

Armin Köhler

# Einheit und Mannigfaltigkeit

## Fragmentarische Gedanken zum Schaffen Jörg Herchets

1 Zitiert nach: G. Knepler, *Musikgeschichte des XIX. Jh.*, 2. Band, Berlin 1961, S. 617. [↑](#)

2 Statut des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Berlin 1974, § 2. [↑](#)

3 ebenda. [↑](#)

4 ebenda. [↑](#)

5 ebenda. [↑](#)

6 Abschlußbeurteilung der Dresdner Musikhochschule. [↑](#)

7 Abschlußbeurteilung der Berliner Musikhochschule. [↑](#)

8 ebenda. [↑](#)

9 a.a.O. [↑](#)

10 MusikTexte 13, Köln 1986, S. 3. [↑](#)

11 Jörg Herchet: Geistliche Musik, in *Anstöße*, Januar 1989, S. 12. [↑](#)

12 Jörg Herchet in: unveröffentlichter

Die Musik wird vornehmlich in doktrinären gesellschaftlichen Systemen von den anderen Künsten ob ihrer Unangreifbarkeit durch die staatliche Zensur benedict. Die Abstraktheit der tönenden Materie, die sich einer eindeutigen Verbalisierung entzieht, beeindruckte bereits Franz Grillparzer, als er zur Restaurationszeit in Österreich in Beethovens Konversationsheft schrieb: »Die Musiker werden doch von der Zensur nicht betroffen, wenn sie nur wüßte, was Sie denken, wenn Sie Ihre Musik schreiben!«<sup>1</sup> Betrachtet man autonom nur das Werk, mag dies bei musikalischen Entwürfen, die nicht verbal untersetzt sind oder in irgend einer Form szenisch umgesetzt werden, unter allen gesellschaftlichen Bedingungen zutreffen. Musikalische Kommunikation vollzieht sich jedoch bekanntlicherweise als komplexes Bündel von unterschiedlichen Faktoren und Ebenen, die auch außerhalb des eigentlichen Werkes liegen können. Das wiederum ist die Chance für die Ideologen eines Staates »einzugreifen«, um so Mechanismen zu etablieren, mittels derer auch die Musik gebührend an die Leine genommen werden kann. Die Geschichte kennt hierfür zahlreiche Beispiele. Im neostalinistischen System der DDR umfaßten diese nicht nur ästhetische Prämissen, die mit dem Schlagwort »Sozialistischer Realismus« zu umschreiben wären, sondern darüber hinaus auch solche Aspekte, die weder im künstlerischen Schaffensprozeß selbst zu finden sind, noch die anderen Ebenen des musikalischen Kommunikationsprozesses direkt betreffen. Zu ihnen gehörte beispielsweise die unabdingbare Notwendigkeit, Mitglied des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler sein zu müssen und sich damit zu dessen Statuten zu bekennen. Diese schrieben den Musikern u.a. vor, »sich zu ihrer Tätigkeit von den Beschlüssen der Partei der Arbeiterklasse, der führenden Kraft der Gesellschaft, den Beschlüssen der Volksvertretungen und ihrer Organe«<sup>2</sup> leiten zu lassen, »am weltweiten antiimperialistischen Kampf«<sup>3</sup> teilzunehmen, einzig »getragen von den Idealen des Sozialismus, gestützt auf die Weltanschauung der Arbeiterklasse und ihrer revolutionären Partei«<sup>4</sup> zu wirken sowie sich »zum sozialistischen Realismus«<sup>5</sup> zu bekennen. Es unterstreicht durchaus die existentielle Bedeutung für den Künstler, sich innerhalb eines bestimmten Rahmens, mit dem System einzulassen, wenn man weiß, daß die Mitgliedschaft in diesem Verband Voraussetzung war, um ohne besondere Probleme Kompositionsaufträge zu erhalten oder überhaupt zu sogenannten »zentralen Musikfesten« des Landes gespielt zu werden, die häufig nicht zuletzt das Tor zur Internationalität bedeuteten.

Vor diesem Hintergrund erscheinen eine Reihe von Daten und Fakten in der Biographie Jörg Herchets in einem besonderen Licht. Geboren wurde er am 20.9.1943 in Dresden. Seine musikalische Ausbildung begann 1953 auf der Blockflöte, später folgten Violoncello-, Gesangs- und Tonsatzunterricht. Nach Abschluß der Schule mit dem Abitur im Jahre 1962 studierte er Komposition an der Dresdner Musikhochschule *Carl Maria von Weber*, zunächst bei Johannes Paul Thilman, später bei Manfred Weiss sowie Violoncello bei Clemens Dillner von der Dresdner Staatskapelle. Das Entlassungszeugnis aus dieser staatlichen Lehrereinrichtung belegt den ersten Konflikt Herchets als Künstler mit der herrschenden Ideologie: »...Er ist ein solcher Fall, daß er avantgardistische Mittel als oppositionelles Experiment anwendet, weil er noch keinen Zugang zum Begriff des sozialistischen Realismus in der Musik gefunden hat.«<sup>6</sup> Es stellte sich alsbald heraus, daß es ein Trugschluß war, der politischen Vergewaltigung an der Dresdner Hochschule nach Ost-Berlin zu entfliehen. An der dortigen Hochschule erhielt er Kompositionsunterricht (u.a. bei Rudolf Wagner Régeny), belegte Kurse für Chorleitung und bei Georg Knepler für Musikwissenschaft - sein Staatsexamen erhielt er indes nicht. Es wurde ihm weder die Diplomarbeit zum Thema »Die Bedeutung der musiktheoretischen Schriften Schönbergs und Hindemiths

für den Aufbau einer Kompositionslehre« abgenommen, weil entgegen Herchets Aussage der Lehrkörper die Meinung vertrat, daß eine »Kompositionslehre heute zu Hanns Eisler und nicht zu Pierre Boulez«<sup>7</sup> führen müsse, noch seine kompositorischen Abschlußarbeiten, vornehmlich die Kompositionen *Mnemosyne* nach F. Hölderlin, anerkannt, da diese »eines zukünftigen sozialistischen Komponisten unwürdig«<sup>8</sup> seien. Die Situation zwang ihn, sich zunächst ein Jahr lang als Hilfskraft im Buchhandel zu verdingen. Einmal mehr war es Paul Dessau, der helfend eingriff. Er holte 1970 den nunmehr 27jährigen auch ohne Diplom (was ansonsten nicht üblich war) als Meisterschüler an die Ost-Berliner Akademie der Künste. Seit 1974 lebt Herchet freischaffend in Dresden.

Trotz aller sich von vornherein abzeichnenden Schwierigkeiten und Restriktionen ist Herchet als einziger namhafter Komponist des Landes nicht in den Komponistenverband eingetreten. Die Verpflichtung, »sich von den Beschlüssen der Partei...«<sup>9</sup> leiten lassen zu müssen, war und ist für ihn offenbar ein offenkundiger Verrat an der elementarsten künstlerischen Voraussetzung - der Wahrhaftigkeit. Diese konsequente Haltung hatte dann auch tatsächlich mannigfaltige Restriktionen zur Folge. So lehnten Kommissionen des Verbandes es ab, Herchets Werke, insbesondere die Kantaten und Orchesterwerke, für die Programme zentraler Musikfeste zuzulassen, auch wurde es für ihn zunehmend schwieriger, zu anderen Anlässen aufgeführt zu werden oder eine Lehrtätigkeit zu erhalten. Die meisten seiner Werke wurden daher im westlichen Ausland uraufgeführt; von dort wurde er auch zu Seminaren und Kompositionskursen eingeladen. Heute wissen wir, daß das Eine das Andere nicht zwangsläufig bedingte, wohl aber die Probleme im eigenen Land für das Interesse im westlichen Ausland von Bedeutung sein konnten. Eine große Zahl von Fachleuten der ehemaligen DDR schreiben daher Herchets internationale Erfolge einzig dem »kalten Krieg« zwischen den Systemen zu und prophezeiten ihm nach der sogenannten Wende im Oktober 1989 auch die internationale Bedeutungslosigkeit. Die wiederholte Einladung als Dozent zu den Darmstädter Ferienkursen, die Berufung in die Jury des Kranichsteiner Musikpreises, die Uraufführung seines 2. Streichquartetts durch das Arditti-Quartet in Darmstadt 1990, die Uraufführung seiner *Komposition 3 für Orchester*, mit der die Internationalen Musiktage in Donaueschingen 1990 eröffnet wurden, sind einige Fakten, die zunächst ein anderes Bild vermitteln.

Erst nach der erfolgreichen Uraufführung seiner Kompositionen für Posaune, Bariton und Orchester im Jahre 1980 in Donaueschingen erhielt er einen Lehrstuhl für Tonsatz an der Dresdner Musikhochschule, 1984 erweitert um das Kompositionsfach. Erschwerend für die Verbreitung seiner Werke in der DDR war zudem sein offenes Bekenntnis zur Religiosität, wobei er »religio« vor allem als Ehrfurcht versteht. »Da ich aber mein ganzes Leben nur begreifen kann, als ein Weg zu Gott hin - wo ich stehe, und sicher stehe ich noch sehr sehr fern... Aber vielleicht ist auch das Wichtigste dieses Bemühen, zu Gott hin zu gehen ihm näher zu kommen... Und ich würde auch meine Musik als Sehnsucht nach Gott empfinden.«<sup>10</sup> Die vornehmste Aufgabe seiner künstlerischen Bestrebungen sieht er daher im Austragen der »Spannungen zwischen religiöser Einheit einerseits und weltlicher Vielfalt andererseits.«<sup>11</sup> Mithin dürfte das *Soli Deo Gloria*, das seit 1984 am Ende einer jeden Partitur steht (nicht nur bei den geistlichen Werken), als bekennendes Dokument der Aufhebung der künstlichen Trennung zwischen geistlicher und weltlicher Musik zu verstehen sein.

Herchet ist Dialektiker. Der vermutlich allgemeinste gemeinsame Nenner in seinem Schaffen dürfte in der dialektischen Vermittlung von Einheit und Mannigfaltigkeit zu finden sein. Ausdruck dessen ist nicht zuletzt ein dramaturgisches Prinzip, bei dem die verschiedenen Bereiche einer Komposition nicht nur auf eine Einheit zurückgeführt werden, daß sie nicht nur schlechthin miteinander verbunden sind, sondern aus einer Einheit hervorgehen - einer Einheit, die die mannigfaltigsten Kontraste in sich trägt. Konsequenterweise ordnet Herchet seine Werke nach divisiven Formungsprinzipien, in denen bekanntlich ein Ganzes nicht aus mehreren Einzelteilen entsteht, sondern in mehrere Teile zerlegt wird. Ähnliches ist in der Mikrostruktur nachweisbar. In der *Komposition 3 für Orchester* verwendet er eine harmonische Disposition, bei der sechs Tonanordnungen so aufeinander bezogen sind, daß sie zugleich aus einer gemeinsamen Wurzel hervorgehen und doch sich deutlich voneinander abheben, ja, in der Kombination mit den anderen Parametern ihre Verschiedenheit verdeutlichen: (siehe Notenbeispiel 1)

1)	2)	3)	4)	5)	6)
chromati.	Modus	Intervall-	Allinter-	Dreitonakkorde	
Total		struktur	vallakkord	variabel	
		1, 2, 5, 6, 7			

Umfaßt der Cluster, amorph, als chromatisches Total alle Möglichkeiten der Tonanordnung (1), so finden sich alle Tonanordnungen der Kompositionen strukturell in der Allintervallreihe (6):

- Struktur 5: Dreitonakkorde finden sich in der ohnedies in 4 Dreitongruppen teilbaren Struktur 6
- Struktur 4: Im Kern der Struktur 6 finden sich 2 ineinander verkeilte Allintervallakkorde
- Struktur 3: Intervallstruktur - der Akkord zeigt eine von vielen möglichen Konstellationen aus 1/2/4/5/6 im Kern der Struktur 6
- Struktur 2: Als die dem chromatischen Total nächste entzieht sie sich am meisten der kristallinen Reihenstruktur; ein Modus - keine besondere Gruppenbildung möglich
- Struktur 1: Cluster und Struktur 6 fallen im Zwölftontotal zusammen.

Ausgehend von Paul Klees Kunst-Lehre unterscheidet Herchet individuelle; also unteilbare Akkordstrukturen, bei denen jede Veränderung etwas anderes entstehen ließe, und dividuelle, d.h. teilbare, bei denen eine Veränderung strukturell keine Auswirkungen hätte. Polare Setzungen verschiedener Einheiten wie Unordnung (Chaos) und Ordnung, Detail und Ganzes, Rationalität und Emotionalität finden sich auf den unterschiedlichsten Ebenen. Das gilt sowohl hinsichtlich der Verwendung freier und serieller Kompositionsverfahren in einer Arbeit, als auch hinsichtlich der mannigfachsten Varianten des prozessualen Einsatzes der Strukturen vom Cluster über frei strukturierte Akkorde, den individuellen Strukturakkorden, den dividuellen Akkordstrukturen und schließlich den einintervalligen Akkorden bis hin zum Melos und schließlich zum Einzelton. An einem Beispiel aus der Komposition 2 für Orgel (I/II) sei solch ein Prozeß vom Cluster über verschiedene Akkordstrukturen, Melos und Triller hin zum Einzelton dargestellt. (siehe Notenbeispiel 2)

NB2)

In anderen Werken verlaufen die angedeuteten Prozesse in vielschichtigen polyphonen Setzungen auch simultan in eine oder mehrere Richtungen oder sukzessiv einschichtig. Zugleich stehen sich Cluster und Einzelton als Extreme gegenüber, obwohl sie doch gerade wegen ihrer beider Beziehungslosigkeit aufeinander bezogen sind. Der Einzelton ist Element. Er enthält nur erst die Möglichkeit, in verschiedenste Beziehungen zu anderen Elementen zu treten. Der Cluster indessen ist als Endprodukt einer ins unendlich gewachsenen Beziehungsvielfalt zu denken, die aber - als unendliche - einzelnes nicht mehr wahrnehmen läßt und somit kein Beziehungsgefüge mehr aufweist. In ähnliche Beziehungsvielfalt sind auch die anderen Parameter und Formzusammenhänge gestellt. Am Ende des IV. Teils der *Komposition 1 für Orgel* finden wir beispielsweise einen Prozeß von der rhythmisch-polyphonen Vielgestaltigkeit hin zur Gleichgestaltigkeit: Dabei steht die kompositorische Arbeit in engster

Verbindung zu Herchets Lehrtätigkeit; offensichtlich auch ein dialektisches Verhältnis. Inwieweit allerdings Herchet seinen Traum einer Kompositionslehre, der ihn seit seiner Studienzeit beschäftigt, bereits verwirklicht hat, ist nicht bekannt. Lediglich in seinen Analyseseminaren zu zeitgenössischer und eigener Musik, in den Kompositions- und Improvisationskursen, die er u.a. in Freiburg, Tübingen, Zürich, Biel, Halle oder in Mexico hielt, deutet sich eine praktische Realisation an.

Fast alle Herchetschen Arbeiten tragen den Titel *Komposition für...* Ausnahmen bilden lediglich die Kantaten des *Geistlichen Jahres*, die sich auf einen bestimmten Tag im Kirchenjahr beziehen und die Bühnenwerke. Dennoch sind die Titel durchaus nicht als neutral zu bewerten. Vielmehr ist jede Komposition unter Vermeidung aller tradierten Formen und außermusikalischen Programmatik die subjektive Interpretation der in der Besetzung objektivierten Gestaltungsmöglichkeiten. Das Werkverzeichnis selbst scheint sich als Komposition zu gestalten. Ausgehend von Solokomposition, und immer wieder zu ihr zurückkehrend (als wäre diese äußerste Beschränkung das, was für den Maler das Zeichnen ist), erweitert sich das Instrumentarium allmählich bis zum Orchester und zum Musiktheater.

Untersucht man die Bewegungsformen, in denen sich die Herchetschen Kompositionen vollziehen, stößt man auf ein interessantes Phänomen. Die beiden Grundtypen Wandlung, d.h. eine Bewegung die ihr Ziel in sich hat, und Entwicklung, als Bewegung auf ein Ziel zu, werden nicht nur einander gegenübergestellt, sondern häufig darüber hinaus auch miteinander verzahnt. Dabei darf der Begriff der Entwicklungsform nicht im Sinne der überkommenen klassischen-romantischen Satztechnik und Formung verstanden werden. Vielmehr bewahrt Herchet trotz oder gerade auf Grund komplexer Überlagerungen mehrerer Strukturen mit gleichen oder unterschiedlichen Bewegungsrichtungen, das heißt durch eine dichte polyphone Setzung, die Individualität der einzelnen Stimmen. So überlagern sich im ersten Teil der *Komposition 1 für Orchester* mehrere Entwicklungszüge: einem emotionalen auf einen Höhepunkt zu, steht kontrapunktisch, ein rationaler gegenüber, der von dem Cluster des Anfangs zu einem sechstönigen, in sich gespiegelten Strukturakkord führt. Wenn aber in gleichzeitiger Überlagerung eben diese sechs Töne in einer anderen Konstellation den Cluster des Anfangs ergeben, dann hebt sich die Entwicklung von selbst auf, Anfang und Ziel sind identisch, also: Wandlung.

Haben sich aus zwei Bewegungsformen der ersten Arbeiten mehr und mehr Strukturen kristallisiert, die in der Musiktheaterkomposition *Nachtwache* äußerste Strenge und Konzentration erreichen, so scheint sich bereits mit der folgenden *Orchesterkomposition 3* wiederum ein Neues aufzubauen: die am Schluß im Cluster zusammenstürzenden Strukturen verweisen in einer weiten Fläche zartester Geräusche auf eine neue Klanglichkeit. Und in den folgenden Arbeiten finden sich, allerdings zurückgreifend auf frühere Arbeiten (z.B. die *Bußkantate*), nicht nur eine verstärkte Einbeziehung von Geräuschen, freieren Notationsformen, aleatorischen Prinzipien, stilistischer Vielfalt und Reduktion bis zur äußersten Sparsamkeit, zu einer Konzentration auf den Einzelton, so daß Stille eindringlich hörbar wird, sondern öffnet sich auch die dramaturgische Geschlossenheit, ohne jedoch die innere Einheit preiszugeben.

Damit tritt aber nur die außergewöhnlich demokratische Haltung, wie sie auch früheren Werken eignet, nach außen: der Hörer wird in die Freiheit der perspektivischen Sicht auf das Werk entlassen. Denn Dreh- und Angelpunkt ist auch im rezeptiven Bereich sowohl die dialektische Sicht auf Detail und Ganzes, die Herchet von der Werkstruktur auf den Hörprozeß übertragen wissen möchte, als auch eine durch den Philosophen und Verfasser fast aller von Herchet vertonten Texte, Jörg Milbradt, geprägten Weltsicht. Wenn der Hörer sich auf das Ganze der Herchetschen Klangwelt konzentriert, wird er das Detail nicht vernehmen, orientiert er sich hingegen auf das Detail, gerät das Ganze aus seiner Wahrnehmung. Wer also durchaus aufmerksam und willig Herchets Musik hört, »wird zunächst enttäuscht sein. Denn alles, was er mit dem hörenden Sinn ergreift, zerrinnt. Genau an diesem Punkt aber kann das Eigentliche einsetzen, jenes Hören, mit der Bereitschaft nichts festzuhalten, nichts besitzen zu wollen.«<sup>12</sup> Wer aber diesen Schritt tut, bereit zu empfangen, der findet das Wesen der Herchetschen Musik.

# Werkverzeichnis Jörg Herchet

## 1972

*Komposition für Flöte solo*

EP 9207

UA:1972, Dresden, Eckart Haupt

*Komposition für Oboe und Sopran (Keats)*

EP 5586

UA: Dresden, 1975, Manfred und Renate Bellmann

## 1973

*Komposition für Bratsche solo*

DVfM

UA:1979, Karl-Marx-Stadt, G. Wallbrecht

*Komposition für zwei Violinen*

EP 10310

UA:1986, Berlin, M. Erxleben

*Komposition für Oboe und Bratsche*

DVfM 8132

UA:1978, Dresden, A. Lorenz, M.  
Schöne

## 1974

*Komposition für Flöte (auch Kl. Fl., Altfl.), Violoncello und Harfe*

EP 5 526

UA:1976, Dresden, E.Haupt, A.  
Priebst, B. Barthel

*Komposition 1 für Orgel (I-VIII) - II.*

EP 5559a

UA:1979, Sinzig, R: Böhmig

## 1975

*Komposition für Violoncello solo*

EP 9230

UA:1977, Dresden, H.Schonwälder

*Komposition für Sopran, Bariton und 12 Instrumente*

(Böhme, Silesius)

EP 5587

UA:1981, Dresden, G. Auenmüller, J. Hartfiel, musica-viva-ensemble dresden, P. Gülke

**1976**

*Komposition für Flöte (auch Altfl.) und Orchester*

EP 9226

UA:1976, Dresden, Dresdner Philharmonie, E. Haupt, Y. Omachi

*Komposition für Kontrabaß solo*

EP 5560

UA:1978, Dresden, P. Kraus

*Komposition 1 für Orgel (I - VIII) - III*

EP 5559a

UA:1978, Dresden, H.-J. Scholze

**1977**

Komposition für Fagott solo

in DVfM 8064

UA:1979, Dresden, W. Liebscher

*Komposition für Posaune, Bariton und Orchester* (J. Milbradt)

DVfM 1134, Bärenreiter AE 2699968

UA:1980, Donaueschingen, Orchester des Südwestfunks Baden-Baden, A. Rosin, G. Faulstich, Chr. Halffter

**1978**

*Komposition für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier*

DVfM 8531a

UA:1980, Berlin, Bläservereinigung Berlin

*Das geistliche Jahr Bußkantate. Komposition für Sopran, Alt, Bariton, Chor, Harfe, Schlagzeug und Orgel* (J. Milbradt)

EP 10318

UA: Erfurt, Elger, Müller, Schwarz, Meißner Kantorei, Hanstedt, Rößler, Winkler, Schmidt

**1979**

*Komposition 1 für Orgel (I - VIII) - I.*

UA: Dresden, M.-Chr. Winkler

**1980**

*Komposition für Horn und Orchester*

UA:1983, Dresden, Staatskapelle Dresden, P. Damm, H. Blomstedt

*Komposition für zwei Violinen, Viola und Violoncello*

EP 5564

UA:1982, Berlin, Solistenquartett der Komischen Oper

*Komposition I für Orgel (I - VIII) - IV.*

EP 5559a

UA:1982, Essen, G. Zacher

**1981**

*Komposition für Oboe solo*

EP 10413

*Das geistliche Jahr: Mariens Tempelgang. Komposition für Sopran solo und Chor (J. Milbradt)*

EP 10348

UA:1982, Dresden, G. Auenmüller, Meißner Kantorei, Chr. Brödel

**1982**

*Komposition 1 für Orchester*

EP 10370

UA:1983, Dresden, Dresdner Philharmonie, J. Winkler

*Komposition 1 für Orgel (I - VIII) - V.*

EP 5559b

UA: Sinzig, R. Böhmig

*Komposition 2 für Flöte solo*

UA:1984, Leipzig, E. Haupt

**1983**

*Komposition 2 für Orchester*

EP 10363

UA:1985, Donaueschingen, Orchester des Südwestfunks Baden-Baden, K. Kord

*Komposition 1 für Orgel (I - VIII) - VI*

EP 5559b

UA:1986, Dresden, H.-J. Scholze

**1984**

*Komposition für Oboe, Englisch Horn, Posaune, Klavier Schlagzeug,  
Viola, Violoncello und Kontrabaß*

DVfM 8551

UA:1984, Berlin, Gruppe "Neue Musik Hanns Eisler" Leipzig, J. Herchet

*Komposition für Harfe solo*

DVfM

UA:1986, Berlin, K. Hanstedt

*Komposition 1 für Orgel solo (I-VIII) - VII*

EP 5559c

UA:1986, Iowa, G. Verkade

**1985**

*Komposition I für Orgel (I-VIII) - VIII.*

EP 5559c

UA:1986, Essen, G. Zacher

*Das geistliche Jahr: Mariens Geburt. Komposition für Orgel, drei  
Frauenstimmen und Chor (J. Milbradt)*

DVfM

UA:1987, Halle, Meißner Kantorei, Chr. Brödel

**1986**

*Komposition 2 für zwei Violinen, Viola und Violoncello*

DVfM 8468

UA:1990, Darmstadt, Arditti-Quartet

*Das geistliche Jahr: Kantate zum 1. Sonntag im Advent. Komposition  
für Tenor solo, Kammerchor, großer Chor, Blechbläser, Schlagzeug  
und Orgel (J. Milbradt)*

EP

**1987**

*Nachtwache. Komposition für das Musiktheater (Nelly Sachs)*

DVfM

**1988**

*Komposition 2 für Orgel*

DVfM

UA:1988, Stuttgart, R. Böhmig



**1989**

*Komposition 3 für Orchester*

EP

UA:1990, Donaueschingen, Orchester des Südwestfunks Baden-Baden

*Das geistliche Jahr: Kantate zum Sonntag nach Neujahr Komposition für Tenor, Cembalo, Oboe, Klarinette, Horn, Schlagzeug, Violine und Violoncello (J. Milbradt)*

EP

UA:1989, Witten, H. Stockfleth, J. Harneit

**1990**

*Das geistliche Jahr: Verkündigung der Geburt des Herrn an die Jungfrau Maria. Komposition für Sopran, Flöte, Oboe, Klarinette, 4 Schlagzeuger, Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß (J. Milbradt)*

Umschreibung eines Tones

EP

Abkürzungen: EP = C.F. Peters, Frankfurt/M., Leipzig, London, New York

DVfM = Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

### **Auswahlbibliographie**

Herchet, J.; *Paul Dessau zum Gedenken. (Zur Situation des Kompositionsunterrichtes)*, in: *Sinn und Form*, Heft 6, Weimar 1979

Herchet, J./Milbradt, J.: *Bach als Mystiker*, in: *Bach als Ausleger der Bibel*, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1985

Herchet, J./Kühn G.-F., *Das Sinnliche durchsichtig machen für das Ewige (Portrait im Gespräch)*, in: *MusikTexte* 13, Köln 1986

Herchet, J.: *Geistliche Musik*, in: *Anstöße*, Zeitschrift der Evangelischen Akademie, Heft 1, Hofgeimar 1986

Herchet, J.: *Polyphonie ist Aufgabe*, in: *Positionen, Beiträge zur neuen Musik*, Heft 3, Leipzig 1989

Herchet, J.: *Identifikation und Distanzierung*, in: *Positionen, Beiträge zur neuen Musik*, Heft 5, Leipzig 1990