



Abbildung 1 György Ligeti und Friedrich Cerha bei Probenarbeiten zu *Aventures*, 1963. AdZ-FC, FOTO003/3
Foto: Susanne Schapowalow. © Archiv der Zeitgenossen

GUNDULA WILSCHER

Künstlerische, menschliche und geografische Räume Friedrich Cerha mit dem Ensemble *die reihe* als Ligeti-Interpret

György Ligeti begegnete Friedrich Cerha zum ersten Mal unmittelbar nach seiner Flucht nach Wien im Jahr 1956. Der Komponist und Dirigent wurde zum persönlichen Freund und zugleich zu einem wichtigen Interpreten seiner Musik. Unter Cerhas Dirigat fanden mit dem Ensemble *die reihe* unter anderem die Uraufführungen von Ligetis *Aventures* (1962) sowie von dessen *Kammerkonzert* (1969–1970) statt – am Cembalo Cerhas Ehefrau und künstlerische Partnerin Gertraud. Der Begriff des Raumes eröffnet für die Betrachtung der Beziehungskonstellation vielfältige Perspektiven: So spannt die freundschaftliche, berufliche und geografische Nähe so-

wohl materielle als auch immaterielle Räume zwischenmenschlicher Begegnung auf. Diese werden im Folgenden auf Basis der Dokumente aus dem Vorlass Friedrich Cerhas erkundet.

Die Quellen

Der seit 2009 im Archiv der Zeitgenossen in Krems (Ö) befindliche Vor- und Nachlass des Komponisten, Geigers, Dirigenten, Ensembleleiters, Musikwissenschaftlers und Lehrers Friedrich Cerha bildet den Ausgangs- und Bezugspunkt der Betrachtung. Der Bestand dokumentiert Cerhas Aktivitäten in den verschiedenen Feldern des musikkulturellen Lebens anhand von Korrespondenzen, Programmwürfen, theoretischen Schriften, Rezeptionsdokumenten, Dirigierpartituren, Proben- und Konzertmitschnitten. Er bildet damit jenes komplexe und dynamische Gefüge ab, innerhalb dessen Interpretation stattfindet. Im Sinne der Transparenz und im Bewusstsein um die Auswahlprozesse und Manipulationen, die einen solchen Quellenkorpus begleiten,¹ soll nun ein Blick auf die einzelnen Materialgruppen und deren Relevanz für die Untersuchung des Verhältnisses zwischen dem Komponisten und seinen Interpret:innen geworfen werden.

Korrespondenzstücke von György Ligeti an Friedrich und Gertraud Cerha geben als direkte persönliche Mitteilungen Hinweise auf interpretatorische Vorstellungen Ligetis in Zusammenhang mit Aufführungen eigener Werke. Da sie neben organisatorischen und interpretatorisch relevanten Inhalten meist auch Privates enthalten, können sie auch als Zeugnisse für die Verschränkung freundschaftlicher und beruflicher Interessen gelesen werden. In veröffentlichten und unveröffentlichten theo-

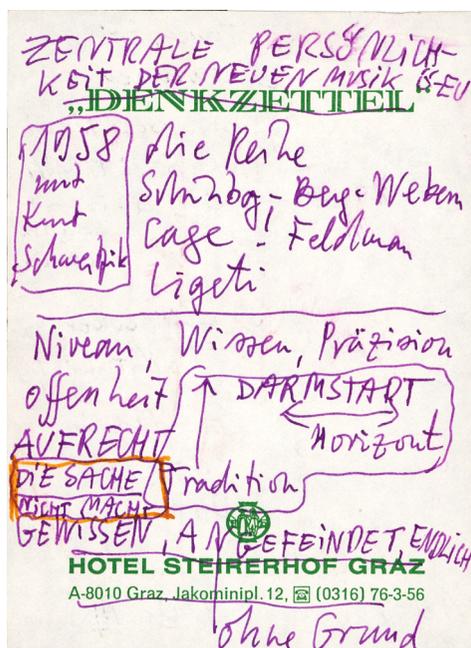


Abbildung 2 György Ligeti: Notiz zu einem Geburtstags-
text für Friedrich Cerha, vermutlich 1986
AdZ-FC, BRIEF004/125
© Archiv der Zeitgenossen

¹ Vgl. dazu z. B.: *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie. 1750–2000*, hrsg. v. Kai Sina / Carlos Spoerhase (marbacher schriften. neue folge 13), Göttingen 2017; Christine Grond-Rigler: »Im Dialog mit der Nachwelt. Auktoriale Inszenierung in Vorlässen«, in: *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*, hrsg. v. Petra-Maria Dallinger / Georg Hofer / Bernhard Judex (Literatur und Archiv 2), Berlin 2018, S. 163–179; *Gespeicherte Gefühle. Über die Affekte im Archiv*, hrsg. v. Helmut Neundlinger / Fermin Suter (Literatur und Archiv 6), Berlin 2024; *Verschachtelt und (v)erschlossen. Gefühlserkundungen im Archiv*, hrsg. v. Hanna Prandstätter / Stefan Maurer, St. Pölten 2023.

retischen und essayistischen Schriften zu Interpretationsfragen geben beide Komponisten Auskunft über die eigene Verortung innerhalb bestimmter Traditionen und zeitgenössischer Diskurse.

Was die Dokumentation der Künstlerfreundschaft betrifft, haben die gegenseitigen Laudationes Ligetis und Cerhas anlässlich runder Geburtstage hohe Aussagekraft. Gleichzeitig enthalten sie auch wertvolle biografische Informationen und Hinweise. Derart umfangreiche Textgeschenke scheinen ein Spezifikum dieser speziellen Freundschaft zu sein, denn auch wenn beide Komponisten ein großes schriftliches Œuvre aufweisen, sind derart ausführliche Würdigungen in beiden Fällen selten.² Vielleicht liegt das an der Freude am sprachlichen Ausdruck, die die Freunde gemeinsam hatten. Eine Freude, die bei beiden mit einer ausgesprochenen Eloquenz gepaart war, welche sich allerdings unterschiedlich realisierte. Cerhas wohlüberlegten, gemessen vorgetragenen druckreifen Formulierungen stand Ligetis übersprühend assoziationsreiche spontane Ausdrucksweise gegenüber. Wenn die Literaturwissenschaftlerin Daniela Strigl vom »mühsamen Geschäft« des Lobens spricht, das »eine Haltung, wenn nicht der Demut, so doch der Dezenz und Bescheidenheit verlangt,«³ dann werden beide Komponisten auch dieser Anforderung gerecht, genauso wie den gattungsgeschichtlichen Vorgaben des unterhaltsamen Erhöhen und Ausschmückens eines Gegenstandes mittels Steigerung und Übertreibung.⁴ Da sich Ligeti und Cerha in ihren künstlerischen Aktionsfeldern häufig überschritten, gab eine Würdigung des anderen immer auch Gelegenheit, eigene Verdienste zu platzieren, wovon beide gerne Gebrauch machten. Wissenschaftliche Ableitungen, die anhand solcher Quellen getroffen werden, müssen natürlich immer die Besonderheit der Gattung reflektieren. Durch ihre inhaltliche Dichte bei gleichzeitig großer zeitlicher und thematischer Bandbreite der Darstellung sind die Laudationes aber unverzichtbare Zeugnisse und lenken den Blick auf Berührungspunkte der beiden Laudatoren, die nicht immer offenkundig sind.

Als Archivadokumente, die eine vertiefte interpretationsanalytische Auseinandersetzung ermöglichen, können Dirigierpartituren sowie veröffentlichte und unveröffentlichte Aufnahmen von Werken Ligetis mit Friedrich Cerha und dem Ensemble *die reihe* hinzugezogen werden. Eine solche Analyse kann im Rahmen dieses Beitrags nicht geleistet werden, wäre aber als empirischer Abgleich und zur Ergänzung des Dargestellten gewiss lohnend. In Bezug auf Eigenaussagen sind auch Mitschnitte von einschlägigen Rundfunk- und Fernsehbeiträgen wichtige Quellen, die zum Teil wohl nicht mehr bekannt oder verfügbar wären, wären sie nicht von Gertraud Cerha gesammelt und an das Archiv übergeben worden. Eine umfang-

² Vgl. für Ligeti Monika Lichtenfeld: »Komposition und Kommentar. György Ligetis Kunst des Schreibens«, in: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 36. ³ Daniela Strigl: »Feuerwerker der Begeisterung«, in: Wendelin Schmidt-Dengler: *»Das Unsagbare bleibt auch ungesagt«. Über Ilse Aichinger, Umberto Eco, Herta Müller u. a.*, Wien 2014, S. 5. ⁴ Ebd., S. 7.

Handwritten musical score for Ligeti's Kammerkonzert, measures 32-36. The score includes parts for Clavi./Cemb., Pf., Vn. 1, Vn. 2, Vla., and Vc. It is heavily annotated with red and blue markings, including triangles, circles, and arrows, indicating performance instructions and tempo changes. The tempo is marked as "♩ = 60" and "♩ = 56". The score includes dynamic markings like "simile", "diminuendo poco a poco", and "ff". There are also handwritten notes in German, such as "nicht zu schnell" and "Bleibt ♩ = 60 ohne Rücksicht auf den Taktschlag". The bottom of the page contains a legend for performance instructions.

Legend:

- (*) Fortsetzung: sind die Instrumente angegeben, die beim jeweiligen Zeichen die Tonhöhe ändern.
- (**) Nur Cima anzupfen (die Note im Klammer ergänzt den Rhythmus; die pizzicati sind in der Subbasslinie gleich).
- (***) S. 10 Fußnote, Seite 8.
- (****) ♮ = „Bartók-pizz“ (Saiten anheben und gegen das Griffbrett schnellere lassen).

Abbildung 3 Ligeti: Kammerkonzert, Dirigierpartitur, Takte 32–36 (Ausschnitt), CER-S2-2. © Archiv der Zeitgenossen

reiche Sammlung an Programmen und Kritiken schließlich ist vor allem in Hinblick auf rezeptionsgeschichtliche Fragen von Interesse, während Fotografien von Probenarbeiten und Aufführungen Einblick in zeithistorische aufführungspraktische Kontexte geben und in Abgleich mit Selbstaussagen der Komponisten als Belege für ungesicherte Informationen dienen können.

Im als Kryptobestand geführten Archiv des Ensembles *die reihe* bilden, neben anderen Geschäfts- und Verwaltungsunterlagen, Korrespondenzen und eine umfangreiche Belegsammlung die beiden größten Materialgruppen. In Kombination mit der Sammlung an Rezeptionsdokumenten stellen sie eine äußerst stichhaltige Quelle zur Überprüfung von Daten dar. So können Gagenabrechnungen die letztgültige Besetzung von Werken belegen, Korrespondenzen mit Tonstudios und Rundfunkanstalten erlauben eine genaue Datierung von Tonaufnahmen. Korrespondenzen mit Veranstalter:innen, Agenturen, Verlagen und Künstler:innen betreffen zwar überwiegend organisatorische Fragen im Vorfeld von Produktionen, wie Proben- und Konzerttermine, können jedoch in vielen Fällen auch Aufschluss über aufführungspraktische und interpretatorische Fragen geben.

Friedrich und Gertraud Cerha

Friedrich Cerha (1926–2023) ist in Wien geboren und aufgewachsen. Die Stadt blieb bis zuletzt Mittelpunkt seines Lebens und Wirkens. Wie auch Ligeti, zeigte er schon früh Interesse an Musik.⁵ Er schrieb bereits in der Volksschule kleine Stücke, lernte Violine und nahm als Zwölfjähriger ersten Kompositionsunterricht. Kurz nach Beginn seines Studiums wurde der siebzehnjährige Cerha zur Wehrmacht eingezogen, aus der er zwei Mal desertierte. Nach Ende des Krieges studierte er in Wien Violine, Komposition und Musikerziehung, Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie. Cerhas Orchesterzyklus *Spiegel*, komponiert 1960/1961, gilt als eines der ersten Werke, bei denen mit Klangflächen gearbeitet wurde. Tatsächlich scheint es, als hätten Cerha und Ligeti ihre Kompositionen mit Klangflächen oder »Klangräumen«⁶ zur selben Zeit und unabhängig voneinander entwickelt. Beide Komponisten erzählten wiederholt die Anekdote, nach der Ligeti bei einem Besuch in Cerhas Wohnung eine noch unfertige Partitur von Cerhas Werk *Fasce* (1959/1974) auf dem Klavier entdeckt und erstaunt gesagt haben soll: »Was machst du denn da! Du schreibst ja mein Stück!«.⁷ Gemeint war hier Ligetis Orchesterwerk *Apparitions* (1958–1959). In diesem Werk verwendete Ligeti auch neuartige Zupftechniken, die er bei Cerhas Kompositionen *Deux éclats en reflexion* (1956) und *Formation et solution* (1956/1957) kennengelernt hatte.⁸ Über Ligeti wurde Cerha auf außer-europäische Musiken aufmerksam, die ihn zu wichtigen eigenen Werken, wie der *Langegger Nachtmusik III* (1990/1991) inspirierten,⁹ es fand also auch ein bewusster Austausch von Ideen statt. International wahrgenommen wurde Cerha vor allem durch seine Herstellung einer spielbaren Fassung des 3. Akts der Oper *Lulu* von Alban Berg.

⁵ Vgl. für Cerha die beiden biografischen Essays »Die Juden, Tschechen, Slowaken, Mahder, Zigeuner und wieder die Juden« und »Begegnungen auf der Suche nach Wissen und Können«, in: *Friedrich Cerha. Schriften. Ein Netzwerk*, hrsg. v. Österreichische Musikzeit Edition, Wien 2001, S. 18–25 bzw. S. 26–38. Vgl. für Ligeti: György Ligeti: »Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 11–19. ⁶ Ligeti spricht in Zusammenhang mit seinen *Apparitions* und Cerhas *Fasce*, von »unbeweglichen Klangräumen«. Siehe György Ligeti: *Friedrich Cerha zum 60. Geburtstag. Persönliche Betrachtungen von György Ligeti*, undatiert [1986], Typoskript mit eh. Unterschrift, AdZ-FC, BRIEF004/121–124, hier S. 122; auch: György Ligeti: »Ein wienerischer Untertreiber. Persönliche Betrachtungen zu Friedrich Cerhas 60. Geburtstag«, in: *Die Presse* 15./16.2.1986, AdZ-FC, KRIT0030/24; veröffentlicht in: Ligeti: *Schriften 1* (wie Anm. 2), S. 470–472. ⁷ Vgl. Cerha: »Begegnungen« (wie Anm. 5), S. 38 oder Ligeti: »Ein wienerischer Untertreiber« (wie Anm. 6), S. 471. Die Anekdote wird an anderer Stelle von Friedrich Cerha abweichend mit den Werken *Spiegel* (Cerha) und *Atmosphères* (Ligeti) erzählt. Siehe dazu auch Sabine Töffler: *Friedrich Cerha. Doyen der österreichischen Musik der Gegenwart. Eine Biografie*, Wien 2017, S. 156. ⁸ Ligeti: »Ein wienerischer Untertreiber« (wie Anm. 6), S. 470. ⁹ Vgl. Cerha: »Begegnungen« (wie Anm. 5), S. 38.

Gertraud Cerha wurde 1928 als Gertraud Möslinger geboren. Sie studierte in Wien Geschichte, Musikerziehung und Klavier sowie Cembalo bei Eta Harich-Schneider, unterrichtete Musik an einer Begabtenförderungsschule und lehrte Generalbass an der damaligen Wiener Musikhochschule, der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst. Während des Studiums lernte sie Friedrich Cerha kennen, mit dem sie auch ihre Begeisterung für Alte Musik teilte. 1960 gründeten beide ein Ensemble für Alte Musik, die *Camerata Frescobaldiana*. Im zwei Jahre davor von ihr mitgegründeten Ensemble *die reihe* spielte Gertraud Cerha Cembalo, war intensiv organisatorisch tätig und wesentlich an der Programmgestaltung beteiligt.¹⁰ Vor allem aber engagierte sie sich in einem Bereich, den man heute ›Musikvermittlung‹ nennen würde, sie gestaltete Einführungsvorträge zu Konzerten und Radiobeiträge zu Neuer Musik. Zudem konzipierte sie mehrere wissenschaftliche Tagungen, wie zum Beispiel 1988 das Begleitsymposium der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) anlässlich des ersten Festivals für Neue Musik in Österreich *Wien Modern* und publizierte unter anderem zu Anton Webern oder zur Musik in Österreich nach 1945.¹¹ Jener Teil ihres Vorlasses, der in Zusammenhang mit ihren Aktivitäten im Ensemble *die reihe* steht, wird derzeit als Kryptobestand im Vorlass ihres Mannes geführt. In Bezug auf Ligeti beinhaltet der Bestand Korrespondenzen und andere Zeugnisse des Austauschs über Aufführungen von Werken, bei denen sie als Cembalistin mitwirkte, aber auch zu Ligetis Teilnahme an dem von Gertraud Cerha kuratierten *Wien Modern*-Symposium sowie allgemeine musiktheoretische Fragen betreffend. Auch mit Ligetis Witwe Vera verband und verbindet Gertraud Cerha bis heute eine enge Freundschaft.

die reihe

Wie auch György Ligeti nahmen Friedrich und Gertraud Cerha im Jahr 1958 an den *Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik* teil.¹² Auf der Rückreise nach Wien soll der österreichische Komponist Kurt Schwertsik erste Überlegungen zur Gründung eines Ensembles angestoßen haben. Das Vorhaben wurde noch im selben Jahr umgesetzt. *die reihe* war als Spezialensemble für Neue Musik damit unter den ersten

10 Vgl. Gundula Wilscher: »Gertraud Cerha – Pionierin für Neue Musik. Friedrich Cerha, HK Gruber, Kurt Schwertsik und Gertraud Cerha im Gespräch mit Gundula Wilscher«, in: »*Zeitgenossen*« im Gespräch. *Dokumente eines lebenden Archivs*, hrsg. v. Christine Rigler, Krems 2021, <https://doi.org/10.483/41/0005-t381>, S. 150–192. **11** Vgl. Gertraud Cerha: »Anton Webern«, in: *Österreichische Porträts: Leben und Werk bedeutender Persönlichkeiten von Maria Theresia bis Ingeborg Bachmann*, Bd. 2, hrsg. v. Jochen Jung, Salzburg und Wien 1985, S. 242–272; Gertraud Cerha: »Zur Wiener Musikszene nach 1945«, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen-Analysen-Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hrsg. v. Julia Bungardt / Maria Helfgott / Eike Rathgeber / Nikolaus Urbanek, Wien 2009, S. 671–687. **12** Friedrich Cerha besuchte die Darmstädter Ferienkurse in den Jahren 1956, 1958 und 1959. Vgl. Töffler: *Cerha* (wie Anm. 7), S. 92.



Abbildung 4 Das Ensemble *die reihe* im Garten des Museums des 20. Jahrhunderts Wien, Mai 1963. AdZ-FC, FOTO0009/10 Fotograf unbekannt. © Archiv der Zeitgenossen

dieser Art in Europa.¹³ György Ligeti war am Gründungsprozess beteiligt, von ihm stammte auch die Idee für den mehrdeutigen Namen, wobei ihm vor allem zwei Assoziationsmöglichkeiten wichtig waren: der Verweis auf die Zwölftonreihe als Bezug zum Repertoire des Ensembles und die Anspielung auf die Zeitschrift *die Reihe*, welche von 1955 bis 1962 von Herbert Eimert unter der Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen im Wiener Verlag *Universal Edition* erschien. Ligeti berichtet, dass der Namensvorschlag von Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik zunächst abgelehnt worden sei, da diese den Bezug zur Zeitschrift als »Stockhausen-Organ« nicht passend gefunden hätten. Da sich aber kein anderer Titel gefunden habe, sei man dabei geblieben – man könnte sagen, eine österreichische Lösung. Zunächst sei noch geplant gewesen, das Ensemble in Abgrenzung zur Zeitschrift konsequent groß zu schreiben (*Die Reihe*), was sich jedoch nicht durchgesetzt habe.¹⁴ Für Friedrich Cerha war neben der Anspielung auf die Zwölftonreihe bzw. die Reihentechnik

¹³ Vgl. Stephanie Rocke / Jane W. Davidson / Frederic Kiernan: »Emotions and Performance Practices«, in: *The Oxford Handbook of Music Performance. Development and Learning, Proficiencies, Performance Practices, and Psychology*, Bd. 1, hrsg. v. Gary McPherson, New York 2022, S. 416–419.

¹⁴ György Ligeti: »Kommentar über die ›reihe‹, 30.8.1994«, in: Martin Sierek: *Die Geschichte des Ensembles »die reihe«*, Dissertation Universität Wien 1995, <https://doi.org/10.25365/thesis.27527>, S. 372.

allgemein auch wichtig, dass mithilfe des Titels eine Kontinuität in der Pflege Neuer Musik ausgedrückt werden konnte, die zum Beispiel durch die Programmierung von Konzertreihen realisiert werden sollte.¹⁵ Neben den in Darmstadt entdeckten Werken der internationalen Avantgarde sollte vor allem auch die Musik der sogenannten *Wiener Schule* wieder in Wien bekannt gemacht werden, die aufgrund der speziellen kulturpolitischen Situation im Nachkriegs-Österreich in den großen Konzerthäusern, in den musikalischen Ausbildungsstätten und somit in der allgemeinen Wahrnehmung kaum noch präsent war. Stefan Schmidl zeigt in einem umfassenden Beitrag,¹⁶ dass die Bezugnahme auf eine Tradition eine spezifisch österreichische Strategie zur Identitätsfindung nach dem Zweiten Weltkrieg darstellte. Joseph Marx,¹⁷ ein früherer Lehrer Cerhas, gilt als einer der Mitkonstruktoren dieser kollektiven Identität im Bereich der Musik. Cerhas Engagement für die Werke der *Wiener Schule* kann somit auch als eine Art ›musikalischer Wiederaufbau‹¹⁸ verstanden werden, auch wenn die Werke von Webern, Berg und Schönberg zweifellos nicht zu jenem Repertoire gehörten, aus dem das »auf Vergangenes fixierte Narrativ des neuen Staates«¹⁹ konstruiert werden sollte. Übereinstimmend mit dem Befund Schmidls, nach dem als Leitästhetik vor allem die Musik der sogenannten Wiener Klassik herangezogen wurde,²⁰ beschreibt Gertraud Cerha, dass sie in ihren ersten Studienjahren in Wien vor allem die »qualitätvolle Präsenz klassisch-romantischer Musik«²¹ wahrgenommen habe. Auch dass Werke von Vertretern der *Wiener Schule* kaum zur Aufführung kamen, wie Schmidl feststellt, deckt sich mit den Beobachtungen Gertraud Cerhas:

»Eindeutig unterbelichtet in der öffentlichen Wahrnehmung war im Wien der Nachkriegsjahre die Wiener Schule. Für sie setzte sich zwar mit großem Elan, aber mit sehr schwachen finanziellen Eigenmitteln in Wahrheit nur die IGNM ein [...], deren österreichischer Sektion vor dem Krieg zuletzt Anton Webern vorstand.«²²

Die Musik der Avantgarde, die Friedrich Cerha erst 1956 bei seinem ersten Aufenthalt bei den *Darmstädter Ferienkursen* kennenlernte, war im Nachkriegs-Österreich so gut wie gar nicht vorhanden. Musik wurde gebraucht, um Sicherheit und Stabilität zu vermitteln, wie Schmidl konstatiert:

15 »Interview Friedrich Cerha«, in: ebd., S. 58. **16** Stefan Schmidl: »Raum IV: 1945–1956. Identität und Repräsentation Österreichs in der Musik der Nachkriegszeit«, in: *Musik – Identität – Raum. Perspektiven auf die österreichische Musikgeschichte*, hrsg. v. Gernot Gruber / Barbara Boisis / Björn R. Tammen, Wien 2021, S. 187–220. **17** Cerha spielte in Marx' Kompositionsklasse an der damaligen Akademie, der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Werke von Marx' Schülern, zeigte ihm aber auch eigene Werke und spielte dem bekennenden Gegner des ›Schönberg-Kreises‹ Werke von Anton Webern vor. Vgl. Cerha: *Begegnungen* (wie Anm. 5), S. 28. **18** Vgl. das Unterkapitel »Der Wiederaufbau und seine musikalische Repräsentation« in Schmidl: »Raum IV« (wie Anm. 16), S. 201–208 sowie entsprechende Überlegungen Gertraud Cerhas in: Cerha: »Zur Wiener Musikszene nach 1945« (wie Anm. 11). **19** Schmidl: »Raum IV« (wie Anm. 16), S. 189. **20** Ebd. **21** Cerha: »Zur Wiener Musikszene nach 1945« (wie Anm. 11), S. 671. **22** Ebd., S. 675.

»Dies [die Marginalisierung der Avantgarde] mag daran gelegen haben, dass die bürgerliche Trägerschicht des Musiklebens, unterstützt von einer kulturkonservativen Politik [...] und einer ebenso konservativen Musikkritik und Musikwissenschaft, an seiner etablierten symbolischen Ordnung, dem Konzertwesen und -repertoire, festhielt, sich Musik als ritualisierten (Hör-)Raum der Sicherheit und als Repräsentationsraum nicht nehmen ließ. Der klaustrophobischen Mentalität während des Kalten Krieges wurde damit die Utopie einer stabilen Weltordnung entgegengesetzt. Die Voraussetzungen der Konstitution der musikalischen Avantgarde *sui generis* waren daher schwerlich gegeben.«²³

Auf die Pionierleistung Friedrich Cerhas mit dem Ensemble *die reihe* wird wohl zu Recht immer wieder verwiesen, zuletzt auch in zahlreichen Nachrufen auf den Komponisten.²⁴ Am deutlichsten formuliert es der derzeitige künstlerische Leiter des Festivals *Wien Modern* Bernhard Günther: »Es ist keine Übertreibung, sondern es muss so und nicht anders gesagt werden: Ohne Friedrich Cerha wäre die Musikgeschichte anders verlaufen.«²⁵

Für Österreich, aber vermutlich auch international kann davon ausgegangen werden, dass das Wirken des Ensembles *die reihe* unmittelbaren Einfluss auf Rezeption und Interpretation der Musik der *Wiener Schule* und der Avantgarde hatte. Die nationale und internationale Tätigkeit des Ensembles beinhaltete wesentliche Vermittlungsaspekte, zahlreiche Schriften und Vorträge begleiteten die Konzerte. Im sehr erfolgreichen Konzertzyklus mit dem programmatischen Titel: *Wege in unsere Zeit*, welcher in den Jahren 1978 bis 1983 im *Wiener Konzerthaus* stattfand und einen klaren pädagogischen Ansatz verfolgte, trat dieser Aspekt besonders deutlich zutage: Gertraud Cerha hielt vor jedem Konzert umfangreiche Einführungsvorträge, auf deren Basis sie auch eine Sendereihe im österreichischen Rundfunk bespielte.

Dass in den Konzerten der für Cerha äußerst bedeutsamen Wiener IGMM auch Werke aufgeführt und ernst genommen wurden, mit denen einzelne Mitglieder wenig anfangen konnten, hatte auf Friedrich Cerha großen Eindruck gemacht. In der Programmierung der frühen Konzerte der *reihe* versuchte er diese Tradition fortzusetzen und weitgehend unabhängig von persönlichen Vorlieben einen möglichst breiten Einblick in die damals zeitgenössische Komposition zu bieten. Diese spezielle, nicht wertende Haltung wird später auch Ligeti in Zusammenhang mit Konzerten der *reihe* beschreiben. Als Beispiel wählte er ein Stück von Morton Feldman, bei dem ihn ein sehr lange ausgehaltener Trompetenton beeindruckt habe:

»Es war eine andere ästhetische Einstellung, daß man eher auf solche Dinge geachtet hat, auf den Neuigkeitswert. Heute haben wir einen ganz anderen Zugang

23 Schmidl: »Raum IV« (wie Anm. 16), S. 219. **24** Vgl. u. a. Gerhard R. Koch: »Anstifter, Um- und Untertreiber. Zum Tod des Wiener Komponisten, Dirigenten und mannigfachen Bewegers Friedrich Cerha«, in: *Neue Musikzeitung* 2023/3 oder Wilhelm Sinkovicz: »Friedrich Cerha: Wiener Avantgarde-Urgründe«, in: *Die Presse* 15.2.2023. **25** Bernhard Günther: *Friedrich Cerha (1926–2023)*, www.wienmodern.at/friedrich-cerha-19262023 [15.11.2024].

zu dieser Musik, bejahend, oder ablehnend, das ist eine andere Frage. Damals war die Frage Bejahen oder Ablehnen gar nicht gegeben, sondern, es war neu und interessant, und anders, und frisch.«²⁶

Von den frühen 60er-Jahren an führte *die reihe* regelmäßig Werke von György Ligeti im Programm, Ligetis *Aventures* (1962) und sein *Kammerkonzert* (1969/1970) wurden unter der Leitung von Cerha uraufgeführt. Bei der Uraufführung von *Clocks and Clouds* (1972) dirigierte er das ORF-Symphonieorchester, bei einer pantomimischen Aufführung des 1966 entstandenen Gesamtzyklus der *Aventures & Nouvelles Aventures* spielten Mitglieder des Orchesters der Stuttgarter Oper.

Bis ins Jahr 1983 wurde das Ensemble von Friedrich Cerha, danach von Kurt Schwertsik und dem Komponisten und Chansonnier HK Gruber geleitet. 2019 stellte es schließlich seine Tätigkeit ein.

Wiener Tradition

Die eigene tiefe Verwurzelung in einer ›Wiener Tradition‹ scheint Friedrich Cerha erst in der Konfrontation mit dem ›Darmstädter‹ Zugang zu Werken Anton Weberns bewusst geworden zu sein. Die Interpretationen im Darmstadt der 1950er-Jahre standen seinen bisherigen Erfahrungen und Überzeugungen diametral entgegen und trieben ihn dazu an, ein Ensemble zu gründen, mit dem die Werke nach eigenem Verständnis interpretiert und aufgeführt werden konnten.²⁷ Mit der Abgrenzung von Darmstadt ergab sich für Cerha die Notwendigkeit, die eigenen interpretatorischen Prämissen zu reflektieren und vermutlich auch zu schärfen – zunächst in Bezug auf Werke der Wiener Schule, aber auch darüber hinaus. Wie Markus Grassl und Reinhard Kapp darlegen, beschränkte sich die von Cerha verinnerlichte Aufführungslehre der Wiener Schule nämlich nicht nur auf Werke der ›eigenen‹ Komponisten, sondern galt allgemein für die Aufführung von Musik.²⁸ Da Cerha in seinen Konzerten mit dem Ensemble *die reihe* von Beginn an sowohl Wiener Schule als auch Avantgarde programmierte, spricht viel dafür, dass diese interpretatorische Profilierung auch die damals allerneueste Musik miteinschloss, was auch für die späteren Ligeti-Interpretationen eine Rolle spielt. Aber auch für Ligeti selbst könnten die Erfahrungen in Wien, als erste Station noch vor seinem Aufenthalt in Köln, bedeutsam in Bezug auf eigene Ansprüche an Interpretationen seiner Werke gewesen sein. Ligetis allererste Begegnungen mit einer Musikszene

²⁶ Ligeti: *Kommentar* (wie Anm. 14), S. 368. ²⁷ Über diese Erfahrung gibt Cerha in seiner Schrift »Splitter zur Webern-Interpretation« (1983) ausführlich Auskunft, in: *Schriften* (wie Anm. 5), S. 170–173. ²⁸ Vgl. Markus Grassl / Reinhard Kapp: »Einleitung«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), hrsg. v. dens., Wien u. a. 2002, S. XXIV.

außerhalb Ungarns fanden schließlich innerhalb jenes Kreises statt, den er bezeichnenderweise und nicht zu Unrecht »Schönberg-Kreis« nennt²⁹ und der in seinen Erinnerungen den Charakter einer »kleinen Verschwörergruppe«³⁰ hatte. Auch Cerha beschreibt, wie exklusiv dieser Kreis gewesen sein muss, zu dem man fast ausschließlich durch persönliche Kontakte Zutritt bekommen habe und dessen Konzerte noch stark in der Tradition des Schönberg'schen *Vereins für musikalische Privataufführungen* standen. Vor allem die von Arnold Schönberg übernommene »Vorstellung von ›höchsten Ansprüchen‹, was kompositorische und interpretatorische Qualität betraf«³¹ hebt Cerha besonders hervor. Kurz nach Ligetis Flucht nach Wien, im Dezember 1956, lernten die Ehepaare Cerha und Ligeti einander kennen. Die Umstände und Atmosphäre dieses ersten Zusammentreffens nach einem Konzert eben dieser österreichischen Sektion der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM), beschreibt Ligeti detailliert und anschaulich:

»[M]ein Mentor Hanns Jelinek [führte mich] in den Gmoa-Keller am Heumarkt, um mich den Häuptern der Wiener musikalischen Avantgarde vorzustellen. Ich war damals erst seit wenigen Wochen in Österreich, den Schönberg-Kreis kannte ich bis dahin nur vom Hörensagen. Jelineks Schritten folgend stieg ich klopfenden Herzens, zusammen mit meiner Frau Vera, die paar Treppenstufen hinab zum Weinlokal. Drin waren bereits versammelt: Friedrich Wildgans und Ilona Steingruber, Karl Schiske, Erwin Ratz, Fritz und Traude Cerha, Hans-Erich Apostel und seine nordische Frau – nur Josef Polnauer fehlte an diesem Abend. Es herrschte eine abgrundtief wienerische Stimmung: Erwin Ratz wettete gerade mit rotem Kopf über eine mir damals unverständliche Mißlichkeit des Musiklebens, und Apostel klagte mit einem Glas Rotwein in der Hand über sein Alkoholverbot und den Zustand der Welt und seiner Beinvenen.«³²

Obwohl diese Anekdote leicht und pointiert präsentiert wird, was sicher auch dem zeitlichen Abstand zum Erlebten geschuldet ist, kommt doch in der Formulierung des »Abstiegs mit klopfendem Herzen« in das Lokal deutlich zum Ausdruck, wie eindringlich und prägend diese ersten sozialen Begegnungen in dem neuen geografischen und gesellschaftlichen Raum für das Ehepaar Ligeti gewesen sein mussten. Vera Ligeti wird das später in einem Interview so ausdrücken: »Für uns war es hier so unfassbar anders, als wären wir Muslime gewesen, sozialisiert im Kommunismus.«³³ Der Schönbergschüler Josef Polnauer,³⁴ dessen Fehlen am Abend des ers-

29 Auch Grassl und Kapp betrachten die österreichische Sektion der IGNM als »Nachahmung« des »Vereins für Musikalische Privataufführungen«, vgl. ebd., S. XXXIV. **30** Ligeti: »Cerha zum 60.« (wie Anm. 6), 121. **31** Vgl. Friedrich Cerha: »Die alte Wiener IGNM-Garde in den Nachkriegsjahren«, in: *Schriften* (wie Anm. 5), S. 40. **32** Ligeti: »Cerha zum 60.« (wie Anm. 6), 121. **33** Anita Pollak: »Ich war immer das Publikum« [Interview mit Vera Ligeti], in: *Wina. Das jüdische Stadtmagazin* Juli 2016, <https://www.wina-magazin.at/ich-immer-publikum> [15.11.2024]. **34** Josef Polnauer (1888–1969) war Komponist, Chordirigent und Beamter der Österreichischen Bundesbahnen. 1909 wurde er Schüler von Arnold Schönberg, später auch von Alban Berg. Er war Mitbegründer und im Vorstand des *Vereins für*

lieber Fritz,
 Vera schreibt mir, dass du „Atmosphären“ im März in Berlin dar-
 spielen wirst. Ich freue mich sehr dafür! Was die Auf-
 nahme betrifft: vielleicht wäre es am günstigsten mit
 einem ^{einzigsten} Mikrofon weit hinten anzufragen; so wird der
 Klang homogener. Falls man mit mehreren Mikrofonen,
 im Orchester aufgestellt, aufnahmen würde, um man
 achten, dass alle denrechten Pegel haben sollen, damit nicht
 einzelne Instrumentengruppen stärker hörbar sein sollen
 (das Techniker zeigen, falschenweise die erste Reihe
 herausheben). Wichtig: da das Stück allgemein diese
 hat, sollte man den Pegel der ganzen Aufnahme
 mit 10-15 dB heben (relativ zu dem üblichen Auf-
 nahmepegel). Du hast etwa um 40% Tempo nehmen,
 als 40 – statt 8 1/2 Minuten – ich werde mich die Drehscheibe
 über 9 Minuten drehen – Bitte, schreibe mir das
 ändern, 40 ist zu schnell. Vielleicht kann ich aus Hannover
 genaue Datum der Konzerte. Vielleicht unbedingt Motiv
 mitbringen. Vor allem, würde ich unbedingt Motiv
 werden! Sehr viele Grüße von Fritz, für Constanza

Abbildung 5 György Ligeti an Friedrich Cerha, Stockholm, 9. Februar 1962. AdZ-FC, BRIEF004/136
 © Archiv der Zeitgenossen

ten Kennenlernens von Ligeti erwähnt wird, war für Cerhas Zugang zu einem musi-
 kalischen Werk nach eigenen Aussagen besonders bedeutend. Er betont den Fokus
 Polnauers auf Phraseologie und formale Beziehungen und hebt hervor, in dessen
 Analyseunterricht niemals eine 12-Ton-Analyse durchgeführt zu haben. Im Bemü-
 hen, das »Gestaltete und Geformte« dem Zuhörer plastisch entgegenzubringen,
 habe dieses formale Begreifen zum Teil auch auf seine eigenen Interpretationen ge-
 wirkt. Durch Polnauer habe Cerha verinnerlicht, die Kompositionen Schönbergs
 »einfach als Musik zu sehen«, wie er es selbst formuliert.³⁵ Eine weitere Aussage in
 Bezug auf die *Wiener Schule* betrifft das komplexe Gebiet des musikalischen Aus-
 drucks. So wie für ihn selbst habe das Anerkennen einer, wie er es nennt, »Tiefe«
 des musikalischen Ausdrucks, oder der »emotionelle« Ausdruck der Musik für jene,
 die sich damals diesem Kreis zugehörig fühlten, niemals zur Diskussion gestan-
 den.³⁶ Es war wohl genau diese Herangehensweise an die Werke der *Wiener Schule*,
 die Cerha in den »Darmstädter« Interpretationen der 50er-Jahre vermisste.

musikalische Privataufführungen und Schönbergs Assistent am *Seminar für Komposition*. Gemeinsam
 mit Anton Webern erarbeitete er grundlegende Analysen von Werken der *Wiener Schule*. Zwischen
 1938 und 1945 tauchte er unter, lebte aber weiterhin in Österreich. Nach dem Zweiten Weltkrieg
 unterrichtete Polnauer als Privatlehrer in Wien. ³⁵ Vgl. Gundula Wilscher: *Interview mit Friedrich
 und Gertraud Cerha*, 15.12.2017, Wien, S. 3f. [unveröffentlicht]. ³⁶ Cerha: »Begegnungen« (wie
 Anm. 5), S. 30.

Ein immer wieder auftauchender interpretatorischer Parameter, der sowohl in Friedrich Cerhas als auch in Ligetis Aussagen großen Raum einnimmt, ist die dynamische Balance. In einem Fernsehbeitrag des österreichischen Rundfunks über das Ensemble *die reihe* aus dem Jahr 1973, in dem unter anderem auch Probenarbeiten zu Ligetis *Kammerkonzert* in Anwesenheit des Komponisten gezeigt werden, äußert Cerha:

»Ein besonderes Problem, und zwar nicht nur bei diesem Werk, sondern überhaupt fast bei allen Werken von Ligeti, ist das des dynamischen Ausgleichs. [...] Es gilt also jeweils dem Sinn der Stelle nachzuspüren und einen dynamischen Ausgleich zu finden. Und man muss dann auch jeweils nach den individuellen Gegebenheiten, die von den Musikern herkommen, teilweise retuschieren, also ein Instrument anheben, das andere zurücktreten lassen, bis eben der Akkord im Sinne des Komponisten wirklich ausgeglichen ist.«³⁷

Auch Ligetis Genauigkeit in Bezug auf die dynamische Balance bei Tonaufnahmen ist durch eine Postkarte aus dem Vorlass Cerhas vom 9. Februar 1962 dokumentiert (siehe Abbildung 5.):

»Lieber Fritz, Vera schrieb mir, dass Du ›Atmosphères‹ im März in Berlin dirigieren wirst. Ich freue mich sehr dafür! Was die Aufnahme betrifft: vielleicht wäre es am günstigsten mit einem einzigen guten Mikrofon, weit postiert aufzunehmen: so wird der Klang homogen. Falls man mit mehreren Mikrofonen, im Orchester aufgestellt, aufnehmen würde, muss man achten, dass alle denselben Pegel haben sollen, da nicht einige Instrumentengruppen stärker hörbar sein sollen (die Techniker neigen, falscherweise, die ersten Geigen herauszuheben). Wichtig: da das Stück allgemein leise ist, sollte man den Pegel der ganzen Aufnahme mit 10–15 dB heben (relativ zu dem üblichen Aufnahmepegel). Du kannst etwas ruhigeres Tempo nehmen als 40 – statt 8½ Minuten sollte das Stück etwas über 9 Minuten dauern – ich werde noch die Metronome ändern, 40 ist zu schnell.«³⁸

Oberste interpretatorische Prämisse war für Cerha, die Werke den Intentionen des Komponisten entsprechend aufzuführen, sich penibel an Spielanweisungen zu halten: »also das, worauf es dem Komponisten im Werk angekommen ist, möglichst deutlich und sinnvoll nachzuzeichnen. Das ist die Aufgabe aller musikalischer Interpretation.«³⁹ Dieses von ihm immer wieder implizit und explizit erwähnte

37 Statement Friedrich Cerha (ab Minute 4:14), in: Dolf Lindner: »Kultur Aktuell«, *Fernsehbeitrag über das Ensemble »die reihe«*, Österreichischer Rundfunk (ORF) 1973, www.youtube.com/watch?v=PykwTXpVuX8 [15.11.2024]. **38** György Ligeti an Friedrich Cerha, Stockholm, 9.2.1962, Postkarte, Manuskript mit eh. Unterschrift, AdZ-FC, BRIE004/136. Um welches Konzert es sich hier konkret handelte, konnte nicht recherchiert werden. Vermutlich war es eine Produktion des *Sender Freies Berlin* und hat vor dem 3. April 1962 stattgefunden (vgl. Korrespondenz »die reihe«, AdZ-FC, KORR_diereihe_1962). Die genannte Tonaufnahme befindet sich weder im Archiv der Zeitgenossen, noch scheint sie veröffentlicht worden zu sein. **39** Gundula Wilscher: »Die Wurzel allen künstlerischen Tuns ist ja das Bedürfnis zu tun, zu formen ...«. Gundula Wilscher im Gespräch mit Friedrich Cerha, in: *Vernetztes*

Konzept der ›Werktreue‹ oder ›Texttreue‹ kann neben dem Streben nach ›Transparenz‹ und ›Ausdruck‹ als eines der Kernelemente der Aufführungslehre der Wiener Schule gesehen werden.⁴⁰

Uraufführungen

Aventures (1962)

Das erste Werk Ligetis, das vom Ensemble *die reihe* zur Uraufführung gebracht wurde, war *Aventures* (1962) im Rahmen der Konzertreihe *neues werk* in Hamburg am 4. April 1963. Als vorletztes Stück war das Werk gerahmt von einem Werk Kurt Schwertsiks und Arnold Schönbergs Suite op. 29, eine für die Konzerte des Ensembles typische Kombination von Werken der Avantgarde mit jenen der Wiener Schule.⁴¹ In einem ausführlichen Kommentar über *die reihe* weist Ligeti auf die starke Verknüpfung des Werks mit dem Ensemble hin, dessen Möglichkeiten er bereits bei der Komposition im Sinn gehabt habe und nach dessen Zusammensetzung sich die instrumentale Besetzung gerichtet habe:

»Ich brauchte eine kleine Anzahl an Musikern. Wer da Kontrabass gespielt hat, weiß ich nicht, ich glaube nicht, daß es Gruber war, aber vielleicht war es schon Gruber, es war ein guter Kontrabassist, und Hiller der Cellist. Schwertsik hat Horn gespielt. Flöte weiß ich jetzt nicht genau wer, und, daß ich für *Aventures* diese Instrumente gewählt habe, war auf die Gegebenheit der besten Musiker gegründet. Der Altmann hat Schlagzeug gespielt, und Traude Cerha hat Cembalo gespielt, und Ivan Erőd Klavier. So ist es gekommen, daß ich zwei Keyboards hatte, also vor allem basierte das Stück auf den Leuten, die es gespielt haben.«⁴²

Werk(en). Facetten des künstlerischen Schaffens von Friedrich Cerha, hrsg. v. Gundula Wilscher, Innsbruck 2018, S. 173. Diese Haltung bestätigt auch die Videodokumentation eines Meisterkurses zur zeitgenössischen Klaviermusik, die Cerha bei der Erarbeitung von Ligetis *Musica ricercata* (1951–1953) mit Studierenden zeigt. Der überwiegende Anteil der Hinweise Cerhas bezieht sich auf die korrekte Umsetzung der in der Partitur verzeichneten Anweisungen des Komponisten. Großen Wert legt Cerha vor allem auf eine konsistente Ausführung der dynamischen Abstufungen, sowie auf Einhaltung des vom Komponisten gewünschten Tempos (vgl. Dokumentation 14. Wiener Tage der zeitgenössischen Klaviermusik, 6. bis 10.2.2006, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, CER-S1-5DVD).

40 Vgl. Martina Sichardt: »Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion«, in: Kapp / Grassl: *Aufführungslehre der Wiener Schule* (wie Anm. 28), S. 31–44.

41 Programmabfolge: Franco Donatoni: *For Grilly*, Włodzimierz Kotoński: *Trio für Flöte, Gitarre und Schlagzeug*, Kurt Schwertsik: *Trio für Horn, Violine und Klavier*, György Ligeti: *Aventures*, Arnold Schönberg: *Suite* op. 29. Siehe Programmankündigung, Konzert am 4.4.1963, AdZ-FC, KRIT0010/108.

42 Ligeti: »Kommentar« (wie Anm. 14), S. 370. Die Besetzung des Ensembles bei der Uraufführung war vermutlich: Roland Altmann (Schlagzeug), Friedrich Cerha (Leitung), Gertraud Cerha (Cembalo), Reinhard Dürrer (Kontrabass), Iván Erőd (Klavier), Fritz Hiller (Cello), Helmut Rießberger (Flöte), Kurt Schwertsik (Horn). Siehe AdZ-FC, Abrechnungen »reihe« 1963. Mit »Gruber« ist der österreichische Komponist, Kontrabassist und Chansonnier HK Gruber gemeint, der als Nachfolger Reinhard Dürrers im Ensemble gespielt und ab 1983 gemeinsam mit Kurt Schwertsik die Leitung des Ensembles übernommen hat.

In Ligetis Schilderungen über die mühevollen Beschaffung einiger damals für ein Konzert ungewöhnlicher Objekte wie Teppichklopfer oder Polstermöbel werden auch die damaligen Rahmenbedingungen rund um Aufführungen Neuer Musik deutlich. Selbst die Bereitstellung eines 5-saitigen Kontrabasses soll eine Herausforderung gewesen sein. Die österreichische Erstaufführung der *Aventures* im selben Jahr im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien bezeichnet Ligeti als »sensatio-nell«. ⁴³ In diesem Konzert wurden auch Ligetis *Artikulation* (1958), Roman Haubenstock-Ramatis *Credentials* (1960), Anestis Logothetis' *Kulmination II* (1961) und Kurt Schwertsiks *Liebesträume* (1962/1963) erstmals in Österreich aufgeführt. ⁴⁴ Die Uraufführung der *Nouvelles Aventures* am 26. Mai 1966 in Hamburg spielte das NDR-Sinfonieorchester unter Andrzej Markowski und nicht das Ensemble *die reihe*, was Ligeti nach eigener Aussage sehr bedauerte. ⁴⁵

Eine pantomimische Version des gesamten Zyklus der *Aventures & Nouvelles Aventures* (1966) wurde am 19. Oktober 1966 in Stuttgart uraufgeführt. Aus finanziellen Gründen dirigierte Cerha wieder nicht das Ensemble *die reihe*, sondern Mitglieder des *Württembergischen Staatsorchesters*. ⁴⁶ In einem Brief an Gertraud Cerha äußert Ligeti sein Unbehagen mit dieser Produktion, vor allem mit den räumlichen Rahmenbedingungen, und bittet Friedrich Cerha, sich vor Ort ein Bild zu machen (siehe Abbildung 6). Die Aufführung fand schließlich statt, das Medienecho fiel allerdings schlecht aus – vor allem die szenische Umsetzung wurde kritisiert. ⁴⁷ Möglicherweise war diese schlechte Erfahrung mit ein Grund für die spätere Distanzierung Ligetis von einer szenischen Umsetzung des Werks. In einem Rundfunk-Interview aus dem Jahr 1988 bekundet er, mit konzertanten Aufführungen zufriedener zu sein:

»Das Stück war ursprünglich ein Konzertstück, ich hab' dann ein Libretto dazu nachträglich geschrieben und ich bin ein bißchen kritisch damit. *Aventures* möchte ich lieber im Konzert, so wie das Cerha macht.« ⁴⁸

Die Aufnahme der *Aventures* und *Nouvelles Aventures* mit der *reihe* aus dem Jahr 1967, welche 1969 auf VOX *Candide* ⁴⁹ veröffentlicht wurde, bezeichnet Ligeti

⁴³ Ebd., S. 373. ⁴⁴ Vgl. Programmankündigung, Konzert am 31.5.1963, AdZ-FC, KRIT0010/23.

⁴⁵ Vgl. Ligeti: »Kommentar« (wie Anm. 14), S. 372. ⁴⁶ Vgl. Korrespondenzen zur Uraufführung der pantomimischen Version von *Aventures & Nouvelles Aventures* 1966, AdZ-FC, KORR_Langegg_2022.

⁴⁷ Vgl. AdZ-FC, KRIT0012/71–73. ⁴⁸ Volkmar Parschalk im Gespräch mit György Ligeti anlässlich Wien Modern 1988, Radiomitschnitt Österreichischer Rundfunk (ORF), AdZ-FC, CER-S1-23K.

⁴⁹ György Ligeti: »*Aventures*«, »*Nouvelles Aventures*«, »*Volumina*«, *Etüde Nr. 1 für Orgel*. Ensemble *die reihe* (Wien), Friedrich Cerha, Gerd Zacher, Orgel, Vox *Candide* CE 31009, 1969. Im Archiv der Zeitgenossen befindet sich die Tonband-Kopie der Aufnahme: AdZ, CER-S1-67T. Laut Informationen auf der Tonbandschachtel wurde die Aufnahme im Dezember 1967 in Stuttgart-Botnang gemacht. Die Musiker waren: Gertie Charlent (Sopran), Marie-Thérèse Cahn (Alt), William Pearson (Bariton), Helmut Rießberger (Flöte), Kurt Schwertsik (Horn), Friedrich Hiller (Cello), Heinz Karl Gruber (Kontrabass), Roland Altmann und Kurt Prihoda (Schlagzeug), Käte Wittlich (Klavier) und Gertraud Cerha (Cembalo).

Wien, 1.8.66

Liebe Traude,

1) verspätet: SEHR HERZLICHE GLÜCKWÜNSCHE ZU DEINEM GEBURTSTAG!

2) herzlichen Dank für Deinen Brief.

Einzelheiten:

Libretto: ich schrieb 2-mal an Peters, dass man es Euch schickt. Ich selbst habe mein Exemplar nach Stuttgart geschickt (denn Peters hat auch dorthin kein Libretto geschickt). Alle Kommentare sind überflüssig. (Ich besitze noch 1 einzigen Druckschlag) Zwischen aber ist das ursprüngliche Libretto gar nicht mehr aktuell, denn Samstag-Sonntag war Scharre hier und mit ihm zusammen habe ich das ganze Bühnengeschehn neu gestaltet. (Man musste stark vereinfachen, und den Gegebenheiten des Kammertheaters angleichen).

Hier beigelegt schicke ich dieses "Libretto, neue Version" ^(heute gedruckt in Eile) ~~Bitte~~ Sie ist nun das richtige, und bloss Einzelheiten können och während der Regie verändert werden.

BITTE, sei, Du und Fritz, nachsichtig: der Text ist weder grammatikalisch korrigiert, noch sind die Tippfehler korrigiert. Für dem Zweck ist er aber hoffentlich zu gebrauchen.

Was Du über die Fragen der Aufführung schriebst, ist überaus klug und richtig. Freilich, ein Anteil an Risiko bleibt immer. Was man aber entscheiden muss, bevor man sich in den Abenteuer der eventuellen Oktober-Aufführung in Stuttgart stürzt, ist doch das, ob es grundsätzlich möglich ist, in diesem Saal überhaupt das Stück zu wagen. Und da fehlt mir einfach die Dirigenten-Erfahrung, so dass Fritz an Ort und Stelle feststellen müsste, ob die Sache überhaupt zu lösen ist. Der Saal in Stuttgart: akustisch scheint er sehr gut zu sein, so dass die diesbezüglichen Risiken günstig sind. "Opernfachmännisch" sagt Dr. Schäffer, dass die Seiten-Placierung gut ausführbar ist -- nun aber kennt er ja ~~die~~ den Schwierigkeitsgrad der Musik nicht.

Es ist sehr lieb von Fritz, dass er bereit ist, auf Einladung von Stuttgart, dorthin zu gehen und den Saal zu besichtigen. Ich denke, ohne dies wäre die Aufgabe allzu riskant.

Abbildung 6 György Ligeti an Gertraud Cerha, Wien, 1. August 1966. AdZ-FC, KORR Langegg 2022
© Archiv der Zeitgenossen

als die »schönste existierende Schallplattenaufnahme« des Werks.⁵⁰ Auch von der Kritik wurde die Schallplatte gelobt, wie eine im Vorlass befindliche Rezension bezeugt. Vor allem wird der dokumentarische Wert der Aufnahme als Referenz für zukünftige Interpretationen hervorgehoben:

»Solche Werke entzögen sich im Grunde jeglicher Fixierung durch die Schallplatte. Gleichwohl bietet eine exemplarische Interpretation, ein für allemal festgehalten, willkommene Möglichkeiten der Konfrontation, der Kontrolle. Und durchaus exemplarisch ist die vorliegende Aufführung durch das ausgezeichnete Wiener Ensemble »Die Reihe«, das sich längst durch seine Musterinterpretationen von Werken der Wiener Schule einen Namen gemacht hat.«⁵¹

Eine Aufführung der *Aventures* des internationalen Kammerorchesters Darmstadt, geleitet von Bruno Maderna, hebt Ligeti ebenfalls positiv hervor, dessen

⁵⁰ György Ligeti: »Fritz Cerha, herzlichst, zum siebzigsten Geburtstag«, in: *Schriften 1* (wie Anm. 2), S. 474. Der Text liegt als Manuskript auch im Vorlass Friedrich Cerha: *Fritz Cerha, Herzlichst, zum Geburtstag* [1996], Manuskript mit eh. Unterschrift, AdZ-FC, BRIE004/139–164. ⁵¹ [Fz]: »György Ligeti: »Aventures«, »Nouvelles Aventures«; Volumina, Etüde Nr. 1 für Orgel. Ensembles: »Die Reihe« (Wien); Leitung: Friedrich Cerha. Gerd Zacher (Orgel). – Vox Candide CE 31009.« [Plattenkritik], in: *Neue Zürcher Zeitung* 31.8.1969, Fernausgabe Nr. 239, AdZ, CER-S3-1.

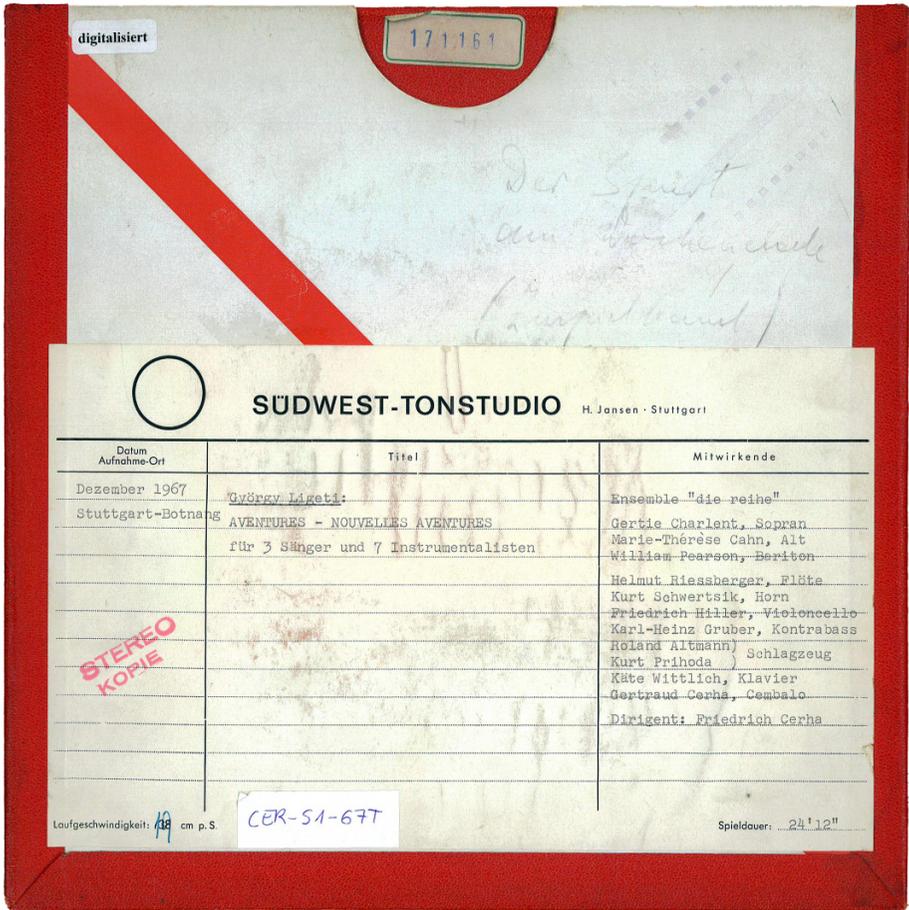


Abbildung 7 Tonbandschachtel *Aventures & Nouvelles Aventures*. AdZ-FC, CER-S1-67T. © Archiv der Zeitgenossen

Plattenaufnahme der *Nouvelles Aventures* auf WERGO⁵² aus dem Jahr 1966 bezeichnet Ligeti allerdings als »nicht so hervorragend«,⁵³ mit der Begründung, dass es noch zu früh für eine gute Aufnahme gewesen sei.

Kammerkonzert (1969–1970)

Für die Amerikatournee des Ensembles 1970 komponierte Ligeti das *Kammerkonzert*, dessen zweiter Satz Gertraud und dessen dritter Satz Friedrich Cerha gewidmet ist. Da zu Beginn der Tournee nur zwei Sätze fertig waren, wurde es eine Uraufführung in drei Raten: der erste und zweite Satz wurden am 2. April 1970 in Ottawa in Kanada uraufgeführt⁵⁴ und die Uraufführung der dreisätzigen Fassung

⁵² György Ligeti: »*Aventures*«, »*Nouvelles Aventures*«, »*Atmosphères*«, »*Volumina*«, Internationales Kammerorchester Darmstadt, Sinfonie-Orchester des Südwestfunk Baden-Baden, Bruno Maderna, Ernest Bour, Karl-Erik Welin (Orgel), WERGO WER 60 02, 1967. ⁵³ Ligeti: »Kommentar« (wie Anm. 14), S. 373. ⁵⁴ Vgl. Programm, 2.4.1970, AdZ-FC, KRIT0014/92.



Abbildung 8 Probenarbeiten zum *Kammerkonzert*, 1972. Charlotte Zelka (verdeckt), Gertraud Cerha, György Ligeti, Käte Wittlich (verdeckt) und Friedrich Cerha (v.l.n.r.). AdZ-FC, FOTO0009/24. Fotograf unbekannt. © Archiv der Zeitgenossen

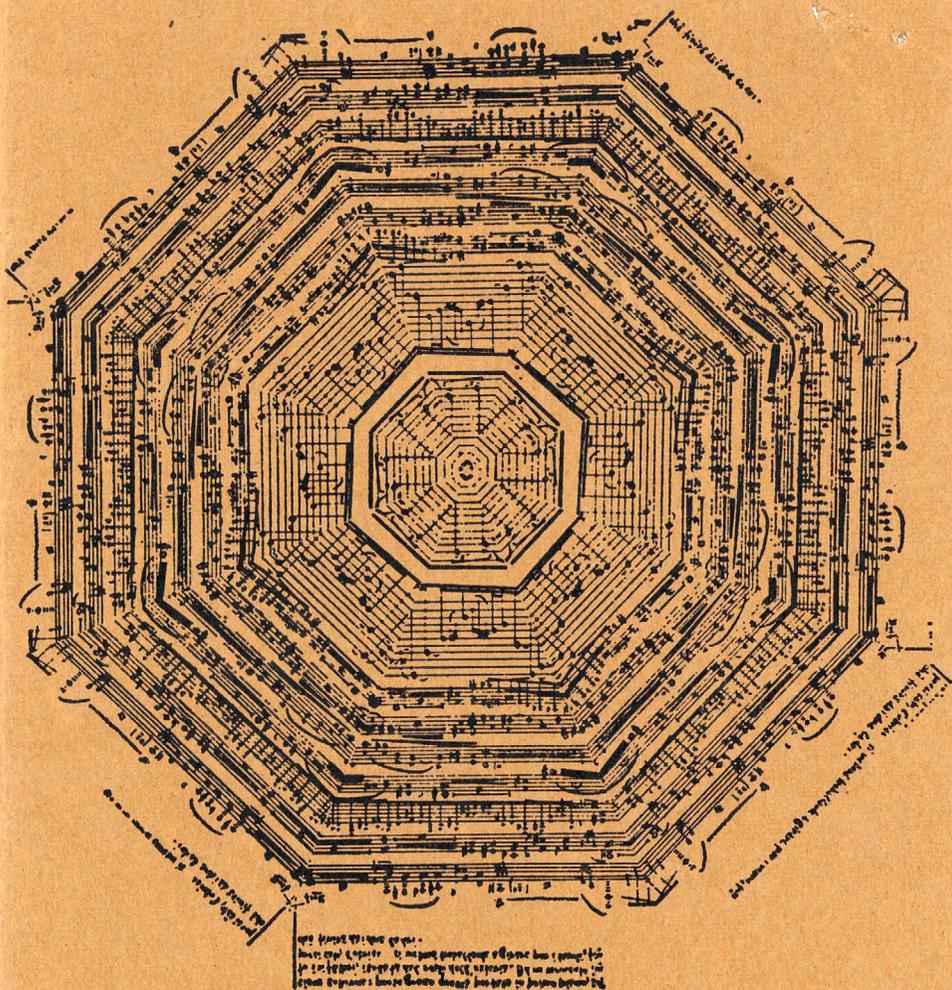
fand am 11. Mai 1970 im *Wiener Musikverein* statt.⁵⁵ Der Auftrag für den vierten Satz, inklusive der ersten adäquaten Bezahlung, war für Ligeti wohl auch eine Anerkennung seines kompositorischen Ranges:

»Als das aufgeführt wurde, habe ich den Eindruck gehabt, drei Sätze sind zuwenig und es muß ein vierter Satz her. Und da kam die Anfrage aus Berlin. Ich habe gesagt, was ich in solchen Fällen oft sage: Ich habe ein Stück, aber es braucht noch Sätze. Da habe ich für den vierten Satz den Auftrag bekommen, und das war der erste ordentlich bezahlte Auftrag meines Lebens. Wieviel Geld ich bekommen habe weiß ich nicht mehr. Ich weiß nur, ich war zufrieden.«⁵⁶

Die dritte und letzte Uraufführung des nun vollständigen, 4-sätzigen Werkes erfolgte schließlich am 1. Oktober 1970 im Rahmen der *Berliner Festwochen*.⁵⁷ Wie in Konzerten der *reihe* üblich, wurde das *Kammerkonzert* bei der ersten und zweiten Uraufführung mit Werken von Vertretern der Wiener Schule kombiniert, die

⁵⁵ Vgl. Programm 11.5.1970, ebd., 144f. ⁵⁶ Ligeti: »Kommentar« (wie Anm. 14), S. 373.

⁵⁷ Vgl. Programm, 1.10.1970, AdZ-FC, KRIT0015/20.



die reihe

BERLINER FESTWOCHE '70

Abbildung 9a Programmheft UA *Kammerkonzert*, 4-sätzigte Fassung, Berlin 1970, Titelseite. AdZ-FC, KRIT0015/17,21.
© Archiv der Zeitgenossen

Großer Sendesaal des Senders Freies Berlin
Donnerstag, 1. Oktober 1970, 20 Uhr

ENSEMBLE die reihe

LEITUNG FRIEDRICH CERHA

Solist Siegfried Palm, Violoncello

Friedrich Cerha

Bruchstücke aus Exercises

Exposition A - I - Regress B - III -
Regress C - IVa - IVb - VI -
Regress G - IX - X „Versuch eines
Requiem I“ - XI „Versuch eines
Requiem II“ - Reprise B

Friedrich Cerha

Langegger *Nachtmusik I*
für Orchester

Uraufführung

György Ligeti

Konzert für Violoncello und
Orchester (1966)

György Ligeti

Kammerkonzert

1. Corrente
2. Calmo, sostenuto
3. Movimento preciso e meccanico
4. Presto

Uraufführung der Neufassung



Abbildung 9b Abendprogramm UA *Kammerkonzert*, 4-sätziges Fassung, Berlin 1970. AdZ-FC, KRIT0015/17,21. © Archiv der Zeitgenossen

letzte Uraufführung war allerdings ein reines Cerha-Ligeti-Programm, inklusive der Uraufführung von Cerhas *Langegger Nachtmusik* (1969).⁵⁸

György Ligeti erinnert sich an eine äußerst schlechte Resonanz auf die Komposition durch Publikum und Musikkritik. Zwar seien die Leistungen der Musiker:innen sehr gelobt, das Stück allerdings als Nebenwerk abgetan worden, obwohl es später eines seiner am meisten gespielten Stücke geworden sei.⁵⁹ Die gesammel-

58 Programm bei der UA der ersten Fassung am 2. April 1970: Roman Haubenstock-Ramati: *Multiple II* (1969), Friedrich Cerha: *Catalogue des objets trouvés* (1969) György Ligeti: *Kammerkonzert* (1970) und Arnold Schönberg: *Pierrot lunaire* (op. 21) (vgl. Programm, AdZ-FC, KRIT0014/92); Programm bei der UA der dreisätzigen Fassung, am 11. Mai 1970: György Ligeti: *Kammerkonzert*, Roman Haubenstock-Ramati: *Petite musique de nuit* (1959), Anton Webern: *Fünf Stücke für Orchester* op. post. (1913), *Vier Lieder für Gesang und Orchester*, op. 13 (1914/1918), *Drei Orchesterlieder* op. post. (1913/1914) und *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 (1911/1913) (vgl. Programm, AdZ-FC, KRIT0014/145). Bei der letzten UA, am 1. Oktober 1970 wurde ein reines Cerha-Ligeti Programm gebracht: Friedrich Cerha: *Bruchstücke aus Exercises* und *Langegger Nachtmusik I* (UA), György Ligeti: *Konzert für Violoncello und Orchester* (1966) und *Kammerkonzert* (1970) (vgl. Programm, AdZ-FC, KRIT0015/20). **59** Ligeti: »Kommentar« (wie Anm. 14), S. 373.

ten Kritiken im Vorlass Cerha bestätigen Ligetis Erinnerungen jedoch keinesfalls. Vielmehr wird von einem »Licht in der Finsternis zeitgenössischer Klangversuche«,⁶⁰ einem vom Publikum »stürmisch«⁶¹ gefeierten Komponisten und Interpreten und »lang anhaltendem Applaus«⁶² für das Werk berichtet. Auch zwei Berliner Kritiken zur 4-sätzigen Fassung berichten durchaus positiv.⁶³

Eine Aufnahme des *Kammerkonzertes* mit Friedrich Cerha und dem Ensemble *die reihe* aus dem Jahr 1970 ist 1971 auf Schallplatte erschienen.⁶⁴

Clocks and Clouds (1972)

Die letzte Uraufführung eines Ligeti-Werks durch Friedrich Cerha war *Clocks and Clouds* (1972) im Rahmen des *steirischen musikprotokolls* am 15. Oktober 1973 in Graz. Cerha dirigierte das ORF-Symphonieorchester sowie den ORF-Chor.⁶⁵ Ein Mitschnitt dieses Konzerts auf Tonband ist Teil des Vorlassbestands.⁶⁶

Während Cerhas Funktionsperiode als künstlerischer Leiter fanden über 70 Aufführungen von Werken Ligetis mit dem Ensemble *die reihe* statt.

Nachtrag

»Wir probten gerade einen Ligeti, ich glaube, es war das *Kammerkonzert*. Ligeti kommt in den Mozartsaal von der hinteren Eingangstür nach vorne, mit Notizblock und Schreiberling und Partitur in der Hand und sagt zu unserem Flötisten, Helmut Rießberger: »Hier bei Ziffer 5 höre ich keine Flöte« – Rießberger: »Ja, da steht ein 9-faches Piano« – Darauf Ligeti: »Aha, mein Fehler. Streichen sie bitte ein Piano weg«.⁶⁷

Diese Anekdote aus der Erinnerung HK Grubers, damals Kontrabassist im Ensemble *die reihe*, erzählt von einer Detailversessenheit des Komponisten bei Probenarbeiten, die auch Friedrich und Gertraud Cerha stark im Gedächtnis geblieben ist.

60 Andrea Seeböhm: »Licht in der Finsternis«, in: *Express* 13.5.1970, AdZ-FC, KRIT0014/146.

61 Karlheinz Roschitz: »Fürs Repertoire«, in: *Kurier* 14.5.1970, AdZ-FC, KRIT0014/146.

62 K. B.: [ohne Titel], in: *Volksstimme* 13.5.1970, AdZ-FC, KRIT0014/148. **63** [ohne Autor]: »Zweimal große Musik«, [ohne Medium], 5.10.1970, AdZ-FC, KRIT0015/23 und Walter Bachauer: »Partitur mit seltsamem Zug ins Utopische«, in: *Die Welt* 5.10.1970, AdZ-FC, KRIT0015/24. **64** *György Ligeti: Kammerkonzert*, Ensemble »die reihe«, Friedrich Cerha, WERGO WER 60059, 1970 (AdZ-FC, CER-S1-14P). Das Werk wurde vom ORF (Österreichischer Rundfunk) aufgenommen und von Wergo übernommen (vgl. AdZ-FC, Korrespondenzen, KORR_diereihe_1970). Ein Mitschnitt der Berliner Uraufführung wurde im ORF (Österreichischer Rundfunk) gesendet. Ein Mitschnitt dieser Sendung befindet sich im Archiv der Zeitgenossen: AdZ-FC, CER-S1-14T-73. **65** Vgl. Programmheft, AdZ-FC, KRIT0018/28 (auch: Lose Programmsammlung 70er-Jahre). **66** AdZ-FC, CER-S1-28T-54. **67** HK Gruber an Gundula Wilscher, E-Mail vom 6. Juli 2023.

Abbildung 10

György Ligeti und Friedrich Cerha
bei Probenarbeiten zu *Melodien 1972*
AdZ-FC, FOTO0010/16
Foto: Gottfried Preinfalk
© Archiv der Zeitgenossen



Das Bild des Komponisten, der während der Proben vom hintersten Ende des Konzerts saal zugehört habe, um nach Ende des Stücks mit einem Stapel an Zetteln mit teils winzigen Korrekturen wieder auf der Bühne zu stehen, hat sich besonders eingepreßt.⁶⁸

Da auch Cerha ein ähnlicher Hang zur »Pitzelei«,⁶⁹ wie es im Wienerischen heißt, attestiert wird, dürfte es sich hier um ein gemeinsames Persönlichkeitsmerkmal der beiden Freunde handeln. Es hat wohl mit den eigenen »Ansprüchen« und der »Unzufriedenheit mit Ergebnissen« zu tun, die Cerha in seinem Nachruf auf Ligeti 2006 als Gemeinsamkeiten nennt. Auch die Ablehnung der Instrumentalisierung von Kunst und das Misstrauen gegenüber herrschenden Ideologien hebt Cerha hervor.⁷⁰ Doch nicht nur charakterlich, sondern auch geografisch waren sich die Freunde nahe, lagen doch György Ligetis und Friedrich Cerhas Wiener Wohnsitze fast immer in Gehweite voneinander entfernt. Die Stadt Wien blieb für beide Künstler zeitlebens ein zentraler Bezugspunkt – für den kosmopolitischen Ligeti als konstante geografische Basis und »Zuhause«,⁷¹ für Cerha vor allem als persönliche und künstlerische Identifikations- und Reibungsfläche. Die traumatischen Erfahrungen von Krieg, Desertion und Flucht haben sowohl bei Friedrich Cerha als auch bei György Ligeti tiefe Spuren hinterlassen. Diese vielleicht unbewusste Schicksalsgemeinschaft mag mit ein Grund für die lebenslange Verbundenheit gewesen sein.

Quellen und Archivalien

Abendzettel zu *Aventures & Nouvelles Aventures*, 21. Oktober 1966, AdZ-FC, KRIT0012/78

Abrechnungen »die reihe«, AdZ-FC, Abrechnungen »reihe« 1963

Bachauer, Walter: »Partitur mit seltsamem Zug ins Utopische«, in: *Die Welt* 5.10.1970,

Zeitungsausschnitt, AdZ-FC, KRIT0015/24

[Fz]: »György Ligeti: »Aventures«, »Nouvelles Aventures«; Volumina, Etüde Nr. 1 für Orgel.

Ensembles: »Die Reihe« (Wien); Leitung: Friedrich Cerha. Gerd Zacher (Orgel). –

Vox Candide CE 31009.« [Plattenkritik], in: *Neue Zürcher Zeitung* 31.8.1969, Fernausgabe

Nr. 239, AdZ, CER-S3-1

[K.B.]: [ohne Titel], in: *Volksstimme* 13.5.1970, Zeitungsausschnitt, AdZ-FC, KRIT0014/148

Korrespondenz »die reihe«, AdZ-FC, KORR_diereihe_1962

Korrespondenz »die reihe«, AdZ-FC, KORR_diereihe_1970

68 Gespräch der Verfasserin mit Gertraud und Friedrich Cerha, am 6. Oktober 2022 in Maria Langegg.

69 Das umgangssprachliche österreichische »pitzeln« bedeutet »sich übergenau mit Kleinigkeiten beschäftigen«. **70** Friedrich Cerha: »Phantastisch-scurrile Welt. Meine Beziehung zu György Ligeti«, in: *MusikTexte* November 2006, S. 43. **71** Ligeti hatte mit seiner Familie von 1969 an einen ständigen Wohnsitz in Wien (siehe »Chronologie«, in: *György Ligeti. Verzeichnis der veröffentlichten Werke*, Mainz, Stand Juni 2022). Als sein »Zuhause« bezeichnete Ligeti in einem Rundfunkinterview aus dem Jahr 1988 Wien, vgl. Volkmar Parschals Gespräch mit Ligeti (wie Anm. 48).

- Korrespondenzen zur Uraufführung der pantomimischen Version von *Aventures & Nouvelles Aventures* 1966, AdZ-FC, KORR_Langeegg_2022
- Kritiken zur szenischen UA von *Aventures & Nouvelles Aventures* 1966, AdZ-FC, KRIT0012/71–73
- György Ligeti an Friedrich Cerha, Stockholm, 9.2.1962, Postkarte, Manuskript mit Unterschrift, AdZ-FC, BRIEF004/136
- György Ligeti: *Aventures, Nouvelles Aventures, Volumina, Étude Nr. 1 für Orgel*. die reihe, Friedrich Cerha, Gerd Zacher (Orgel). Vox Candide CE 31009, 1969. Tonband-Kopie der Aufnahme im Archiv der Zeitgenossen: AdZ, CER-S1-67T
- György Ligeti: *Kammerkonzert*. die reihe, Friedrich Cerha. [UA, 1.10.1970, Berlin], Radiomitschnitt (Tonband) ORF, AdZ-FC, CER-S1-14T-73
- György Ligeti: *Kammerkonzert*. die reihe, Friedrich Cerha. WERGO WER 60059, 1970, Schallplatte, AdZ-FC, CER-S1-14P
- György Ligeti: *Clocks & Clouds*, Mitschnitt der UA, Graz, 15.10.1973, Tonband, AdZ-FC, CER-S1-28T-54
- Ligeti, György: *Friedrich Cerha zum 60. Geburtstag. Persönliche Betrachtungen von György Ligeti* [1986], Typoskript mit eh. Unterschrift, AdZ-FC, BRIEF004/121–124
- Ligeti, György: »Ein wienerischer Untertreiber. Persönliche Betrachtungen zu Friedrich Cerhas 60. Geburtstag«, in: *Die Presse* 15./16.2.1986, AdZ-FC, KRIT0030/24
- Ligeti, György: *Fritz Cerha, Herzlichst, zum Geburtstag* [1996], Manuskript mit eh. Unterschrift, AdZ-FC, BRIEF004/139–164
- [ohne Autor]: »Zweimal große Musik«, in: [ohne Medium], 5.10.1970, Zeitungsausschnitt, AdZ-FC, KRIT0015/23
- Parschalk, Volkmar: *Gespräch mit György Ligeti anlässlich Wien Modern 1988*, Radiomitschnitt Österreichischer Rundfunk (ORF), AdZ-FC, CER-S1-23K
- Programmankündigung, Konzert am 4.4.1963, AdZ-FC, KRIT0010/108
- Programmankündigung, Konzert am 31.5.1963, AdZ-FC, KRIT0010/23
- Programm, Konzert am 2.4.1970, AdZ-FC, KRIT0014/92
- Programm, Konzert am 11.5.1970, AdZ-FC, KRIT0014/144–145
- Programm, Konzert am 1.10.1970, AdZ-FC, KRIT0015/20
- Programm, Konzert am 15.10.1973, AdZ-FC, KRIT0018/28
- Roschitz, Karlheinz: »Fürs Repertoire«, in: *Kurier* 14.5.1970, Zeitungsausschnitt, AdZ-FC, KRIT0014/146
- Seeböhm, Andrea: »Licht in der Finsternis«, in: *Express* 13.5.1970, Zeitungsausschnitt, AdZ-FC, KRIT0014/146
- Videodokumentation 14. Wiener Tage der zeitgenössischen Klaviermusik, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 6. bis 10.2.2006, CER-S1-5DVD
- Wilscher, Gundula: *Gespräch mit Gertraud und Friedrich Cerha am 6.10.2022 in Maria Langeegg*, [unveröffentlicht]

Abstract

Künstlerische, menschliche und geografische Räume.

Friedrich Cerha mit dem Ensemble »die reihe« als Ligeti-Interpret

Unmittelbar nach seiner Flucht nach Wien begegnete György Ligeti 1956 in Friedrich Cerha nicht nur einem zukünftigen Freund und Interpreten, sondern auch einem Akteur der Wiener Musikszene, der in seiner künstlerischen Arbeit an eine durch den Krieg unterbrochene ›Wiener Tradition‹ anknüpfte und gleichzeitig der internationalen Avantgarde den Weg in und nach Österreich bahnte. Unter Cerhas Dirigat wurden mit dem Ensemble *die reihe* unter anderem Ligetis *Aventures* (1962) sowie dessen *Kammerkonzert* (1969–1970) uraufgeführt – am Cembalo Cerhas Ehefrau und künstlerische Partnerin Gertraud.

Der im Archiv der Zeitgenossen befindliche Vorlass Cerhas bietet vielfältige Materialien, welche den intensiven persönlichen und künstlerischen Austausch der beiden Komponisten illustrieren. Basierend darauf und mit besonderem Augenmerk auf die spezielle kulturelle Situation im Wien der 50er- und 60er-Jahre spürt der Beitrag der vielschichtigen Beziehung zwischen dem Komponisten Ligeti und seinen ›Wiener‹ Interpret:innen nach.

Artistic, Human and Geographical Spaces.

Friedrich Cerha and the Ensemble »die reihe« as Ligeti Performer

Immediately after fleeing to Vienna in 1956, György Ligeti met Friedrich Cerha, who became a close friend and a trusted performer of his works. Cerha was a protagonist of the Viennese music scene, who in his artistic approach continued a ›Viennese tradition‹ interrupted by the war, and at the same time paved the way for the international avant-garde in and to Austria. Under Cerha's direction, the Ensemble *die reihe* premiered Ligeti's *Aventures* (1962) and his *Kammerkonzert* (1969–1970) – with Cerha's wife and artistic partner Gertraud at the harpsichord.

Cerha's estate, held at the Archiv der Zeitgenossen, contains a wide range of material illustrating the detailed personal and artistic exchange between the two composers. Based on this and with a particular focus on the special cultural situation in Vienna in the 1950s and 1960s, the article traces the multi-layered relationship between the composer Ligeti and his ›Viennese‹ interpreters.

Autorin

Gundula Wilscher studierte Musikwissenschaft und Germanistik sowie Musiktherapie in Wien. Seit 2013 ist sie am Archiv der Zeitgenossen an der Universität für Weiterbildung Krems verantwortlich für die musikbezogenen Bestände und die digitale Plattform *Cerha Online* (<https://cerha-online.com>). Neben der Erschließung, wissenschaftlichen Aufarbeitung und Vermittlung von Beständen, ist sie auch in Prozesse rund um deren Erwerb und Übernahme involviert. Die Erfahrungen aus dieser Arbeit führten zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den Rahmenbedingungen des Sammelns, Erschließens und Präsentierens von Archivbeständen. Vgl. dazu u. a. die Buchbeiträge »›Fritz, nackt‹« oder Eine Gewissensbefragung zum Verhältnis von Archivar:in und Bestandsbildner:in«, in: Hanna Prandstätter / Stefan Maurer (Hrsg.): *Verschachtelt und (v)erschlossen. Gefühlserkundungen im Archiv*, St. Pölten

2023, S. 17–29 oder »Unboxing Gertraud Cerha. Zu genderspezifischen Aspekten im Archivbestand eines Künstler:innen-Ehepaars«, in: Michaela Krucsay (Hrsg.): *Out of the Box! Vom Archiv in die Musikgeschichte*, Böhlau 2025 [in Vorbereitung].

Gundula Wilscher studied musicology, German studies and music therapy in Vienna. Since 2013, she has been responsible for the music-related collections and the digital platform *Cerha Online* (<https://cerha-online.com>) at the Archiv der Zeitgenossen at the University for Continuing Education Krems. Alongside cataloguing, scholarly analysing the collection and communication their content to the public, she is also involved in processes relating to acquisition of new material. The experience gained from this work has led to a critical examination of the prevailing conditions of collecting, cataloguing, and presenting archive holdings. Cf. »»Fritz, nackt«« oder Eine Gewissensbefragung zum Verhältnis von Archiv:in und Bestandsbildner:in«, in: Hanna Prandstätter / Stefan Maurer (ed.): *Verschachtelt und (v)erschlossen. Gefühlserkundungen im Archiv*, St. Pölten 2023, pp. 17–29 and »Unboxing Gertraud Cerha. Zu genderspezifischen Aspekten im Archivbestand eines Künstler:innen-Ehepaars«, in: Michaela Krucsay (ed.): *Out of the Box! Vom Archiv in die Musikgeschichte*, Böhlau 2025 [in preparation].