

Klingende Innenwelten  
Körperlichkeiten in der Musik Chaya Czernowins

Tobias Knickmann

**Allitera Verlag**

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN  
DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER MÜNCHEN

Herausgegeben von Claus Bockmaier

Band 22

Tobias Knickmann studierte Systematische und Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Er erhielt ein Stipendium des interdisziplinären Graduiertenkollegs Vergewenwärtigungen: Repräsentationen der Shoah in komparatistischer Perspektive an der Universität Hamburg und wurde mit einer Arbeit über Körperlichkeiten in der Musik Chaya Czernowins promoviert. Ferner war er wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für Historische Musikwissenschaft ebendort und verfasste Artikel für das *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Er unterrichtet Musik und Geschichte an einem Hamburger Gymnasium.

Tobias Knickmann

# Klingende Innenwelten

Körperlichkeiten in der Musik Chaya Czernowins

Allitera Verlag

Dieser Band wurde finanziert aus Budgetmitteln des Graduiertenkollegs Vergegenwärtigungen: Repräsentationen der Shoah in komparatistischer Perspektive an der Universität Hamburg und des Musikwissenschaftlichen Instituts der Hochschule für Musik und Theater München.

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH

© 2025 Buch&media GmbH, München

Gesetzt aus der Garamond und der Calibri

Umschlaggestaltung, Redaktion und Satz: Johanna Conrad

Umschlagbild: Chaya Czernowin im Rahmen der Donaueschinger Musiktage 2017.

Mit freundlicher Genehmigung von Anja Thölking, SWR

ISBN Print 978-3-96233-500-7

ISBN PDF 978-3-96233-504-5

ISBN epub 978-3-96233-503-8

Printed in Europe

Allitera Verlag

Merianstraße 24 · 80637 München

Fon 089 13 92 90 46 · Fax 089 13 92 90 65

Weitere Publikationen aus unserem Programm finden Sie auf [www.allitera.de](http://www.allitera.de)

Kontakt und Bestellungen unter [info@allitera.de](mailto:info@allitera.de)

# Inhalt

<b>Vorwort und Dank</b> .....	7
<b>1 Einstieg – »unter die Haut«</b> .....	9
1.1 Quellen und Forschungsstände .....	11
1.2 Untersuchungskorpus, Gliederung und Inhalt .....	25
<b>2 Kopfkino: Strategien des Erfahrbarmachens in Czernowins Eigenkommentaren</b> .....	29
2.1 Mensch und Natur: zur Idee und zu den Hintergründen von Kompositionen als lebendigen Organismen .....	32
2.2 Mit Ohren, Augen und Händen das Innere von Körper und Klang erfahren .....	47
<b>3 Konstruktionen und Dekonstruktionen von Klangkörpern</b> .....	55
3.1 Energ(et)isch in Bewegung: die Geste als musikalische »DNA« .....	56
3.1.1 Von der einzelnen Spieltechnik zur interinstrumentalen Geste .....	64
3.2 Das Instrument als Klangkörper .....	75
3.2.1 Aufspalten und Einswerden: Meta-Instrumente als identitäre Entitäten .....	77
3.2.2 (Re-)Komposition gestischer Fragmente zum <i>String Quartet</i> .....	91
3.3 Instrumentale und instrumentierte Semantik: <i>Prima... ins Innere</i> und <i>Stichwort: Liebe</i> .....	101
3.4 Interagierende Klangkörper: (Teil-)Kompositionen als Module .....	132
3.4.1 Kräfteressen: spielpraktische und physikalische Wechselwirkungen in <i>Anea</i> .....	137
<b>4 Grenzgänge riskieren – Schwellen überschreiten?</b> .....	153
4.1 Im Austausch: Widmungen als Spuren performativer Expertisen ...	154
4.2 Potenziale von Kompendien über Spieltechniken für die Musikanalyse .....	173
4.2.1 Fingerflattern wie ein Blatt im Wind: solistische Virtuosität in <i>The last leaf</i> .....	176
4.2.2 Zusammen wachsen: symbiotisches Ensemblespiel in <i>Lovesong</i> ....	186
4.3 Komponierte Superlative als Verkörperungen von Trauma in <i>Prima... ins Innere</i> .....	204

5	<b>Atem, Luft, Wind: zwischen existenzieller Körper- und lebhafter Naturerfahrung</b> .....	215
5.1	<i>While Liquid Amber</i> und <i>Adiantum Capillus-Veneris</i> : Atem als aggressiver Klangerzeuger und sensualistisches Material .....	218
5.2	Das Orchester als Sturm und Lunge: Steigerung durch Respiration in <i>The Quiet</i> und <i>Once I blinked nothing was the same</i> .....	235
6	<b>Mit jeder Faser? <i>Heart Chamber</i> als gesamtkörperliches Erlebnis</b> ..	253
6.1	Zustände anstatt Handlung: Innenperspektiven einer Liebesbeziehung .....	255
6.2	Stillstehend in Bewegung – ohrenbetäubend still .....	262
6.3	Extremzustände: entspannende Klänge und malträtierte Körper ...	271
6.3.1	Die Wirbelsäule entlang kribbeln: Autonomous Sensory Meridian Response .....	271
6.3.2	Hyperventilation und Selbstverletzung .....	277
7	<b>Ausblick – ein Panorama von Körperlichkeiten</b> .....	286
	<b>Anhang</b> .....	290
	Verzeichnis der erwähnten Kompositionen Czernowins in chronologischer Reihenfolge* .....	290
	Kurzinterviews mit Musizierenden .....	308
	Gesamtübersicht <i>Pnima... ins Innere</i> .....	311
	Szenarien für <i>Pnima... ins Innere</i> (Auswahl) .....	315
	Quellen und Literatur .....	318
	Aufnahmen .....	318
	Musikalia .....	319
	Czernowins Selbstzeugnisse .....	322
	Literatur .....	327
	Websites und Datenbanken .....	342
	Verzeichnis der Abbildungen .....	343
	Register der Kompositionen Czernowins .....	346
	Personenregister (inkl. Ensembles, Bands, Chöre, Orchester) .....	347

## Vorwort und Dank

Der Beginn dieses Buches geht zurück auf das Kopierzimmer der Bibliothek des musikwissenschaftlichen Instituts in Hamburg im Dezember 2015. Friedrich Geiger schlug mir vor, sich im Rahmen einer Dissertation Chaya Czernowins künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Holocaust zu widmen. Da es sich bei dem Thema um die Schnittmenge meiner vornehmlichen Studieninteressen handelte, experimentelle Musik und Musik im Kontext des Nationalsozialismus, nahm ich gerne an. Dankenswerterweise erhielt ich daraufhin ein Stipendium am interdisziplinären Graduiertenkolleg Vergegenwärtigungen: Repräsentationen der Shoah aus komparatistischer Perspektive an der Universität Hamburg, dessen Leitungen Susanne Rohr und Anja Tippner, ebenso Silke Segler-Meißner für die Zweitbegutachtung und meinen Mitkollegiatinnen und Mitkollegiaten, darunter Götz Lachwitz, Thomas Merten und Noga Stiassny, ich danken möchte. In der vertieften Beschäftigung mit Czernowins Musik im Rahmen der Aktivitäten des Kollegs wurde mir zunehmend bewusst, dass Fragen der Shoah-Repräsentationen allein der Erforschung von Czernowins Œuvre in einer Breite, wie ich sie anstrebte, nicht gerecht werden würden. Entsprechend verschob sich mein Fokus hin zu musikalischen Körperlichkeiten.

Auf dem Weg zur Drucklegung dieses Bandes, der im Wesentlichen meiner Ende 2022 an der Universität Hamburg eingereichten Dissertation entspricht, haben mir viele Personen mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Ich danke Claus Bockmaier für die Aufnahme des Bandes in die Musikwissenschaftlichen Schriften der Hochschule für Musik und Theater München und die Finanzierung. Mein besonderer Dank gilt Friedrich Geiger, nicht nur für seinen Vorschlag und die überaus hilfreichen Anregungen zu diesem Vorhaben, sondern auch für die Zeit in seinen Lehrveranstaltungen. Insbesondere an die Übungen zur Werkanalyse und einen Studienaufenthalt im venezianischen Archivio Luigi Nono denke ich gerne zurück. Ferner möchte ich meinen ehemaligen Kolleg\*innen an den musikwissenschaftlichen Instituten und Arbeitsstellen der Uni Hamburg für die vielfältige Unterstützung meine Dankbarkeit ausdrücken, darunter Matteo Nanni für das Mitwirken bei der Disputation sowie den Herausgeberinnen und Herausgebern des *Lexikons verfolgter Musikerinnen und Musiker der NS-Zeit*, darunter exemplarisch Sophie Fetthauer, die mich ganz wesentlich mit dem praktischen wissenschaftlichen Rüstzeug ausstattete. Für zahlreiche anregende Gespräche, offene Ohren und Kapazitäten für Lektorate danke ich Marvin J. und Noemi H. Deitz, Esther Dubke, Florence Eller, Friederike Janott, Laura-Maxine Kalbow,

Marcel Klinke, Ina Knoth, Paul McCall-Labelle, Christoph Schuller, Barbara J. Shaya und Christoph Weyer.

Mein Dank gilt ferner den Mitarbeitenden des Schott-Verlags, Dagmar Schütz-Meisel, Ferdinand Stenzhorn und Philipp Weber, für die Bereitstellung von Musikalien und der Gewährung von Abdruckrechten, ebenso dem Archiv des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt in der Person Claudia Mayer-Haases, die mich bei der Recherche unterstützte und mir Archivalien komfortabel und vor allem pandemieverträglich zu Verfügung stellte. Bedanken möchte ich mich auch bei Séverine Ballon, Eliza Brown, Chaya Czernowin, Noa Frenkel, Barbara Maurer, Hila Tamir und Ute Wassermann für die Bereitschaft zum Austausch und die Bereitstellung von zum Teil unveröffentlichten Dokumenten.

Zuletzt danke ich meinen Eltern und Schwiegereltern, auch für die liebevolle Betreuung meiner Töchter Juni und Ilsa während der unzähligen Stunden am Schreibtisch und – in erster Linie – meiner Frau Franziska.

*Tobias Knickmann,  
Hamburg, im Sommer 2025*

## 1 Einstieg – »unter die Haut«

Bauchkribbeln, Gänsehaut, Schockstarre – die Wahrnehmung von Musik erfolgt körperlich. Jede und jeder dürfte diese Reflexe bereits erlebt haben, sodass es überflüssig erscheint, auf einen solchen Allgemeinplatz zu verweisen. Doch gerade das geschieht im Schreiben und Sprechen über die Musik Chaya Czernowins nur allzu häufig: »Körperlich erfahrbar ist auch ihre Musik – Czernowin beschreibt musikalisch keinen Gegenstand, sondern löst beim Zuhörer einen unmittelbaren physischen Zustand aus.«<sup>1</sup> Der Essaytitel *To Touch Sound* verspricht nicht nur schwingende Trommelfelle, sondern buchstäbliches Fingerspitzengefühl: Czernowins »work resides in a place where experience is felt as a kind of instinctive embodied awareness that precedes language«.<sup>2</sup> Ein weiterer O-Ton imaginiert gar einen akustischen Gaumenschmaus: »You almost taste them. You taste sensuality.«<sup>3</sup> Offenbar manifestiert sich Czernowins Musik in einer multisensorischen, ganzkörperlichen und bemerkenswert unmittelbaren Erfahrung. Sie sei »forceful, direct, and physical«,<sup>4</sup> in einer »unmittelbaren Sinneserfahrung«<sup>5</sup> verankert und habe eine »unmittelbare körperlich-existenzielle Wirkung«<sup>6</sup> – »einfach der ganze Körper [hat] das gefühlt!«.<sup>7</sup> Zitate

---

<sup>1</sup> Martina Brandorff, *Jüdische Identitäten heute. »Forum neuer Musik 2016« in Köln*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 177, H. 3 (2016), S. 66 (Festival-Bericht, u. a. zu *HIDDEN*).

<sup>2</sup> Michelle Lou, *To Touch Sound*, Website Chaya Czernowin, <http://chayaczernowin.com/about-the-work> (8.10.2019). Lou ist selbst als Komponistin tätig, hat u. a. bei Czernowin studiert und war mit ihr und weiteren Personen an dem gemeinsamen Kompositionsprojekt *The Dialogue Experiment* beteiligt. Vgl. Website New Music USA, Kurzvita Michelle Lou, <https://www.newmusicusa.org/profile/michellelou> (1.5.2020).

<sup>3</sup> Noa Frenkel (Altistin) über die Bienengeräusche in *Heart Chamber*, in: *Making Opera!*, Teaser 2, Promotionsvideo zur Uraufführung von Chaya Czernowins »Heart Chamber«, Deutsche Oper Berlin, 2019, Min. 3:00, [https://youtu.be/RPC\\_k6ztpxs](https://youtu.be/RPC_k6ztpxs) (27.1.2020).

<sup>4</sup> Martin Iddon, *Chaya Czernowin*, Website Czernowin. Iddon ist selbst als Komponist tätig und hat u. a. bei Czernowin studiert. Vgl. Website Martin Iddon, Kurzvita Martin Iddon, <https://www.martiniddon.com> (1.5.2020).

<sup>5</sup> Porträt Chaya Czernowin, Website Karsten Witt Konzertmanagement, <https://de.karstenwitt.com/chaya-czernowin> (31.1.2020).

<sup>6</sup> Hella Melkert, Art. *Chaya Czernowin*, in: Hanns-Werner Heister / Walter Wolfgang Sparrer (Hgg.), *Komponisten der Gegenwart*. Munzinger Online, München/Ravensburg 2008ff., Stand vom 1.8.2009 bzw. 1.1.2010, <https://www-1munzinger-1de-100399edc1199.emedien3.sub.uni-hamburg.de/search/document?index=mol-17&id=17000000827&type=text/html&query.key=1ckw6Ys1&template=/publikationen/kdg/document.jsp&preview=#17000000827> (8.3.2022).

<sup>7</sup> Anon. Opernbesucher in *Heart Chamber*, in: *Premieren-Stimmen*, Promotionsvideo zur Uraufführung von Chaya Czernowins »Heart Chamber«, Deutsche Oper Berlin, 2019, [www.deutscheoperberlin.de/de\\_DE/calendar/heart-chamber.15843416](http://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar/heart-chamber.15843416) (1.5.2020), Min. 1:25.

wie diese ließen sich beliebig anhäufen. Und somit herrscht von der Sängerin bis zur Wissenschaftlerin, vom Opernbesucher bis zum Komponisten weitgehende Einigkeit: Czernowins Musik »geht unter die Haut«.<sup>8</sup>

Die exemplarischen Perzeptionszeugnisse können als Impuls dienen, Czernowins Musik auf Facetten der ihr mutmaßlich innewohnenden Körperlichkeit zu befragen.<sup>9</sup> Dabei geht es weder um Fragen einer musikalischen Physiognomik<sup>10</sup> noch darum, die zitierten Empfindungen zu belegen oder zu entkräften, zumal auch gegenteilige Stimmen existieren: »[e]ine Art unkörperliche (beinahe elektronisch anmutende) Klangwelt, die nicht die Instrumente als Quellen preisgibt«.<sup>11</sup> Ebenso soll nicht zu einer Erhöhung oder gar Mystifizierung von Musik und Person beigetragen werden, die in manchen der oben zitierten Kommentare zweifelsohne mitschwingt. Vielmehr ist zu erschließen, zu reflektieren und zu deuten, wie Czernowin Körper und Körperlichkeiten kompositorisch und ästhetisch verhandelt. Unmittelbar drängt sich die methodisch grundlegende Frage auf, wie sich der aus musikanalytischer Sicht nach wie vor eher abstrakte Parameter der Körperlichkeit überhaupt in den Kompositionen nachweisen lässt. Welche Eigenschaften und Funktionsweisen zeichnen diesen musikalischen Körper aus und welche Deutungsspielräume eröffnen sich dadurch? Zudem wird untersucht, auf welche körperbezogenen ästhetischen Vorstellungen und Hintergründe sich Czernowins Komponieren zurückführen lässt und in welchem Zusammenhang es zur Aufführung und zur potenziellen Wahrnehmung ihrer Musik steht.

<sup>8</sup> Thomas Meyer, *Musikalische Grenzen überschreiben. Chaya Czernowin ist Composer in Residence beim Lucerne Festival*, in: *Musik & Theater* 7–8 (2013), S. 32.

<sup>9</sup> Der Titel *Innenwelten* ist einem Artikel von Tim Rutherford-Johnson entnommen. Vgl. Rutherford-Johnson (Übers. Wieland Hoban), *Innenwelten: Von »Prima« zu »Heart Chamber«*, in: Programmheft zur Aufführung von Chaya Czernowins »Heart Chamber«, Deutsche Oper Berlin, 2019, S. 14–18.

<sup>10</sup> Damit ist gemeint, »dass die Werke eines Komponisten gleichsam dessen Habitus aufbewahren, seine Art, sich körperlich zu bewegen, bis hin zu Nuancen der Gestik und Mimik, durch die – physiognomischen Prämissen zufolge – wiederum Inneres, Seelisches nach außen tritt«. Inwiefern der Notentext von Czernowins Kompositionen dennoch als »gefrorenes Bewegungsbild« fungiert, und zwar nicht hinsichtlich der physischen Präsenz der Autorin, sondern im Sinne einer performativen Einschreibung durch die Musizierenden und deren Instrumente, bliebe zu diskutieren. Arne Stollberg, *Klang-Körper. Auf der Suche nach einer musikalischen Physiognomik*, in: ders. / Jana Weißenfeld / Florian Henri Besthorn (Hgg.), *Dirigentenbilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik* (Resonanzen. Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik 3), Basel 2015, S. 348.

<sup>11</sup> Barbara Maurer zu *Lovesong*, Kurzinterview mit dem Verfasser per E-Mail, 14. Juli 2022 (Anhang).

Offensichtlich beschränkt sich der Begriff des Körpers in dieser Arbeit nicht auf den menschlichen Organismus. Er umfasst auch die Manifestationen klingender Körperlichkeiten, die das geflügelte, aber unscharfe Wort des Klangkörpers vereint: Klangkörper meint instrumentale Korpusse, deren Idiomatik, Semantik und Geschichte, aber auch einzelne Musizierendenkörper und deren teils extreme physiologische Praxis bis hin zum Orchesterkollektiv. Ebenso umfasst er die sich in Czernowins Kompositionen entfaltenden körperlichen, physikalischen und intermodalen Eigenschaften von Klang wie etwa Spatialisierung, Sensorik und Taktilität sowie die Rolle des Atems. Wie sich zeigen wird, bildet der Körper bei aller konzeptuellen, stilistischen und ästhetischen Vielfalt ihres Œuvres einen Fixpunkt, eine Art kleinsten gemeinsamen Nenner, dessen verschiedene Erscheinungsformen und kompositorische Handhabungen kritisch zu beleuchten lohnt.

### 1.1 Quellen und Forschungsstände

Diese Schrift stellt die erste deutschsprachige Monografie zum mittlerweile fast vier Jahrzehnte umfassenden Schaffen Czernowins dar. Ein offizielles Werkverzeichnis, das natürlich als ›work in progress‹ zu verstehen wäre, existiert bis dato nicht.<sup>12</sup> Czernowins eigene Liste ist unvollständig und dürfte insbesondere diejenigen frühen Kompositionen nicht enthalten, die entweder nicht (mehr) autorisiert und / oder gar nicht publiziert wurden.<sup>13</sup> Die älteste publizierte Komposition *For Violin Solo* datiert 1981 (publ. 2016). Die Werkliste auf ihrer Website beginnt allerdings erst mit *Manoalchlovia* von 1987; darauf folgen *Ina* (1988) und *Dam Sheon Hachol* (*The hour glass bleeds still*, 1992, rev. 1999). Manch andere bis ungefähr 1994 angefertigte Partituren, darunter diejenigen aus ihrer Studienzeit in West-Berlin, scheint sie vernichtet zu haben.<sup>14</sup> Nachweise über diese Kompositionen finden sich in lexikalischen Einträgen.<sup>15</sup> Der Anhang dieser Arbeit bietet ein umfangreiches chronologisches Verzeichnis der erwähnten Komposi-

<sup>12</sup> Für eine nach Besetzung und chronologisch gegliederte Werkliste vgl. die Website des Schott-Verlags, <https://en.schott-music.com/shop/autoren/chaya-czernowin#ja-tab-worklist>, Stand ca. 2020 (9.4.2022) sowie den Eintrag zu Czernowin in der *BRAHMS Database of Contemporary Music* des IRCAM, <https://brahms.ircam.fr/chaya-czernowin> (17.3.2022).

<sup>13</sup> Vgl. Website Chaya Czernowin, <http://chayaczernowin.com/> (22.2.2022).

<sup>14</sup> Vgl. Marco Frei, *Nicht sprechen, aber klingen. Das Lucerne Festival feiert die Komponistin Chaya Czernowin*, in: *Die Welt*, 3. September 2013, S. 22.

<sup>15</sup> Vgl. insb. Lena Haselmann, Art. *Chaya Czernowin*, in: Beatrix Borchard/Nina Noeske (Hgg.), *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 28.3.2013,

tionen inklusive der Auftraggebenden und Widmungen. Das Verzeichnis ist Teil einer werkübergreifenden Herangehensweise, die über den Verlauf der Arbeit das Ziel verfolgt, kompositionstechnische, stilistische und ästhetische Querverbindungen zwischen den Kompositionen offenzulegen. Komplementär hierzu gewähren Tiefenbohrungen qualitative Einblicke in einzelne Kompositionen.

Die primären Grundlagen für eine auf körperliche Aspekte zielende Musikanalyse bilden die Partituren, die gesammelt beim Schott-Verlag in Mainz erscheinen und teils als Ansichtspartituren online zugänglich sind.<sup>16</sup> Zudem werden, soweit vorhanden, Ton- und Bildaufnahmen herangezogen.<sup>17</sup> Neben Dokumenten von der Komponistin wurden auch die Perspektiven individueller Musizierender (über deren Aufnahmen hinaus) berücksichtigt. Kompendien über Spieltechniken und vereinzelte einschlägige Aussagen werden durch das für diese Arbeit geführte Kurzinterview mit der Bratschistin Barbara Maurer ergänzt, das sich im Anhang befindet. In diesem Kontext konnten auch die Aufführungsstimmen von *Afatsim* (Gallnüsse, 1996) und *Lovesong* (2010) gesichtet werden, an deren Uraufführungen Maurer mitwirkte. Auch die Cellistin Séverine Ballon erklärte sich zu einem Kurzinterview bereit (Anhang).

Einzubeziehen sind ferner Czernowins publizierte Eigenkommentare, die teilweise online frei rezipierbar sind.<sup>18</sup> Darüber hinaus verwahrt das Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD) circa 100 einschlägige nicht veröffentlichte Dokumente, die bisher von der Forschung nicht berücksichtigt worden sind. Angefangen bei einem Anmeldeformular zu den Ferienkursen 1984 als Chaya Shwartz-Zernovin bis hin zu einem Mitschnitt der Aufführung von *Black Flowers* im Jahr 2018<sup>19</sup> bildet der Bestand fast den gesamten Schaffenszeitraum ab. Hervorgehoben seien die Audiomitschnitte ihrer in etwa 60- bis

[https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Chaya\\_Czernowin.html](https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Chaya_Czernowin.html) (8.3.2022) und Melkert, Art. *Chaya Czernowin*, in: *Komponisten der Gegenwart*, Website.

<sup>16</sup> Für die Ansichtspartituren vgl. Website Schott-Verlag, Mainz/London/Madrid u.a., [https://de.schott-music.com/shop/shopsearch/result/?search\\_categories=&search=&q=czernowin](https://de.schott-music.com/shop/shopsearch/result/?search_categories=&search=&q=czernowin) (8.3.2022).

<sup>17</sup> Eine recht umfassende Übersicht findet sich auf *Naxos*, <https://naxosmusiclibrary.com> (17.4.2020).

<sup>18</sup> Sofern mehrsprachige Fassungen ihrer Texte existieren, wird davon ausgegangen, dass die von Czernowin stammenden Fassungen diejenigen in englischer Sprache sind. Wenn verfügbar werden daher englische Zitate angeführt, obwohl die Übersetzungen, sofern nicht anderweitig autorisiert, auch von ihr stammen könnten. Die heterogene Groß- und Kleinschreibung beispielsweise von Werktiteln wird stets aus dem Original übernommen, die Interpunktion innerhalb der Paratexte ist der besseren Lesbarkeit wegen vereinheitlichend angepasst.

<sup>19</sup> Vgl. Czernowin, Anmeldung von Chaya Shwartz-Zernovin zu den 32. Ferienkursen vom 11. Mai 1984, Archiv des IMD, Sign. IMD-A100402-201769-17 sowie dies., *Black Flowers*,

90-minütigen Vorträge bei zahlreichen Ferienkursen. Sie gewähren erkenntnisreiche, wenn auch punktuelle Einblicke in ihre Kompositionspraxis und Ästhetik in den Jahren 1990–1994, 1998, 2004, 2010 und 2016.

Wie ersichtlich wird, äußert sich Czernowin häufig und mehr oder weniger ausgiebig. Sie nutzt dafür die unterschiedlichsten Plattformen und Medien von der Fachzeitschrift bis zum Tweet, wobei sie das gesamte Spektrum vom geschriebenen Wort über den Videovortrag bis hin zum Foto-Post bedient. Das Quellenmaterial wächst beständig. Aufgrund der daher notwendigen Beschränkung verzichtet die Untersuchung weitgehend auf die Auswertung ihrer Beiträge auf Social-Media-Kanälen.<sup>20</sup> Ihre Vorträge, Interviews und Gespräche werden in großem Umfang, jedoch nicht vollständig berücksichtigt. Hingegen werden alle verfügbaren in Fachorganen publizierten Aufsätze und ihre kompositionsspezifischen Kommentare herangezogen. Unter Letzteren werden neben Werktiteln und Widmungen in erster Linie Vorworte subsumiert, die Czernowin zu fast jeder ihrer Kompositionen verfasst. Mitunter sind dabei zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstandene, verschiedene Versionen zu berücksichtigen.

Um eine ausgewogene Bewertung dieser Quellen vornehmen zu können, ist möglichst genaues Wissen über die Entstehungs- und Rezeptionskontexte der Selbstzeugnisse nötig. Während sich etwa der Entstehungskontext ihrer Aufsätze durch den Publikationsrahmen erschließen lässt, geht aus den Vorworten nicht explizit hervor, ob sie aus Eigeninitiative, möglicherweise zeitgenössischen Konventionen folgend, oder auf Anregung von außen, beispielsweise durch den Verlag entstanden sind. So erscheinen zwar ausnahmslos alle dieser etwa fünf- bis 20-zeiligen Paratexte auf der Website von Schott, sie sind allerdings nicht immer den Partituren beigelegt. Dort sind sie als *Foreword*, *Preface* oder *Program notes* bezeichnet.<sup>21</sup>

Eine ähnliche Divergenz zeigt sich bei der Bestimmung möglicher Adressat\*innen. Während sich ihre Aufsätze und Vorträge primär an ein relativ überschaubares Fachpublikum richten dürften, scheinen ihre kompositionsspezifischen Kommentare an eine breite und entsprechend heterogene Leserschaft adressiert. Als Abdrucke in den Partituren richten sie sich vornehmlich an (professionelle)

---

Ruben Mattia Santorsa (E-Git.), Live-Aufnahme vom 25. Juli 2018, ebd., Sign. IMD-M-2018HDK018-03.

<sup>20</sup> Seit August 2016 ist Czernowin vor allem auf X, ehemals Twitter, aktiv und postet unter anderem viele Naturfotos, die ihr mitunter als Inspiration dienen. Vgl. Twitter-Account, <https://twitter.com/chayaczernowin7> (25.5.2022).

<sup>21</sup> Ein Muster ist nicht erkennbar. Über die Gründe für die Divergenzen ließe sich allenfalls spekulieren.

Musizierende, auf der Website des Verlags an potenzielle Kund\*innen. Sobald sie in Programmhefte und Booklets übernommen werden, was häufig der Fall ist, erreichen sie letztlich alle an ihrer Musik Interessierten.

Mit Blick auf die geschilderten Herausforderungen<sup>22</sup> könnte man erwägen, Czernowins Äußerungen gar nicht zu berücksichtigen, auch um sich »dem Sog einer immer noch gern als ›Primärquelle‹ bewerteten Wortäußerung entziehen zu können, wenn sie sich als heiße Luft entpuppen sollte.«<sup>23</sup> Dies scheint jedoch bei Czernowins wohlüberlegten und recht kohärenten Äußerungen kaum der Fall zu sein. Eine Nicht-Betrachtung der Eigenkommentare erweist sich als weder möglich noch sinnvoll. Nicht möglich deshalb, weil manche Kommentare wie beispielsweise die Legenden zu Spieltechniken sowie Ausdrucksanweisungen untrennbar mit dem Klangergebnis und -erlebnis verknüpft sind; wenig sinnvoll, weil sich ein Kontakt mit den Kommentaren während der Recherchen als unvermeidlich erweist. Die Musikwahrnehmung wird daher in jedem Fall, ob bewusst oder unbewusst, von ihnen affiziert. Somit dürften die eingangs zitierten Perzeptionszeugnisse zu einem guten Teil auf Czernowins Schreiben und Sprechen zurückzuführen sein, wie etwa die folgende Aussage vermuten lässt:

»I want now my music [sic] to speak, to really touch, almost like touching or almost like seeing, to be this synesthesia of senses, which is actually exactly the opposite side of the pendulum of where I was. [...] It was [an] extremely strong visceral experience also before, but an experience that has to go through layers of nerves, of twisting, of pervasion in order to get, to feel something very indirectly, but something which is extremely powerful.«<sup>24</sup>

Die Vorstellung einer durch Musik unmittelbar erlebbaren Erfahrung bildet eine, vielleicht *die* zentrale Konstante innerhalb ihrer Eigenkommentare. Bereits 1990 formuliert sie mit ähnlichen Worten: »my music is trying to touch or to go over and to feel something that is beyond what I can verbalize or what I can

<sup>22</sup> Zum kritischen Umgang mit Eigenkommentaren vgl. Wolfgang Gratzer, *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation* (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 22), Wien / Köln / Weimar 2003, S. 67–92.

<sup>23</sup> Stefan Drees, *Aufklärung und Selbstinszenierung. Vom Wert und Nutzen des Komponistenkommentars*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 172, H. 3 (2011), S. 26.

<sup>24</sup> Czernowin / Daniel Veza, *Chaya Czernowin*, in: *Composer Conversations with Daniel Veza*, Podcast, 2 Teile, 4. und 11. Dezember 2013, <https://tunein.com/podcasts/Arts--Culture-Podcasts/Composer-Conversations-with-Daniel-Vezza-p1086429/?topicId=119099289>, Min. 47:40 (3.6.2020).

really grasp«.<sup>25</sup> Ein Zitat von 2021 bringt es auf den Punkt: »I want to penetrate your skin«.<sup>26</sup> Ein Ziel dieser Arbeit ist daher, Aussagen wie diese innerhalb und anhand ihres vielfältigen Œuvres kritisch zu differenzieren und zu kontextualisieren.

Die Forschungslandschaft zu Czernowin und ihrem Werk hat sich seit vereinzelt Abhandlungen vom Ende der 1990er-Jahre vergrößert und diversifiziert. Lexikonartikel geben einen ersten Überblick über Biografie und Œuvre.<sup>27</sup> Herauszuheben ist der umfangreiche Eintrag in *Komponisten der Gegenwart* von Hella Melkert.<sup>28</sup> Darin verortet sie Czernowin in einem internationalen Netzwerk namhafter Personen und Institutionen, die sowohl einen umfassenden Austausch über Kompositions- und Interpretationspraxen begünstigen als auch mannigfaltige künstlerische und technische Erforschungs-, Gestaltungs- und Aufführungsmöglichkeiten bereithalten: Eine erste Ausbildung erhielt sie zunächst bei Abel Ehrlich und Yithzak Sadai an der Rubin Academy of Music in Tel Aviv. Von 1983 bis 1985 studierte sie bei Dieter Schnebel in West-Berlin, darauf am Bard College in New York, unter anderem bei Joan Tower. Von 1987 bis 1993 lernte sie bei Roger Reynolds<sup>29</sup> und Brian Ferneyhough an der University of California in San Diego (UCSD), an der sie von 1997 bis 2006, nach einem Aufenthalt in Tokio, auch als Professorin tätig war. Seit 1984 ist sie unter ande-

<sup>25</sup> Czernowin, Vortrag bei den 35. Darmstädter Ferienkursen am 27. Juli 1990, Teil 1, Archiv des IMD, Sign. IMD-M-3825574, Min. 2:29:24.

<sup>26</sup> Dies. / Robert Worby, Gespräch anlässlich des Huddersfield Contemporary Music Festival 2021, ca. September 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=3sgsCUEYnDM>, Min. 32:38 (3.5.2022).

<sup>27</sup> In chronologischer Reihenfolge: vgl. Ronit Seter, Art. *Czernowin, Chaya*, in: Stanley Sadie (Hg.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2, Bd. 6, London 2001, S. 823f.; Golan Gur, Art. *Czernowin, Chaya*, in: Josef Focht (Hg.), *Bayerisches Musiker-Lexikon Online*, Stand vom 9.12.2011, <https://www.bmlo.uni-muenchen.de/co640/A1#S2.6> (8.3.2022); Haselmann, Art. *Chaya Czernowin*; Mark Barden, Art. *Czernowin, Chaya*, in: *Routledge Encyclopedia of Modernism*, Stand vom 1.10.2017, <https://www-irem-1routledge-1com-19gly-e6kvo823.emedien3.sub.uni-hamburg.de/articles/czernowin-chaya-1957> (14.6.2022); Anon., Art. *Czernowin, Chaya*, in: *Internationales Biographisches Archiv. Munzinger Online*, Stand vom 31.3.2020, <http://www-1munzinger-1de-100399eufo488.emedien3.sub.uni-hamburg.de/document/00000031967> (25.6.2022). Vgl. auch das ausführliche Interview mit Veza, *Chaya Czernowin*, Website.

<sup>28</sup> Vgl. Melkert, Art. *Chaya Czernowin*, in: *Komponisten der Gegenwart*, Website. Ihr 2020 erschienener Artikel in *MGG Online* fällt bedeutend knapper aus. Vgl. dies., Art. *Czernowin, Chaya*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, Kassel/Stuttgart/New York 2016ff., veröffentl. März 2020, <https://www-1mgg-2online-1com-1t4licodc1184.emedien3.sub.uni-hamburg.de/mgg/stable/55897> (8.3.2022).

<sup>29</sup> Für einen Rückblick Czernowins auf Reynolds als Lehrer vgl. *Thanking Roger*, in: Adam Greene (Hg.), *Tribute to Roger Reynolds*, o. O. 2019, S. 33–35.

rem regelmäßig bei den Darmstädter Ferienkursen zu Gast, zunächst als Studentin, später als Dozentin; sie kooperierte mehrfach mit dem Freiburger SWR Experimentalstudio und dem IRCAM in Paris und begründete die Sommerakademie am Schloss Solitude bei Stuttgart mit. Darüber hinaus lehrte sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien sowie seit 2009 an der Harvard University bei Boston, wo sie mit ihrem Lebenspartner, dem Komponisten Steven Kazuo Takasugi, lebt.<sup>30</sup>

Über die lexikalischen Einträge hinaus zeigt sich ein recht breites und interdisziplinäres, künstlerisches sowie wissenschaftliches Interesse an Czernowins Musik primär im deutschsprachigen und US-amerikanischen Raum. Seit Beginn dieses Forschungsvorhabens im Jahr 2016 ist der Umfang der Sekundärliteratur stark angewachsen. Hervorzuheben sind die Czernowin gewidmete Ausgabe der *Neuen Zeitschrift für Musik* von 2020 sowie der im Juli 2021 erschienene Band der Reihe *Musik-Konzepte*, wengleich beide Veröffentlichungen zum Teil bereits zuvor publizierte Beiträge in Übersetzung enthalten.<sup>31</sup> Alex Ross und Tim Rutherford-Johnson offerieren beispielsweise je einen Überblick über das

<sup>30</sup> Mittlerweile sind ihre ehemaligen Studierenden publizistisch in Erscheinung getreten. Das künstlerische Interesse am Körper scheint sich dabei als beständig zu erweisen. Vgl. Martin Iddon, *Musical Bodies*, in: Dániel Péter Biró / Kai Johannes Polzhofer (Hgg.), *Perspectives for Contemporary Music in the 21<sup>st</sup> Century*, Hofheim 2016, S. 149–160 (Sammelband nach einer Tagung des Department of Music der Harvard University, u. a. von Takasugi veranstaltet). Czernowins Lehrtätigkeit spiegelt sich überdies in eigenem Komponieren wider (vgl. die Ausführungen zu *The Dialogue Experiment* in Kap. 4.1) und lässt sich als Kompositionspädagogik der Inklusion charakterisieren. Vgl. Czernowin, *Teaching that which is not yet there (Stanford version)*, in: *Contemporary Music Review* 31, H. 4 (2012) sowie Patricia Alessandrini, *Five Suggestions for an Aspiring Composition Teacher: Towards an Inclusive Compositional Pedagogy*, in: *Tempo* 76, H. 302 (2022), S. 42–51. Alessandrinis Beitrag basiert auf diesem Interview: Czernowin / Anouk Dyussebayeva, *5 Things Harvard's Chaya Czernowin Suggests You Do as an Aspiring Composer*, Website Composium, 15. Juli 2021, <https://mycomposium.com/chaya-czernowin-five-things-composer> (24.11.2022).

<sup>31</sup> Vgl. beispielsweise Peter Ivan Edwards, *Mikroskopische Erforschung des Klangs. Analytische Beobachtungen zu Chaya Czernowins »Sahaf« (2008)*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 181, H. 6 (2020), S. 36–39 mit dems., *Analytical Observations in Chaya Czernowin's »Sahaf« (2008)*, Website Peter Ivan Edwards, 2019, <https://www.peterivanedwards.info/czernowin-sahaf> (22.3.2021).