

Friedrich Geiger: Zur Musik von Chaya Czernowin, in: *Jüdische Musik? Fremdbilder — Eigenbilder*, hrsg. von Eckhard John und Heidi Zimmermann, Köln [u.a.] 2004, S. 289-302.

Reihe Jüdische Moderne

Herausgegeben von Jacques Picard
und Alfred Bodenheimer

Band 1

Eckhard John
Heidy Zimmermann (Hrsg.)

Jüdische Musik?

Fremdbilder – Eigenbilder



2004

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit Unterstützung der
Irene Bollag-Herzheimer-Stiftung, Basel

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:
Grisha Bruskin, Neues Alefbet
© VG Bild-Kunst, Bonn 2004

© 2004 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln
Tel. (0221) 913 90-0, Fax (0221) 913 90-11
info@boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten
Satz: Peter Kniesche Mediendesign, Tönisvorst
Druck und Bindung: Druckerei Runge GmbH, Cloppenburg
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in Germany

ISBN 3-412-16803-3

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Grenzerfahrungen

Zur Musik von Chaya Czernowin

Friedrich Geiger

Die Komponistin Chaya Czernowin, geboren 1957 in Haifa, wurde einer größeren Öffentlichkeit durch ihr Musiktheaterstück *pnima... ins innere* bekannt. Die Uraufführung während der Münchner Biennale im Mai 2000 geriet zu einem durchschlagenden Erfolg beim Publikum und bei der Kritik.¹ Ohne Libretto, ohne Text, nur mit den Klängen der Instrumente und Stimmen schildert Czernowin in *pnima...* die Kontaktaufnahme eines kleinen Jungen zu seinem Großvater – einem Holocaust-Überlebenden, der sich in der Welt seiner traumatischen Erfahrungen verkapselt hat.

Schon das bloße Sujet könnte die Annahme nahe legen, man habe es bei Czernowins Werk mit einem besonders offenkundigen Fall „jüdischer Musik“ zu tun. Hinzu kommen bestimmte Elemente ihres Personalstils. Fast alle Rezensenten hoben beispielsweise hervor, dass die vertikale, harmonische Dimension hinter der linearen, melodischen zurücktritt. Und auch über die Kammermusik von Czernowin schreibt Max Nyffeler präzise: „Dominierend ist die vielfältig aufgespaltene Einstimmigkeit, oder umgekehrt, die Bündelung vielstimmiger Verläufe zu einem einzigen, in sich stark aufgefaseren Klangstrom. Das ist mehr heterophon als polyphon gedacht.“² Heterophonie indes – also das Zusammenklingen mehrerer Stimmen, die eine ähnlich, aber nicht identisch verlaufende Tonbewegung realisieren – galt schon frühen Historiographen wie Sussman Kisselhof als signifikantes Stilkriterium jüdischer Musik.³

1 *pnima... ins innere* wurde mit dem Bayerischen Theaterpreis in der Kategorie Oper ausgezeichnet. Die Zeitschrift *Opernwelt* kürte das Stück zur „Uraufführung des Jahres“ 2000. – Biographische Daten zur Komponistin nach Ronit Seter, Art. „Czernowin, Chaya“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. Stanley Sadie, London: Macmillan 2001, Bd. 6, S. 823f.

2 Max Nyffeler, „Die Beredtheit des Unausprechlichen. Kammermusikwerke von Chaya Czernowin“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 8. November 2000.

3 Vgl. Sussman Kisselhof, *Das Jüdische Volkslied*, Berlin: Jüdischer Verlag [1913] (Die Jüdische Gemeinschaft 3). Neuerdings leicht zugänglich in: *Jüdische Musik in Sowjetrußland. Die „Jüdische Nationale Schule“ der zwanziger Jahre*, hrsg. Jascha Nemtsov und Ernst Kuhn, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002 (*Studia slavica musicologica* 15), S. 25–45, hier S. 30f.

Die Komponistin selbst distanziert sich jedoch von allen Versuchen, ihre Musik in dieser Richtung festzuschreiben. Schon in der Entstehungsphase von *pnima* ... verwarf sie, um jeder Vereinnahmung aus dem Weg zu gehen, die Möglichkeit, die Komposition durch eine „jewish scholarship“ fördern zu lassen (aus vergleichbaren Gründen lehnt Czernowin es übrigens ab, ihre Werke auf Frauen-Musikfestivals zu präsentieren).⁴ In den Interviews, die sie anlässlich der Uraufführung gab, betonte sie stets, sie habe das Thema „nicht gewählt, weil die Oper für Deutschland ist und weil ich Israelin bin. [...] Nationalität oder Religion oder Kollektivismus sind für mich nicht wichtig.“⁵

In der Tat käme der Versuch, die differenzierte Ästhetik Czernowins mit den vagen Definitionskriterien, wie sie bislang für ‚jüdische Musik‘ vorliegen, fassen zu wollen, einer erheblichen Verkürzung gleich. Man dürfte sich auch schwer tun, ihre Klangwelt als Ausprägung eines wie auch immer zu bestimmenden israelischen Nationalstils zu beschreiben – dafür sind zu viele Anregungen aus anderen Kulturkreisen eingeflossen, wo die Komponistin gelebt und unterrichtet hat, etwa aus Japan.⁶ Andererseits ist nicht zu bestreiten, dass ihre Musik in bestimmter Hinsicht tief vom Trauma des Holocaust geprägt ist. Doch inwiefern macht sie das zu einer „jüdischen“ Musik?

Ich möchte hier den Versuch unternehmen, diese Zusammenhänge ein wenig auszuleuchten. Am sinnvollsten schien mir, die Frage der ‚jüdischen Musik‘ in Verbindung mit vier Begriffen zu erörtern, die als Ecksteine der Ästhetik Czernowins gelten können: Identität, Individualität, Grenzerfahrung und Kommunikation.

4 So Czernowin in einem Gespräch mit dem Verfasser am 12. Juli 2001 (das von der Komponistin autorisierte Gesprächsprotokoll wird im folgenden zitiert als: Czernowin, *Protokoll*). – An dieser Stelle darf ich Chaya Czernowin für ihre geduldige und stetige Bereitschaft, mir mit Materialien und Auskünften weiterzuhelfen, herzlichst danken.

5 Vgl. Miriam Stumpfe, „Leben statt Schönheit. Die israelische Komponistin Chaya Czernowin über ihr erstes Musiktheaterstück *pnima... ins inneré*“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4. Mai 2000.

6 So wies Beate Kutschke den Einfluß des Butoh, einer neueren japanischen Tanztradition, auf das Streichsextett *Dam Sheon Hachol* von 1992 nach; vgl. „Paradoxe Prismen“. Kompositionen Chaya Czernowins zwischen 1988 und 1996“, in: *MusikTexte* 90 (2001), S. 7–12, hier S. 8f. Im Widerspruch zu ihrer einleuchtenden Analyse steht Kutschkes Auffassung, Czernowin habe den Butoh erst 1993/94 in Tokio kennen gelernt. Das berichtigte die Komponistin in einer Mitteilung an den Verfasser vom 13. Oktober 2001: „I first saw Butoh dance in Israel. Kazuo Uno came there when I was about 19–20 years old. It was definitely one of the strongest artistic experiences I ever had.“

1. Identität

Identität, genauer, die Zersplitterung von Identität ist ein wesentliches Thema für Chaya Czernowin. Sie begründet das biographisch: Nicht als Jüdin, Israelin oder Frau, sondern vor allem als Mensch will sie wahrgenommen werden.⁷ Sie versteht, mit anderen Worten, Identität als einen Komplex, der aus dem Zusammenwirken mehrerer Teilidentitäten entsteht. Diese Teilidentitäten sind heterogen, sie befinden sich in ständigem Widerstreit. Deshalb ist Identität für die Komponistin auch keine feste, sondern eine fluktuierende Größe.

Diese Vorstellung bringt Czernowin, kompositorisch transformiert, auch in ihrer Musik zum Ausdruck. So schrieb sie 1995 das Kammermusikstück *Die Kreuzung*, angeregt durch eine Erzählung von Franz Kafka. Darin fand sie „ein eigentümliches Tier“ beschrieben, „halb Kätzchen, halb Lamm“, das seinen Besitzer zuweilen auch noch „aus verständigen Menschaugen“ anblickt.⁸ Czernowin verstand Kafkas Schilderung als Allegorie für jene komplexe, divergierende Identität und setzte dies musikalisch um, indem sie in ihrem Stück drei Instrumente verschiedener kultureller Provenienz kombinierte – Altsaxophon, Kontrabass und die japanische Mundorgel Shô.⁹ Die drei Instrumente werden behandelt wie ein neues, „zusammengesetztes Instrument“, das im Verlauf der Komposition gewissermaßen verschiedene instrumentale Daseinsformen durchlebt, darunter kurze Abschnitte, die „Etüde“, „Lied“ und „Traum“ überschrieben sind. Zur Veranschaulichung der Textur kann die vierte „Etüde“ dienen. Wie sofort zu sehen ist, unterscheiden sich die Stimmen in Tonhöhe, Rhythmik, Dynamik und Artikulation zwar merklich, aber nicht grundlegend – sie bilden eine mehrschichtige, komplexe Identität (siehe Bsp. 1).

Die Idee des zusammengesetzten Instruments als eines musikalischen Symbols komplexer Identität entwickelte Czernowin in mehreren Werken. In *Liquid Amber* von 1993 steht dem Orchester ein Piccoloflöten-Trio gleichsam als multipler Solist gegenüber. Im *String Quartet* von 1995 wird, so die Komponistin, „das Quartett zu einem einzigen zusammengesetzten Instrument“,

7 Czernowin, *Protokoll* (wie Anm. 4).

8 Franz Kafka, „Eine Kreuzung“, in: Kafka, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen. Aus dem Nachlass*, hrsg. Max Brod, Frankfurt a. M.: Fischer 1980, S. 82f.

9 Vgl. Czernowins Erläuterungen im Booklet zu ihrer CD *Afatsim* (mode 77, mode records, New York 1999) sowie Kutschke, „Paradoxe Prismen“ (wie Anm. 6), S. 9f.

Etude (no. 4)

*the attacks of the chords pitches should be arpeggiated upwards

Bsp. 1: Chaya Czernowin, *Die Kreuzung* (1995), T. 114–117

das „nicht individuelle Klänge“, sondern „zusammengesetzte Gesten“ hervorbringt.¹⁰ Dieses Strukturprinzip könnte man als komplexe Einstimmigkeit bezeichnen, eine übergeordnete Einstimmigkeit also, die sich aus mehreren nahezu identischen Stimmenverläufen zusammensetzt. Dieses Prinzip erreichte 1996, mit dem Stück *Afatsim* für Kammerensemble, einen Höhepunkt. Hier unterteilte Czernowin ein Nonett in vier zusammengesetzte Instrumentengruppen: (I) Viola und Bassflöte, (II) Violine und Oboe, (III) Violoncello und Klarinette, (IV) Klavier, Kontrabass und Schlagzeug. Jede dieser Gruppen bildet eine komplexe Einzelstimme. So wird es möglich, vier solcher Stimmen zu polyphonen Verläufen zusammenzufügen – es entsteht eine übergeordnete Mehrstimmigkeit, die man als Makro-Polyphonie bezeichnen könnte.¹¹

¹⁰ Czernowin, Booklet *Afatsim* (wie Anm. 9).

¹¹ Makro-Polyphonie bedingt auch die starken Kontraste in Czernowins Musik. Sie sind erforderlich, damit die komplexen Einzelstimmen als separate Identitäten unterscheidbar bleiben.

Bsp. 2: Chaya Czernowin, *Afatsim* (1996), T. 23–34

Makro-Polyphonie aus komplexen Einzelstimmen spielt auch in *pnima... ins innere* eine wichtige Rolle. Dort sind etwa dem Großvater und dem kleinen Jungen – textlose – Vokalpartien zugeordnet, die jeweils zwei Sängerinnen (für den Jungen) und zwei Sänger (für den Großvater) auszuführen haben.

Festzuhalten bleibt somit, dass das heterophone Denken in den Kompositionen von Chaya Czernowin auf ihr Interesse an disparater Identität und deren musikalischer Widerspiegelung zurückgeht. Es handelt sich folglich um ein inhaltlich bedingtes Konzept komplexer Einstimmigkeit, das nichts mit einer vermeintlich ethnisch-kulturellen Prädisposition zur Heterophonie zu tun hat.

2. Individualität

Das Interesse Czernowins an Identitäten bedeutet zugleich ein spezifisches Interesse für das Individuum, das je Besondere des einzelnen Menschen. Dahin-

ter steht der Wille, aus jenem prononciert kollektiven Bewusstsein auszubrechen, das in Abgrenzung gegen Verfolgung und äußere Bedrohung das Fundament des Staates Israel bildete. „Ich bin der Überzeugung“, betonte die Komponistin, „daß für die meisten von uns aus der zweiten Generation des Holocaust der einzelne Mensch wichtiger geworden ist als das Kollektiv. Wir müssen es lernen, auf Phänomene und Individuen zu achten und nicht auf Kategorien oder Kollektivbestimmungen.“¹²

Dieser Aspekt scheint nicht zuletzt mit Blick auf die Frage nach „jüdischer Musik“ bedeutsam. Denn auch in dieser Bezeichnung steckt die Dichotomie zwischen einer betont kollektiven, religiös-nationalen Instanz („jüdisch“) und der Instanz des komponierenden Subjekts („Musik“), die ja als künstlerische – zumindest in der Neuzeit – primär eine individuelle ist. Individualität jedoch müsse der israelische Komponist, so die Forderung maßgeblicher nationaler Programmatiker wie Alexander Boskovich, im Dienst der gemeinsamen Sache zurückstellen. Er habe vielmehr „seine Rolle als nationalen Auftrag zu betrachten, jedem Drang nach ‚romantischer‘ Selbstdarstellung zu widerstehen und seine Aufmerksamkeit auf den musikalischen Stil der nahöstlichen Musik zu richten“, so Boskovich Ende der vierziger Jahre.¹³ Vor diesem Hintergrund dürfte die betonte Internationalität Chaya Czernowins, ihr Leben, Lernen und Lehren in Westeuropa, Asien und den USA, auch eine Flucht vor einer vom sozialen Kollektiv dominierten Identität gewesen sein, die – wie das schon Stefan Wolpe im Palästina der dreißiger Jahre empfand¹⁴ – die künstlerische Autonomie stark beeinträchtigen kann.

Die Suche nach der Grenze zwischen Kollektiv und Individuum, die Erfahrung des Ich ereignet sich in Czernowins Musik zum einen ebenfalls in dem beschriebenen Konzept komplexer Identitäten. So changieren etwa die Protagonisten in *pnima... „zwischen Individuum und Kollektiv“*,¹⁵ indem sich die musikalischen Identitäten des alten Mannes und des Kindes auf die beiden Vokalpaare und wechselnde Instrumentalschichten verteilen.

Zum zweiten aber wird Individualität für den Hörer konkret erfahrbar in einer kompositorischen Gestaltungsart, die Czernowin „Zeitentstellung“

12 Chaya Czernowin im Programmheft zur Uraufführung von *pnima... ins innere* am 10. Mai 2000 in München, S. 9.

13 Zit. nach Jehoash Hirshberg, Art. „Israel“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter/Metzler 1996, Sachteil, Bd. 4, Sp. 1229–1242, hier Sp. 1236.

14 Vgl. Reinhard Voigt, „Fremder, wenn du mich flüchtig streifst“. Das Exil im Liedschaffen Stefan Wolpes in Palästina 1934–1938“, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hrsg. Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 460–474.

15 Nyffeler, *Die Beredtheit des Unausprechlichen* (wie Anm. 2).

nennt. Mit diesem Begriff ist die musikalische Darstellung nichtlinearer, autonomer Verläufe gemeint, die sich, wie die Komponistin bestätigt,¹⁶ als Sinnbild für individuelles Verhalten begreifen lassen. Programmatisch realisiert findet sich diese Idee in dem erwähnten Kammermusikwerk *Afatsim* von 1996, dessen hebräischer Titel in der Übersetzung „Gallen“ bedeutet – also Wucherungen im pflanzlichen Gewebe.¹⁷ Der musikalische Verlauf des Stückes beschreibt, als Alternative zu einer linearen Zeiterfahrung, „einen Weg, bei dem Zeit entstellt wird wie bei einem Gallenbefall auf dem Verlauf der Oberfläche eines Zweiges“.¹⁸ Die kompositionstechnischen Vorkehrungen hierfür, die sowohl die Makro- wie die Mikroebene des Stückes betreffen, können in diesem Rahmen nicht im einzelnen dargelegt werden.¹⁹ Wenigstens aber sei exemplarisch auf die großformale Anlage ein Blick geworfen. Hier besteht das Verfahren, vereinfacht gesagt, darin, dass „ähnlich der klassischen Rondoform –, von zwei Sequenzen ausgehend, im Verlauf des Stückes kontinuierlich neuartige Formteile zwischen die bereits vorhandenen Sequenzen eingefügt werden“.²⁰ Deutlich zeigt dies der ursprüngliche formale Plan des Werkes:

Gang 1	A: a	B: b							
Gang 2	C: e	D: a'	E: d	F: b'	G: e				
Gang 3	H: e'	I: f	J: a''	K: g	L: d'	M: h	N: b''	O: i	P: e'

Bsp. 3: Ursprünglicher Formplan von *Afatsim*²¹

Die in *Afatsim* realisierte Widerspiegelung nichtlinearer Prozesse entwickelte Czernowin in späteren Werken weiter. Etwa in *pnima...*, wo die Zeitverläufe in den verschiedenen Schichten der Partitur nach Tempo und Metrik „radikal individualisiert“ erscheinen, „in einem fast vegetativen Sinn“, wie Klaus Georg

16 Im Gespräch mit dem Verfasser. Vgl. Czernowin, *Protokoll* (wie Anm. 4).

17 Davor prägte Zeitentstellung schon die Werke *Die Kreuzung*, *String Quartet* und *Minun for gagaku instruments* (Mitteilung Chaya Czernowins an den Verfasser vom 13. Oktober 2001).

18 Czernowin, Booklet *Afatsim* (wie Anm. 9).

19 Detailliert analysiert Steven Kazuo Takasugi das Werk: „Chaya Czernowins *Afatsim*. Melodische Resynthesierung und Zeitentstellung“, in: *Musik & Ästhetik* 1 (1997), Nr. 3, S. 66–81.

20 Kutschke, „Paradoxe Prismen“ (wie Anm. 6), S. 10.

21 Aus Takasugi, „Chaya Czernowins *Afatsim*“ (wie Anm. 19), S. 79. Die später etwas modifizierte Endfassung unterscheidet sich von dieser ursprünglich vorgesehenen Form ab Abschnitt J. Vgl. ebd., S. 81.

Koch anmerkt.²² Die hörende Wahrnehmung schärfen für das Einzelne, für die Möglichkeiten des Individuellen innerhalb des Kollektivs – hier reflektiert und vermittelt Czernowins Klangwelt Erfahrungen, die unmittelbar ihrer Lebenswelt entstammen.

3. Grenzerfahrung

„Individuell sein“, so die Komponistin, „ist sehr frei, kann aber auch sehr leer und sehr einsam sein.“²³ Die Äußerung zeigt exemplarisch jenes für Czernowin charakteristische Vorgehen, ein Phänomen anhand der Extreme zu fassen, aus deren Widerstreit es erwächst.

Das Extrem, das Czernowin am meisten interessiert, ist die maximale Lebensintensität. Sie suche, so die Komponistin, nicht sichere Schönheit, sondern den „Ort, an dem echte Lebendigkeit entsteht. Ich glaube, wenn wir sehr intensiv das Leben spüren, wenn zum Beispiel ein Kind geboren wird, oder wenn wir uns sehr stark verlieben, dann ist das nicht schön. Normalerweise ist das sehr unbequem. Doch solche Schlüsselmomente haben diese Wende in sich, die Möglichkeit, daß wir uns verändern können.“²⁴ Wenn „wir von Zeit zu Zeit zu diesem Prozeß gezwungen sind (und es ist immer ein Zwang), dann ist das die Erfahrung einer sehr harten Schönheit, die ich als Lebensbedürfnis empfinde.“²⁵

Es ist wichtig, diesen Eckpunkt von Czernowins Ästhetik – das Interesse an maximaler Lebensintensität – im Auge zu behalten, wenn man die Bedeutung der Holocaust-Thematik in *pnima... ins innere* präzisieren will. Denn auch in dem Musiktheaterstück ging es der Komponistin primär darum, zu einer größtmöglichen Intensität des Lebens vorzudringen. Es ist konsequent, folgt man Czernowins Denken in extremen Gegensätzen, dass die Intensität des Lebens dort am meisten spürbar wird, wo sie der größten Bedrohung ausgesetzt ist. Das erklärt, weshalb sie in *pnima...* als Chiffre für die radikale Infragestellung des Lebens den Holocaust wählte. „Es mußte ein Thema sein“, so die Komponistin, „das für mich eine Grenzerfahrung ist. Und die Erfahrung des Holocaust hat über meine Eltern auch mein Leben bestimmt.“²⁶ Doch das ei-

22 Klaus Georg Koch, „Sprachlos vor den Katastrophen. Über Opern und Chaya Czernowins *Pnima... ins innere*, der zweiten Uraufführung der Biennale für neues Musiktheater in München“, in: *Berliner Zeitung*, 12. Mai 2000, S. 13.

23 Zitiert nach Kutschke, „Paradoxe Prismen“ (wie Anm. 6), S. 7.

24 Zitiert nach Stumpfe, „Leben statt Schönheit“ (wie Anm. 5).

25 Czernowin, Programmheft *pnima* (wie Anm. 12), S. 10.

26 Zitiert nach Stumpfe, „Leben statt Schönheit“ (wie Anm. 5).

gentliche Thema ist eben gerade nicht der Holocaust, sondern sein Gegenteil: die Intensität des Lebens – genauer, laut Czernowin, „die Wandlung, die man machen kann, wenn man aus einer Erfahrung, die fast tödlich ist, wieder herauskommt. Wie man – wenn man genug Kraft hat – daraus neue Lebendigkeit schöpft. [...] Das heißt nicht, daß plötzlich alles besser ist, es kann immer eine neue Katastrophe kommen. Aber man spürt diese Urlebendigkeit. Das ist ein universales Gefühl“.²⁷

Als Folie, um diese Urlebendigkeit umso schärfer hervortreten zu lassen, war das Holocaust-Sujet für sie zwar naheliegend, aber keineswegs zwingend. Zu diesem Zweck hätte es, wie die Komponistin betont, „auch ein anderes Thema sein“²⁸ können, solange es eine entsprechende Grenzerfahrung verkörpert. Es ist wichtig, dies angesichts des reflexartigen Kopfnickens deutscher Hörer zu konstatieren, denen es ganz selbstverständlich erscheint, dass eine israelische Komponistin ein Holocaust-Stück schreibt (während die Frage, warum sich nicht alle deutschen Komponisten mit diesem Thema auseinandersetzen, nicht aufkommt.)

Der direkte autobiographische Verweis, den *pnima...* hingegen tatsächlich enthält, liegt auf einer anderen Ebene. Angeregt wurde Czernowin zu dem Stück durch den Roman *Stichwort: Liebe*, den der israelische Autor David Grossman 1986 veröffentlichte.²⁹ Im ersten Teil des Buches, der Czernowins Oper zugrunde liegt, schildert Grossman die verzweifelten Versuche des neunjährigen Momik, in jenes schreckliche Geheimnis einzudringen, das die Generation seiner Eltern und Großeltern mit sich herumschleppt. Grossman, drei Jahre älter als Czernowin, machte sich mit diesem Roman zum Sprachrohr jener „zweiten Generation“ in Israel, der Generation, die den Holocaust nicht selbst erlebte, aber von den Traumata der Älteren nachhaltig geprägt wurde. „Ich habe immer diese Ahnung gehabt“, so Czernowin, „daß es da noch etwas ganz Furchtbares gibt, an das ich nie rühren dürfte. [...] Viele Menschen meiner Generation in Israel haben nach und nach verstehen lernen müssen, daß vieles, was sie geprägt hat, seine Nahrung aus dieser Wurzel bekommt. Es war ein Tabu-Thema – aber die Psychologen meiner Generation haben begonnen, das aufzuarbeiten, Filme und Bücher über die Kinder, über die ‚zweite Generation‘ sind erschienen.“³⁰

Auf dieser Ebene thematisiert *pnima...* eine autobiographische Urfahrung der Komponistin, die sie dem Hörer des Werks ganz direkt vermittelt. Er soll

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Originaltitel: *Ayen 'erekh: ahava* (1986). In deutscher Übersetzung erschienen München, Wien: Hanser 1991.

30 Czernowin, Programmheft *pnima...* (wie Anm. 12), S. 11.

sich „an die Stelle des kleinen Jungen versetzen, wünscht sich Chaya Czernowin: etwas erleben, das man auf Anhieb nicht verstehen kann, sich mit versteckten Botschaften befassen, ohne sie wirklich entschlüsseln oder einordnen zu können.“³¹ Insofern ist *pnima...* weniger ein Musiktheater über den Holocaust als über die gewaltige Last, die dieser noch den Nachkommen seiner Opfer aufzubürden vermochte.

4. Kommunikation

Die direkte Form, in der Czernowins Musik existentielle Erfahrungen wie die Suche nach Identität, die einsame Freiheit des Individuums oder die Überwindung tödlicher Traumata mitteilt, ist ein wesentlicher Bestandteil ihrer Ästhetik. „Ich glaube“, erklärt die Komponistin, „daß Kommunikation normalerweise in Form von Beschreibungen vonstatten geht. Darin besteht die Form von Kommunikation; und ich begreife Musik als Kommunikation. Wenn wir kommunizieren, dann wollen wir also etwas klarmachen und dafür verwenden wir Zeichen. Dabei verlieren wir jedoch die echte Erfahrung.“ Deshalb versucht Czernowin, durch ihre Musik ohne Umwege „die Erfahrung selber zu kommunizieren“.³²

Aus diesem Grund verwendete sie in *pnima...* auch keinen Text, gab keinerlei szenisches Detail vor, sondern vertraute ausschließlich auf die Sprachmächtigkeit ihres kompositorischen Idioms. Es entstand ein Stück Musiktheater in einem ganz wörtlichen Sinn: alles Dramatische liegt in der Musik. Sie enthält Gestisches, Mimisches und Motorisches. Sie liefert akustische Milieus ebenso wie optische. Letztere werden, insbesondere in den elektronischen Anteilen der Partitur, über die sensorische Verwandtschaft auditiver und visueller Kategorien geschaffen – Kategorien, die sowohl für das Ohr wie für das Auge existieren, wie hell und dunkel, oben und unten, hoch und tief, links und rechts, weit und eng.

Wichtigstes Werkzeug in diesem Kommunikationssystem ist eine äußerst differenzierte Palette von Klängen. Czernowin gebietet, wie ein Rezensent staunte, über einen regelrechten „Zirkus von Spieltechniken“, der eine Fülle

31 Susanne Stähr, „Gefangen von einem rätselhaften Traum. *pnima... ins innere*! Chaya Czernowins musikalische Seelenreise“, in: Programmheft ... *über die grenzen*, Münchener Biennale 7 / 2000, S. 15.

32 Kutschke, „Paradoxe Prismen“ (wie Anm. 6), S. 12. Vgl. ebd. auch zur Idee des „paradoxen Prismas“, in dem Czernowin ein Mittel zur direkten Kommunikation von Erfahrungen sieht.

von „Akzenten, Artikulationen, Verfremdungen“ ermöglicht.³³ Beispielhaft dafür ist auch ihr *String Quartet* (1995), in dem sie allein in Hinblick auf die Bögen der Streicher neun verschiedene Positionen, fünf unterschiedliche Druckgrade und acht Bewegungsarten vorschreibt. Schon diese hochgradig differenzierten Spieltechniken wecken vielfältige inhaltliche Assoziationen, insbesondere an den menschlichen Atem. Zusätzlich verwendet die Komponistin detaillierte Ausdrucksangaben. Sie spielen für die Vermittlung der jeweiligen Inhalte eine wichtige Rolle, wie man anhand der ersten Szene von *prima... ins innere* erläutern kann. Hier wird das Material vorgestellt, das jeweils die Sphären des alten Mannes und des kleinen Jungen charakterisiert, ohne dass es noch zu einer Berührung zwischen beiden käme. Es dominiert die Sphäre des alten Mannes. Die Stellen aus Grossmans Roman, die sein Wesen und Verhalten beschreiben, korrespondieren deutlich mit den Ausdrucksangaben in der ersten Szene, wie einige vergleichende Beispiele zeigen:

David Grossman, <i>Stichwort: Liebe</i> . Charakterisierungen des Großvaters in „Erster Teil. Momik“ (Auswahl, thematisch geordnet)	Chaya Czernowin, <i>prima... ins innere</i> . Ausdrucksanweisungen in der ersten Szene (Auswahl)
[Beharrliche Selbstgespräche] Momik „hörte, wie der Mann mit sich selbst redete: mit einer merkwürdigen Stimme, die mal hoch und mal tief war, mal voller Begeisterung, dann plötzlich fast weinerlich, als spiele er Theater oder erzähle jemandem eine ganz unglaubliche Geschichte“. (S. 8)	„speech-like, decisive“ (T. 191) „stubborn, defensive, speech-like“ (T. 217) „accented, crispy syllables“ (T. 333) „excessively expressive / grotesque, campy“ (T. 122)
[Unwillkürliche Motorik] Der Großvater „sang wieder seine nervtötende Melodie, schien nichts zu sehen und ruderte heftig mit den Armen, als schwimme er in der Luft oder spreche mit jemandem, der nicht da war“. (S. 12) „Er konnte nicht eine halbe Minute stillsitzen, plapperte sogar im Schlaf und wälzte sich und fuchtelte mit den Armen.“ (S. 17)	„very rhythmical, mechanical“ (T. 43) „drunken rhythm“ (T. 53) „mechanical“ (T. 57) „mechanical“ (T. 59) „mechanical, rhythmical“ (T. 74) „no bouncing, mechanical“ (T. 191)

[Unter Zwang] Momik betrachtete den Großvater, „während er mit jenem Unsichtbaren diskutierte, der ihm keinen Augenblick Ruhe gab“. (S. 20) „Großvaters Gesicht verschloß sich plötzlich wieder, als würde ihm jemand in seinem Innern befehlen, draußen alles stehen und liegen zu lassen und schnell wieder hereinzukommen, weil die Zeit drängte, und dann fing alles wieder von vorne an, all das Gemurmel und die nervenaufreibende Melodie und die wilden Bewegungen und der weiße Speichel, der dem Großvater immer aus den Mundwinkeln lief.“ (S. 49)	„as if forced“ (T. 143) „reinforced“ (T. 144) „as if pushed“ (T. 194) „extreme over pressure“ (T. 234) „reinforced whistle tones“ (T. 246)
[Abrupte Verhaltensänderungen] „Großvater fing laut an zu schreien und legte dann seine Hand ans Ohr und lauschte, und sein Gesicht wurde rot und die Hände begannen zu zittern [...], und dann wandte sich der Großvater plötzlich von der Wand ab und starrte Momik mit leeren grünen Augen an.“ (S. 75) „Großvater machte einen Schritt zurück und schaute Momik an, als habe er ihn noch nie zuvor gesehen, und dann fing er wieder ganz schnell mit seinem Gerede und seinem Singsang an, und Momik war wieder ganz allein.“ (S. 76)	„as noisy as possible“ (T. 268) „becoming angrier and angrier“ (T. 203) „becoming gradually very wild“ (T. 207) „insistent, aggressive“ (T. 239) „torn off“ (T. 242) „in extreme anger“ (T. 271) „torn off“ (T. 275) „torn off“ (T. 276)

Hinter dieser Expressivität, die psychische Befindlichkeiten unvermittelt kommuniziert, steht die Prägung Czernowins als Kind der ‚zweiten Generation‘. Die Angehörigen dieser Generation werden in Israel „Kerzen der Erinnerung“ genannt – weil, so Czernowin, „es für unsere Eltern sehr wichtig ist, daß wir als Zeugen ihre Erfahrungen weitergeben. Natürlich kann ich kein echtes Zeugnis geben von etwas, das ich nicht selbst durchlebt habe. Aber die Notwendigkeit eines echten Zeugnisses, zumal dann, wenn jemand versucht, eine eigentlich unkommunizierbare Erfahrung auszudrücken, ist sehr deutlich für mich. In meiner kompositorischen Arbeit nimmt diese Notwendigkeit die Form des Widerstands gegen alle Sentimentalität, Nostalgie, Sublimation an – die einer Verweigerung gegenüber allem, was das Zeugnis schön und glatt macht.“³⁴

33 Wolfgang Schreiber, „Im Dunklen hören, ins Dunkle sehen. Ein Psychogramm als Musiktheater: Chaya Czernowins Stück *prima... ins innere* bei der Münchener Biennale uraufgeführt“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12. Mai 2000.

34 Czernowin, Programmheft *prima... ins innere* (wie Anm. 12), S. 11.

Die genuine Ausdrucksästhetik Czernowins wurzelt demnach zu einem wesentlichen Teil in den Nachwirkungen des Holocaust, genauer in den zwischenmenschlichen Bedürfnissen und Notwendigkeiten, die dieses Trauma erzeugte. Doch die kommunikativen Möglichkeiten dieser Ästhetik sind über ihre Wurzel weit hinausgewachsen. So möchte die Komponistin beispielsweise in Zukunft die Direktheit des Ausdrucks noch weiter verstärken. Die musikalische Gestik soll nicht mehr allein die Kontur einer Bewegung repräsentieren, sondern direkt die Körperlichkeit vermitteln, die sie ausführt. Dieser Gedanke spielte eine große Rolle für ihr Stück *Shu hai in orchestral setting*, das 2001 im Rahmen der Biennale Bern uraufgeführt wurde. Darin ist das filigrane, kammermusikalische Werk *Shu hai* (1997) einem Orchester gegenübergestellt, das wie ein Körper agiert: langsam, schwerfällig, schwer atmend vollführt es unter mühevollen Kraftanstrengungen elementare physische Aktionen wie Heben, Drücken, Schieben etc. Während also das Orchester die körperliche Dimension repräsentiert, fungiert die kammermusikalische Ebene als quasi abstrahierte Psyche, als „Gefühle im Reagenzglas“.³⁵ Auch hier jedoch ergeben die beiden Schichten zusammen kein einheitliches Ganzes, sondern eine komplexe, heterogene Identität.

Resümierend mag festgehalten werden, dass „jüdische Musik“ kaum als sinnvolle Kategorie für die Werke Chaya Czernowins taugt. Die Ästhetik hingegen, die ihnen zugrunde liegt, steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der Biographie Czernowins als Jüdin der ‚zweiten Generation‘ in Israel. Zwangsläufig prägte das kollektive Trauma des Holocaust ihre menschliche und künstlerische Sozialisation. Das starke Interesse an Fragen wie Identität, Individualität, Grenzerfahrung und Kommunikation entspringt dieser Sozialisation – und Czernowin teilt es mit vielen Angehörigen ihrer Generation. Doch die künstlerischen Lösungen und Transformationen, die sie mit Blick auf diese Fragen fand, sind derart persönlich und individuell, dass ihr Werk als Ausdruck kollektiver Identität nur missverstanden werden kann.

35 Czernowin, *Protokoll* (wie Anm. 4).