernst Krenek. München: Ed. Text + Kritik (Musik-Konzepte, 39/40), S. 136
 31. Cerha 2001b; Moderne erschöpft?, S. 138
 32. ebd.
 33. ebd.
 34. Vgl. auch Cerha 2001d; Werkeinführungen, S. 237-242
 35. Cerha 2001b; Moderne erschöpft?, S. 140
 36. Essl, Karlheinz (1987): Komponieren lehren und lernen: Friedrich Cerha (1926). In: *Österreichische Musikzeitschrift* 42 (1987), Heft 12, S. 587.
 37. Krenek, Ernst (1962): Tradition in Perspective. In: *Perspectives of New Music* 1 (1), S. 38 Wie Claudia Maurer Zenck argumentiert, steht diese versuchte Flucht vor der Tradition wohl auch in Zusammenhang mit seiner Exilerfahrung. Vgl. Maurer Zenck, Claudia (1980): Ernst Krenek, ein Komponist im Exil. Wien: Lafite, S. 288
 38. Vgl. Borio 1984; Fortschritt und Geschichtsbewußtsein, S. 133-136
 39. ebd., S. 135
 40. Vgl. Krenek, Ernst (1958): Vom Altern und Veralten der Musik. In: Ernst Krenek (Hg.): Zur Sprache gebracht. Essays über Musik. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Friedrich Saathen. München: Langen/Müller, S. 375-376
 41. Krenek setzt sich insbesondere mit Adorno, Theodor W. (1954): Das Altern der Neuen Musik. Vortragsmanuskript; Ernst-Krenek-Institut-Privatstiftung: BEK 0568 und Adorno, Theodor W. (1956): Fragment über Musik und Sprache. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Musikalische Schriften I-III. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 251-256 auseinander.
 42. Borio 1984; Fortschritt und Geschichtsbewußtsein, S. 134
 43. Krenek 1958; Vom Altern und Veralten, S. 375