

MUSIKTEXTE

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

90

Beate Kutschke

„Paradoxe Prismen'. Kompositionen von Chaya
Czernowin zwischen 1988 und 1996“

in: *Musiktexte*, Heft 90, August 2001, S. 7-12

Abstract (Rilm):

Investigates the central metaphor of Czernowin's compositional thinking of the late 1980s to the early 1990s. The paradoxical prism is a "tool" that enables to "look", as regards music, into the individual sound and, as regards persons, into the individual psyche. In Czernowin's music, the paradoxical prism makes visible the – often by no means complementing, but contradictory – components of the sound and psyche respectively.

HEFT 90 · AUGUST · 2001

D-50464 · POSTFACH 102461 · KÖLN · DM 12

„Paradoxe Prismen“

Kompositionen Chaya Czernowins zwischen 1988 und 1996

von Beate Kutschke

Befragt nach den Merkmalen, die die Zeit, in der wir leben, kennzeichnen, antwortete die israelische Komponistin Chaya Czernowin in einem Interview 1998 folgendermaßen: *Unsere Zeit ist sehr explosiv und extrem. Die Welt wird immer kleiner – man kann schnell von einem Ort zum anderen kommen; dadurch gerät aber die innere Uhr, der innere Sinn für Tag und Nacht durcheinander; das führt zu großer Verwirrung. Alle Extreme leben zusammen. Wir können das überall sehen, auch wenn wir einen Fellini-Film sehen oder auch, wenn wir Kafka lesen ... Diese Unschuld, die wir vielleicht in der Bach-Zeit hatten, ist jetzt ganz verschwunden, und wir sind ganz ohne Gott, ohne Vater, ohne Mutter, wir sind individuell ... Ich glaube, daß extreme Emotionen und Vermischungen von Emotionen für Kunst in jedem Zeitalter wichtig sind. Es ist aber auch wahr, daß die Vermischungen in dieser Zeit viel stärker sind und die Unsicherheit auch viel stärker ist. Individuell sein ist sehr frei, kann aber auch sehr leer und sehr einsam sein.*¹

Die Einsicht, die Czernowin hier äußert, stellt nicht unbedingt eine gewichtige neue Erkenntnis dar; sie ist für die Komponistin aber dennoch von grundlegender Bedeutung, weil sie diese zur Grundlage ihres kompositorischen Programms gemacht hat. Ihrer Meinung nach sollte nämlich die genannte Konstitution unserer Zeit – der Sachverhalt, daß wir in einer Welt leben, in der das Heterogenste auf engstem Raum zusammengedrängt sich begegnet, einer Welt, die daher äußerst widersprüchlich und in sich gebrochen ist, und in der wir selber einsam sind – Teil unseres täglichen Erfahrungshorizonts sein; ihrer Beobachtung nach kommt diese Konstitution unter der betäubenden Wirkung des Alltäglichen und des Gewohnten aber meist gar nicht mehr zu Bewußtsein. Czernowin hat sich daher, wie sie sagt, zum Ziel gesetzt, die Erfahrungen des Hyperkomplexen, Widersprüchlichen und Zerrissenen in ihrer Musik direkt erlebbar zu machen. Als Mittel dazu hat sie kompositorische Verfahren gewählt, die sie metaphorisch als „paradoxe Prismen“ bezeichnet. Dieser Begriff wurde zwar lediglich spontan im Rahmen von Vorträgen bei den Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1998 entwickelt, er kann aber dennoch als eine Schlüsselfigur für ihr gegenwärtiges kompositorisches Denken gelten.

Was meint die Denkfigur des paradoxen Prismas? Ein Prisma ist, unserer Verwendung im alltäglichen Sprachgebrauch gemäß, ein analytisches Instrument; es macht Phänomene sichtbar, die normalerweise in einer Ganzheit versteckt sind. Es zerlegt zum Beispiel ein Lichtbündel, das heißt, das Phänomen, das wir als weißes Licht wahrnehmen, in seine Spektralfarben. Die Technik des analytischen Zerlegens dient dabei neuen Erkenntnissen. Wie unter einem Mikroskop wird nach der



Bild: Julia Meister

prismatischen Brechung sichtbar, daß das scheinbar Ganzheitliche und Homogene – das weiße Licht – aus verschiedenen, einander fremdartigen und normalerweise nicht wahrnehmbaren Komponenten, das heißt, den Spektralfarben, zusammengesetzt ist. Was Czernowin nun unter einem „paradoxen Prisma“ versteht, läßt sich erst anhand ihrer Kompositionen – „Dam Sheon Hachol“, „Kreuzung“ und „Afatsim“ – erfassen. Soviel ist jedoch offensichtlich: Ein paradoxes Prisma ist etwas eigentlich Unmögliches, etwas, das sich selbst widerspricht. Paradox ist ein Prisma also dann, wenn es anders oder sogar gegensätzlich zu seiner üblichen Funktionsweise arbeitet, wenn es zum Beispiel etwas sichtbar macht, was so gar nicht existiert, oder wenn es – statt aufzuspalten – etwas bereits Zersplittertes zusammenfügt.

Verlangsamung

Paradoxe Prismen sind ein Mittel, um eine Erfahrung zu kommunizieren; sie kommunizieren nicht nur die Beschreibung von einer Erfahrung. Welche Erfahrungen also sollen die paradoxen Prismen in Czernowins Musik kommunizieren? Inwiefern sind solche Erfahrungen denjenigen einer heterogenen, komplexen Welt äquivalent?

Überträgt man die Denkfigur des Prismas von der Sinnesebene des Auges auf diejenige des Ohrs, dann meint die Denkfigur, äquivalent zum analytischen Verfahren der Lichtbrechung, die Klangaufspaltung. Eine Komposition, welche die Leistung eines akustischen Prismas vorführt, läßt dementsprechend Aspekte akustischer Phänomene in den Vordergrund treten, die in der europäischen Musiktradition in der Regel zugunsten übergeordneter Fragestellungen kaum Beachtung fanden. Während die europäische Tradition nämlich darauf setzte, unterschiedliche Klänge innerhalb von Tonsystemen sukzessiv und simultan miteinander zu kombinieren, favorisierten zeitgenössische Komponistinnen und Komponisten in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts das Hineinhören in den Klang selber und das Gewahrwerden seiner Struktur. Giacinto Scelsi zum Beispiel hatte in seinem Dritten und vor allem in seinem Vierten Streichquartett 1963 beziehungsweise 1964 die interne Dynamik des Klangs, das heißt, das komplexe Gewebe aus Sinusschwingungen, auskomponiert. An dieses Programm knüpfte Czernowin mit ihrem Streichsextett „Dam Sheon Hachol“ an, in dem sie die Distinktion der Töne in glissandierende, sich gegeneinander verschiebende Klangbänder aufhob, die die einzelnen Komponenten eines komplexen Klangs versinnbildlichen.

Czernowins engere Inspirationsquelle hierzu war der Butoh, das heißt die Tanzformen, welche die Avantgarde in Japan seit 1945 entwickelt hatte und die Czernowin während ihres einjährigen Tokio-Aufenthalts 1993/94 kennengelernt hatte. Kazuo Ono, neben Hijikata Tatsumi der prägende Choreograph des Butoh, reali-

sierte in den siebziger und achtziger Jahren einen Stil, bei dem die ohnehin reduzierte und ruhige Bewegung einzelner Körpergliedmaßen und -segmente kurzzeitig angehalten wurde. In den betont langsamen Aufführungen näherte sich dadurch die optische Wirkung derjenigen filmischer Zeitlupe an.

Parallel zu Kazuo Onos Technik mittels der zeitlupenhaften Bewegung den Verlauf der einzelnen Geste, der jeweiligen Konstellation der Gliedmaßen zueinander und letztlich der Anspannung der Muskeln beobachtbar zu machen, bietet sich der Schluß an, daß Klang, wenn er in seinen Komponenten erkennbar werden soll, wenn er wie mittels eines Prismas zerlegt erscheinen soll, enorm verlangsamt werden muß. Czernowin wählte daher für „Dam Sheon Hachol“ ein äußerst reduziertes Tempo.

Indem Czernowin das Prinzip der Verlangsamung vom Butoh auf ihre Komposition übertrug, übergeht sie allerdings einen prinzipiellen Unterschied zwischen visueller und akustischer Perception. Denn die Schwingung der Luft, die rhythmische Bewegung der Luftmoleküle, wird erst ab sechzehn Hertz aufwärts als statischer, kontinuierlicher Ton wahrgenommen. Schwingt die Luft mit weniger als sechzehn Hertz, erscheint sie als klangloses Pochen. (Scelsi hatte dementsprechend Mitte der fünfziger Jahre dialektisch formuliert, daß „der Klang die erste Bewegung des Unbeweglichen sei.“) Insofern ist der gewährte Blick in das Innere des Klangs pure Illusion. Schließlich zerfiel der Klang bei realer Verlangsamung dem psychoakustischen Gesetz gemäß in dumpfes Pulsieren.

„Dam Sheon Hachol“. Copyright 1992 Chaya Czernowin, San Diego, Kalifornien

Czernowin ist sich der illusionistischen Qualität ihrer Komposition natürlich bewußt. Daher läßt sie den Titel auf die unmögliche paradox-prismatische Prozedur anspielen. „Dam Sheon Hachol“ bezeichnet im Hebräischen zum einen das Verrinnen des Sands und der Zeit in der Sanduhr, also den realen Zeitablauf der Komposition. Zum anderen meint er aber auch den Stillstand von Zeit und Sand, also den perzeptiven Stillstand der musikalischen Zeit, den sie im Butoh beobachten konnte, und den „Dam Sheon Hachol“ simuliert.

Die Komposition „Kreuzung“ von 1995, in der es Czernowin, wie sie meint, zum ersten Mal wirklich gelungen ist, den Mechanismus des Prismas in kompositorische Verfahren zu transformieren, thematisiert gegenüber „Dam Sheon Hachol“ nicht die Dialektik zwischen akustischen Sachverhalten und deren Wahrnehmung, sondern wendet die Einsicht, daß in scheinbaren Ganzheiten heterogene, sich gegenseitig widersprechende Komponenten enthalten sein können, auf psychosoziale Fälle an.

kann. Das Kreuzungsverfahren ist hier also ein umgekehrt prismatischer Prozeß, der zu einer Ganzheit zusammensetzt, statt die Ganzheit aufzuspalten.

Obwohl die drei Instrumente einander fremd sind, werden sie, an dem Vorbild der Kreuzung als biologischem Verfahren orientiert, der traditionellen Idee des homogenen Klangkörpers ähnlich kompositorisch als Einheit behandelt, eine Einheit, die jedoch in sich gebrochen ist, weil Klangqualitäten und Zeitstruktur miteinander in Konflikt stehen.

„Kreuzung“ beschäftigt sich mit einer zerschnittenen, zerrissenen Zeitstruktur. Und die Rhythmen und die zerrissene Zeitstruktur stehen eigentlich in einer Resistenz zur Farbe, die das neue Instrument produziert – eine Farbe, die eigentlich sehr pastoral ist und sehr viel Zeit braucht, um sich zu entwickeln. Die Einheit des Klangkörpers kommt aufgrund der kurzsegmentierten rhythmischen Struktur, die den ruhigen Ein- und Ausschwingvorgang des Instruments unterbindet, nie recht zu ihrer Vollendung. Darüber hinaus wird die Einheitsbildung verhindert, indem die Instrumente zwar (mit eingefügten Umspielungen) überwiegend unisono und in Oktaven parallel geführt werden, in rhythmischer Hinsicht aber immer ein wenig divergieren (vergleiche Takt 2 und 5 im Notenbeispiel). Czernowin beschreibt die daraus resultierende Ensembledynamik sehr plastisch: *Manchmal versuchen alle Instrumente einen Beat zu erzeugen, schaffen es aber nicht. Es ist fast ein Beat, aber es ist kein Beat. Es ist ein bißchen makaber. Sie versuchen etwas so Einfaches, aber schaffen es nicht.*

Copyright 1995 Chaja Chernowin, San Diego

Als dritte Transformationsdimension der Kreuzungsmetapher geht, unterstützt durch die fragmentarische Motivik, aus der gezielten Zerhackung der für die Instrumente typischen langsamen Klangentwicklung ein skurriler, grotesker Ausdrucksgestus hervor. Die Artikulationsanweisungen in der Partitur – unregelmäßige Tril-

Formale Aufsplitterung

Der Titel spielt, wie in „Dam Sheon Hachol“ und in „Kreuzung“, auf Charakterzüge der Komposition an. Der hebräische Begriff Afatsim heißt ins Deutsche übersetzt Gallen und bezeichnet die knollartigen Auswüchse an Bäumen, die durch Parasiten und Krankheiten hervorgerufen werden und die Chaya Czernowin immer wieder fasziniert beobachtet hat. Vergleichbar dem Baum, der durch seine Gallennüsse hindurch von innen heraus birst, hat Czernowin einen Formverlauf gewählt, der sich verfasert, indem – ähnlich der klassischen Rondoform –, von zwei Sequenzen ausgehend, im Verlauf des Stücks kontinuierlich neuartige Formteile zwischen die bereits vorhandenen Sequenzen eingefügt werden.² Daß die Montage der verschiedenen Motive und die damit errichtete diskontinuierliche, nicht-lineare Form einen zerfaserten Eindruck vermittelt, verdankt sich dabei vor allem der Strategie der Komponistin, musikalische Sequenzen und Motive präkomponiertem Material so zu entnehmen, daß sie einen Splittercharakter haben. Das

Handwritten musical score for three staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

Staff 1:

- Measure 1: 102.3 , mp
- Measure 2: ppp , 3
- Measure 3: ppp , (a)
- Measure 4: p , (co)
- Measure 5: (u) , mp
- Measure 6: f , 5
- Measure 7: ppp , 5

Staff 2:

- Measure 1: mp , 3
- Measure 2: ppp , 3 , *throat normal*
- Measure 3: ppp , 3 , *fizz*
- Measure 4: ppp , 3
- Measure 5: mf , pp , 5 , p , mp
- Measure 6: f , 5 , ppp , 5

Staff 3:

- Measure 1: mp , $th \rightarrow ord$
- Measure 2: ppp , th , $\rightarrow ord$
- Measure 3: ppp , th
- Measure 4: ppp , 3 , 6^{th}
- Measure 5: mp , p , mp , f
- Measure 6: ppp , 5 , *arco ord*, *ord*, *st*

heißt: Sie besitzen keine konventionellen Anfangs- und Schlußgesten und bleiben auch, nachdem sie ohne vermittelnde Übergänge in neuer Reihenfolge zusammengefügt worden sind, als Splitter und Bruchstücke erkennbar. Sie widerstehen der Integration.

Das karzinöse Gewebe, das aus der wuchernden Zellteilung und Zellvervielfältigung entsteht, erinnert dabei hinsichtlich seiner Komplexität nicht zufällig an Kompositionen von Brian Ferneyhough, dem Czernowin auch ihre Komposition „Kreuzung“ gewidmet hat. In der Tat teilen beide, Czernowin und Ferneyhough, die Ästhetik des Hyperkomplexen, Sich-Überstürzenden und Unerfaßbaren, die aus der mikrorhythmischen Organisation hervorgeht. Der hohe Grad an Komplexität ist letztlich jedoch nur eine äußerliche Ähnlichkeit. Die eigentliche Verbindung zwischen Ferneyhough und Czernowin ist nicht die Komplexität, sondern die Tatsache, daß Ferneyhough, bei dem Czernowin in ihrer Anfangsphase an der University of California in San Diego ab 1987 studiert hat, mittelbar die Entwicklung von Czernowins Konzept der paradoxen Prismen, also der gegenseitigen Konfrontation heterogener Züge als Komponenten einer Ganzheit, mit auf den Weg brachte.

Ferneyhoughs inspirierende Wirkung geht dabei im Grunde auf eine Fehlinterpretation durch die Komponistin zurück. Seine Komposition „Mnemosyne“ von 1980 für Baßflöte und Zuspieldband, das Czernowin an der University of California in San Diego kennenlernte, zielte vor allem auf die Inszenierung einer taktilen, das heißt beinahe als konkret erfahrbaren Zeit ab, Czernowin dagegen rezipierte seine Komposition als Resultat aus prismatischen Verfahren. Schließlich erklang über das Zuspieldband die Baßflöte akustisch verdoppelt und konnte, quasi schizophoren, mit sich selber musizieren. Die Baßflöte und das die Baßflöte vervielfältigende Zuspieldband erschienen ihr also als Komponenten einer fiktiven Ganzheit und wirkten auf ihre Arbeit an „Ina“ von 1988 für eine Baßflöte solo und sechs auf ein Zuspieldband aufgenommene Flöten weiter. Zur Körperlichkeit der Flötistin oder des Flötisten, die vor allem beim Live-Vortrag zur Geltung kommt, kontrastieren die abstrakten, lediglich akustisch präsenten Flötenstimmen vom Zuspieldband, als kämen sie aus dem Off oder aus dem Inneren.

Trotz Ferneyhoughs Einfluß auf Czernowins kompositorische Vorstellungen unterscheiden sich Czernowin und Ferneyhough aber in gravierenden Punkten – und hierin mag auch einer der Gründe dafür liegen, daß 1993 die Komponistin letztlich nicht bei Ferneyhough, sondern bei Roger Reynolds, Ferneyhoughs Kollege in San Diego, der ebenfalls einen Kompositionsstil im Sinne einer New Complexity verfolgt, ihren „Doctor of Philosophy“ erwarb.

Die Komplexität in Ferneyhoughs Partituren und in meinen ist verschieden. Bei Ferneyhough ist jede Schicht – der Tonablauf, der Rhythmus – selbständig. Ferneyhough trifft von Anfang an spezifische Entscheidungen für die einzelnen Schichten und läßt diese dann synchron ablaufen. In meinen Kompositionen gibt es keine selbständi-

gen, synchron ablaufenden Schichten, sondern die einzelnen Parameter des Klangs sind organisch miteinander verwoben; das heißt Rhythmus und Tonhöhe bilden zusammen eine Zelle ... Es kommt vor, daß ich eine Methode oder irgendwelche mathematischen Verfahren benutze, um die Länge einer Zelle zu bestimmen, es gibt aber immer einen Zeitpunkt, ab dem die melodische Tonfarbe und die zeitliche Entwicklung miteinander verknüpft werden und die Art und Weise, wie das geschieht, ist intuitiv.

Ferneyhough denkt also konsequent strukturell, Czernowin immer auch klangsinlich – und verbindet darüberhinaus die abstrakten Strukturen mit lebensweltlicher Metaphorik. Denn die vorgestellten kompositorischen Verfahren auf der Grundlage der Denkfigur des paradoxen Prismas, die oberflächlich gesehen wie bloße figurative und allegorische Spielereien erscheinen mögen, rekurren auf essentielle Prinzipien von Welterfahrung und In-der-Welt-Sein, wie sie Czernowin im eingangs Zitierten angesprochen hat.

Komponieren wider das Verbal-Unfaßbare

Wir begreifen unsere Welt, indem wir sie ordnen und formen. Wir setzen die von uns erfahrenen Phänomene in ein Verhältnis zueinander und zeugen uns dadurch unsere Welt. So in etwa hat es der US-amerikanische Philosoph Nelson Goodman 1978³ formuliert. Neues wird nach Goodmans Auffassung in die alte Ordnung integriert, indem sie kurzerhand umgebaut wird. Denn – das impliziert Goodmans Theorie – „Ordnung muß sein“. Die Möglichkeit, daß sich etwas nicht in das eigene Weltkonzept integrieren lasse, und daß die eigenen Ordnungsmuster davon bedroht bleiben, die Möglichkeit, daß wir Erfahrungen machen, durch die unsere Ordnungsmechanismen gänzlich außer Kraft gesetzt werden und durch welche die Welt als paradox, verfremdet und monströs erscheint, lag demgegenüber offenbar außerhalb von Goodmans Erfahrungshorizont. – Chaya Czernowin greift nun gerade die Erfahrung des Unintegrierbaren und Haltlosen, des In-sich-Zerfledderten und Mit-sich-uncins-Seienden auf.

Die heterogene Vielfalt einer „immer kleiner werden den Welt, in der alle Extreme zusammenleben“ – so hatte Czernowin es im anfangs zitierten Auszug formuliert – ist ihr dabei sicherlich aus eigener Anschauung bestens vertraut. *Mein Lebensweg und meine Studien auf diesem Lebensweg sind durch Gegensätze geprägt. Es sind Gegensätze zwischen Suche und zielgerichtetem Vorgehen, zwischen Freiheit und Ordnung. Mein erster Kompositionslehrer in Tel Aviv, Abel Ehrlich, ließ allen Schülern viel Freiheit, damit sie sich selber kennenlernen sollten. Mein zweiter Lehrer, Izchak Sadai, ließ demgegenüber frei gewählte Kompositionstechniken nur gelten, wenn sie einer systematischen Prüfung standhielten. Dieter Schnebel, bei dem ich nach meinem Bachelor of Arts mit einem Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes von 1983 bis 1985 studierte, überließ mich wieder meinem eigenen Entdeckungstrieb. Im Graduate Program am Bard College in New York State/USA habe ich meine technischen Mittel und meine kompositorische*

Freiheit äußerst eingeschränkt, indem ich versuchte, meine kompositorische Arbeit auf die Parameter Tonhöhe und Rhythmus zu konzentrieren und auf die Gestaltung der Artikulation, Dynamik und Klangfarbe zu verzichten. An der University of California in San Diego erlebte ich dann wieder eine große Befreiung: Zum einen lernte ich die Musik und die Gedanken von Brian Ferneyhough kennen; zum anderen beobachtete ich die Arbeit von Kiva; das ist eine Gruppe für freie Improvisation an der Universität in San Diego. – Wie mein Studium, so waren auch die Orte, an denen ich studierte, sehr unterschiedlich, insbesondere in Hinsicht auf ihre nationale Identität. In Deutschland und in den USA ist nationale Identität ein dauerhaft problematisches Thema; in Deutschland ist das so wegen des Holocausts; in den USA, weil sie Einwanderungsland sind. Demgegenüber wird in Israel und in Japan mit nationaler Identität ganz unbefangen umgegangen. – Ja, all diese gegensätzlichen Erfahrungen spiegeln sich natürlich auch in den Musikstilen wider, die mich tief beeinflusst haben: Webern und Debussy, der späte Beethoven, Scelsi, Feldman, Ferneyhough, Lachenmann, freie Improvisation, Gagaku ...

In Anbetracht so unterschiedlicher Kulturen – derjenigen des nahen und des fernen Ostens, Europas und Amerikas – und der Adaptionsleistung, die diese Kulturen erfordern, wenn man in ihnen über einen längeren Zeitraum lebt, erscheint es also keineswegs erstaunlich, daß die Komponistin ihre eigene Perspektive auf das Heterogene und Widersprüchliche richtet.

Das eigentliche Schlüsselmoment für die Haltung, antinomische Pole und Paradoxien zu fokussieren, dürfte jedoch der Holocaust gewesen sein, von dem Czernowin indirekt betroffen ist. 1957 als Tochter ehemals polnischer Juden in Haifa in Israel geboren, wuchs sie zwar selber in Wärme und Geborgenheit auf; prinzipiell artikulierten sich aber auf allen Ebenen des soziokulturellen Lebens die traumatischen Erfahrungen des Holocausts, die viele Einwanderer nach Israel mitbrachten und die sie weder verarbeiten noch verdrängen konnten. Ordnungsversuche, die nach Goodman für das Begreifen der Welt unverzichtbar sind, müssen innerhalb eines solchermaßen gestörten sozialen Umfelds scheitern. Genau diese Zusammenhänge beschreibt der Roman „See under: Love“ von David Grossmann. Czernowin hat ihn ihrer jüngsten Komposition „Pnima ... ins Innere“ zugrundegelegt, die 2000 bei der Münchener Musiktheater-Biennale uraufgeführt wurde.

Wie die Ordnungsversuche der Lebenswirklichkeit in Israel, so scheitern auch die Ordnungsversuche, die Czernowin innerhalb ihrer Musik austrägt. Letztlich sind die Gallen in „Afatsim“ und „Kreuzung“ und der Zeitstillstand in „Dam Sheon Hachol“, welche die Denkfigur der paradoxen Prismen konkretisieren, so wie jede andere Erfahrung alltäglicher Paradoxien für sie nur Allegorien für die Basisantinomie des menschlichen Wesens: Bestialität, wie sie sich im Holocaust manifestiert, auf der einen und menschliche Harmonie und Liebe, wie sie sich in zwischenmenschlichen Beziehungen verkörpern, auf der anderen Seite.

Bereits 1949 hatte Theodor W. Adorno in „Kulturkritik und Gesellschaft“ auf die Basisantinomie des Humanums Bezug genommen, indem er postulierte, daß „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, barbarisch“ sei. Der Philosoph leitete aus der historischen Tatsache des Holocausts ab, daß nach ihm ästhetische Werke, die unter anderem als Inbegriff des Humanums anerkannt sind, den Schrecknissen des Holocausts Hohn sprechen, wenn sie eine traditionell-harmonisierende, autonom-kontemplative, und eben damit auch passiv-selbstzufriedene Haltung zum Ausdruck bringen. Adornos radikale Forderung lautete damals, daß es die Pflicht zeitgenössischer Artefakte sei, in ihrer Gestalt kulturkritisch auf die Disharmonie der Welt zu verweisen.

Anders als für Adorno, steht für Czernowin nicht fest, wie Kunstwerke vor dem Hintergrund der Basisantinomie des Humanums auszusehen haben. Sie ist davon überzeugt, daß die Antinomie kommuniziert werden muß; und sie weiß, daß sich das Unfaßbare, aber dennoch faktisch in der Welt Seiende verbal nicht vermitteln läßt. Daher operiert sie mit anderen linguistisch-semiotischen Medien, mit deren Hilfe das Verbal-Unausdrückbare unmittelbar erfahrbar gemacht werden kann: mit Musik und der Denkfigur der paradoxen Prismen.

Ich glaube, daß Kommunikation normalerweise in Form von Beschreibungen vonstatten geht. Darin besteht die Funktion 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. Die paradoxen Prismen sind eines der möglichen Mittel, die man benutzen kann, um die Erfahrung selber zu kommunizieren.

Das Sich-den-Worten-Entziehende, das kognitiv Unfaßbare und Unvereinbare, das sie in der Antinomie Bestialität versus Humanität vorfindet, dennoch erfahrbar und darstellbar zu machen, daran arbeitet sich die Komponistin in ihren musikalischen Werken ab. Das Ergebnis dieser Arbeit mag letztlich dem ästhetischen Kanon Adornos entgegenkommen: Es sind zerbrochene, zerfaserte, dissoziierte Gebilde. Komponieren heißt damit für Czernowin die unabschließbare Auseinandersetzung mit dem Unfaßbaren. Und weil kein kompositorischer Versuch die lebensweltlichen Paradoxien auflösen kann, werden sie in jeder Komposition von neuem und unter neuer Perspektive durchgearbeitet: im Streichquartett, in „Kreuzung“, in „Ina“, in „Dam Sheon Hachol“, in „Afatsim“, in „Shu Hai Mitamen Behatalat Kidon“ und in „Pnima. Ins Innere“ ...

- 1 Dieses und alle folgenden Zitate Czernowins stammen aus einem Interview, daß die Autorin mit der Komponistin 1998 in Darmstadt in deutscher Sprache geführt hat.
- 2 Vergleiche dazu die Analyse und das Formschema von Czernowins Ehemann Steven Kazuo Takasugi (Steven Kazuo Takasugi, Chaya Czernowins „Afatsim“, in: Musik und Ästhetik, Heft 3, Juli 1997, 66–81).
- 3 Nelson Goodman, Ways of Wordmaking, Indianapolis und Cambridge, 1978.