



Chaya Czernowin

et+k

edition text + kritik

Ulrich Tadday (Hrsg.)

MUSIK-KONZEPTE

194 VII/2021

Chaya Czernowin

et+k

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE

Die Reihe über Komponisten

Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 194

Chaya Czernowin

Herausgegeben von Ulrich Tadday

Juli 2021

Wissenschaftlicher Beirat:

Ludger Engels (Berlin, Regisseur)

Detlev Glanert (Berlin, Komponist)

Jörn Peter Hiekkel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)

Laurenz Lütteken (Universität Zürich)

Georg Mohr (Universität Bremen)

Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311

ISBN 978-3-96707-393-5

E-ISBN 978-3-96707-394-2

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen erfolgt

mit freundlicher Genehmigung des Verlags Schott Music, Mainz.

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu

Umschlagabbildung: Chaya Czernowin, Foto: Astrid Ackermann

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung,
die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen
Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2021
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

Vorwort	5
TIM RUTHERFORD-JOHNSON	
Struktur, Klang und Metapher in Chaya Czernowins Opern	7
LUDGER ENGELS	
Über Komposition und Regie	
Im Gespräch mit Chaya Czernowin	26
HILA TAMIR OSTROVER	
Die driftenden Klänge in Chaya Czernowins <i>Sahaf</i>	
Vom Klang hinfortgetragen werden	40
JULIA KURSELL	
Schwärme und andere Verstecke	
<i>HIDDEN</i> für Streichquartett und Elektronik von Chaya Czernowin	62
BARBARA ECKLE	
Der auflösende Blick	
Chaya Czernowins Landschaftsbegriff im Kontext ihrer Komposition <i>HIDDEN</i>	77
TREVOR BAČA	
Träume vom Fliegen und Fallen	
Chaya Czernowins <i>Guardian</i> für Violoncello und Orchester	97
Abstracts	112
Bibliografische Hinweise	115
Zeittafel	116
Autorinnen und Autoren	118

Vorwort

Die 1957 geborene Komponistin Chaya Czernowin genießt international ein hohes Renommee, auch als Lehrerin ist sie – sei es als Professorin für Komposition an der Harvard University Cambridge, sei es als Dozentin bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt – sehr gefragt. Ihr kompositorisches Œuvre umfasst Opern, Orchester- und Kammermusik, Musik für Tasteninstrumente und Vokalmusik, soweit man diese Gattungsbegriffe weit genug fasst. Czernowin ist eine Suchende, eine Grenzgängerin, durch deren Kompositionen wir neue Klangerfahrungen machen, deren Musik uns innere und äußere Welten erschließt.

Der vorliegende Band versucht, möglichst viele Facetten des Schaffens von Chaya Czernowin in den Blick zu bekommen: Den Anfang macht Tim Rutherford-Johnson mit einem Aufsatz, der die Opern *Infinite Now* (2015/16) und *Heart Chamber* (2017–19) zum Gegenstand hat und der Frage nachgeht, welchen verborgenen Sinn Czernowins metaphorisches Sprechen über Musik enthüllt, aber auch verhüllt. Das sich anschließende Gespräch, das Ludger Engels mit der Komponistin über die gemeinsame Arbeit an *Zaide/Adama* (2004/05, 2016) geführt hat, veranschaulicht auch, in welcher Art und Weise Chaya Czernowin ihre kompositorischen Intentionen metaphorisch zur Sprache bringt. Hila Tamir Ostrover spinnt den Faden weiter fort, indem Sie am Beispiel von *Sahaf* (2008) zeigt, wie Czernowins Komposition(en) und metaphorische Bildersprache auf die komplexe Beziehung zwischen Klang und Körpererfahrung verweisen. *HIDDEN* für Streichquartett und Elektronik (2013–14) versucht zu zeigen, »was hinter der Musik und ihren Empfindungen verborgen liegt, bis hin zum jenseits unserer Wahrnehmung liegenden Unhörbaren«.¹ Während Julia Kursell untersucht, wie das Stück verschiedene Instanzen der Beziehung zwischen dem Hörbaren und dem Unhörbaren schafft, erkundet Barbara Eckle die musikalischen Wege, die uns in die schwer zugänglichen inneren Seelenlandschaften führen, die Czernowin in Werken wie *HIDDEN*, *Adiantum Capillus-Veneris* und *Winter Songs V* (2014–16) entworfen hat. Den Abschluss des Bandes bildet Trevor Bačas Studie zu *Guardian* für Cello und Orchester (2017), dessen fesselnd narrative Struktur der Autor exemplarisch für Chaya Czernowins Instrumentalmusik verfolgt.

Ich danke allen Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge sehr, nicht zuletzt Ludger Engels für die Anregung dieses Bandes und die Vermittlung der finanziellen Förderung, die die Übersetzungen Florian Hollerwegers ermöglicht hat.

Ulrich Tadday

1 Online unter: <https://de.schott-music.com/shop/hidden-no319261.html> [letzter Zugriff: 28.04.2021].

TIM RUTHERFORD-JOHNSON

Struktur, Klang und Metapher in Chaya Czernowins Opern

Im April 2017 und Oktober 2019 führte ich zwei Interviews mit Chaya Czernowin. Das erste, für einen Artikel in der schwedischen Zeitschrift *Nutida musik*, fand am Morgen nach der Uraufführung ihrer dritten Oper *Infinite Now* an der Vlaamse Opera in Gent statt.¹ Das zweite Interview führten wir einige Wochen vor der Uraufführung ihrer vierten Oper *Heart Chamber* an der Deutschen Oper Berlin von zu Hause aus über Skype. Man hatte mich gebeten, einen Text für das Programmheft letzterer Inszenierung zu schreiben, und dieses zweite Interview bot eine Möglichkeit, einiges über die Gedanken der Komponistin zu ihrem Stück zu erfahren.² Zum Zeitpunkt des ersten Interviews hatte ich *Infinite Now* erst einmal (am vorhergehenden Abend) gesehen und hatte davor einige Wochen lang Zugriff auf die Partitur gehabt. Für das Interview zu *Heart Chamber* stand mir lediglich die Partitur zur Verfügung. Zum Zeitpunkt der Niederschrift konnte ich weiters auf die Rohfassung einer Tonaufnahme zurückgreifen, hatte allerdings keine visuelle Vorstellung der szenischen Umsetzung. Bei beiden Gelegenheiten verwendete Czernowin eine komplexe metaphorische Sprache zur Beschreibung ihrer Werke und deren Struktur, so wie sie es in Interviews und ihren eigenen Texten häufig tut. Aufgrund meiner eingeschränkten direkten Erfahrung mit beiden Werken war ich relativ stark auf diese Darstellungen angewiesen. Viele Komponisten verlassen sich zur Beschreibung ihres Schaffens auf derartige Metaphern, und obwohl sie beim Schreiben – beispielsweise von Programmhefttexten für eine allgemeine Öffentlichkeit – hilfreich sein können, fehlt es ihnen mitunter an der nötigen Präzision zur Erläuterung stilistischer oder kompositionstechnischer Fragen.

Im vorliegenden Aufsatz kehre ich nun zu diesen Interviews zurück und stelle dabei die Worte der Komponistin in einen Zusammenhang genauerer, damals noch nicht möglicher Analysen beider Opern. Diese wurden durch den Zugriff auf Videoaufnahmen der Inszenierungen an der Vlaamse Opera sowie der Deutschen Oper unterstützt. Mein Ziel ist einerseits eine detaillierte Beschreibung beider Opern im Kontext von Czernowins bisherigem Schaffen. Andererseits möchte ich versuchen zu bewerten, inwieweit die

¹ Tim Rutherford-Johnson, »Att stirra in i det okända: Ett samtal mellan Chaya Czernowin och Tim Rutherford-Johnson«, in: *Nutida musik* (2017), H. 255–56.

² Eine erweiterte Fassung dieses (auf Englisch vorliegenden, Anm. d. Übers.) Aufsatzes kann auf der Webseite des Autors abgerufen werden: <https://johnsonsr Rambler.wordpress.com/2019/11/09/this-is-not-a-love-story-chaya-czernowins-heart-chamber/> [letzter Zugriff: 28.04.2021].

metaphorische Sprache, die Czernowin zur Beschreibung ihrer Werke heranzieht, deren Analyse dienen kann.

I Von *Pnima* zu *Infinite Now*

Mit ihrer ersten Oper *Pnima ... ins Innere* erreichte Czernowin einen wichtigen Punkt ihrer Karriere. Die Oper gewann den Bayerischen Theaterpreis 2000 und wurde von der Zeitschrift *Opernwelt* zur »besten Uraufführung des Jahres« erkoren. In der darauffolgenden Dekade wurde Czernowin unter anderem mit Preisen der Ernst von Siemens Musikstiftung (2003), der Rockefeller Foundation (2004), der Fromm Foundation (2008) sowie dem Guggenheim Fellowship (2011) ausgezeichnet. Obwohl derartige Preise ein nur unzureichendes Maß der Bedeutung eines Komponisten darstellen, dienen sie dennoch als Gradmesser seiner Sichtbarkeit auf internationaler Ebene und jenseits zeitgenössischer Musikkreise. Bezeichnender ist vielleicht der Umstand, dass sich Umfang und Anspruch der von Czernowin nach *Pnima* komponierten Werke dramatisch gesteigert haben, wohl auch dank der erleichterten Verfügbarkeit größerer und prestigeträchtigerer Aufträge. Die umfangreichsten der in ihrem Werkeverzeichnis vor *Pnima* angeführten neun Stücke waren wohl das 25-minütige *Shu Hai mitamen behatal kidon* (1996–97) für Frauenstimme, Tonband und Live-Elektronik, das zehnminütige für das Ensemble Recherche geschriebene *Afatsim* (1996) sowie das 18-minütige *Amber* (1993) für das La Jolla Symphony Orchestra. Im Werkkatalog der Jahre unmittelbar nach *Pnima* finden sich hingegen Aufträge der Münchener Biennale, der Salzburger Festspiele, der Donaueschinger Musiktage, des Pariser IRCAM sowie des Ensemble Modern, wie zum Beispiel *Liquid Amber* für drei Piccoloflöten und großes Orchester (2000) oder das einstündige Triptychon *Maim* (2001–07) für Solistenquintett, Elektronik und Orchester.

Pnima war auch ein bedeutender Moment in der Entwicklung von Czernowins kompositorischem Stil. In ihren Werken der späten 1980er und 1990er erkundete sie Themen wie Konstruktion und Dekonstruktion oder multiple und singuläre Identitäten. Einige Arbeiten (z. B. *Afatsim* und das Streichquartett, 1995) kombinierten ungleichartige Instrumente zu Hyperinstrumenten, ähnlich wie in Brian Ferneyhoughs zweitem Streichquartett (1979–80) oder Richard Barretts Orchesterwerk *Vanity* (1990–94).³ Andere Werke wie zum Beispiel *Ina* für Bassflöte und sechs aufgezeichnete Flöten (1988) erforschten das umgekehrte Konzept divergenter Teilstimmen innerhalb einer einzigen Stimme. Beide dieser Ansätze sind nach wie vor charakteristisch für Czernowins Arbeit, wurden von ihr aber in *Pnima* erstmals innerhalb eines dramaturgischen Großformats zusammengeführt.

³ Siehe Brian Ferneyhough, »Second String Quartet«, in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam 1995, S. 119; Christopher Fox, Booklet zu Richard Barrett: *Vanity*, 1996, NMC D0415.

Das auf der Erzählung *See under: Love* von David Grossman (1986) beruhende Stück *Pnima* ist eine Studie der generationenübergreifenden Konsequenzen des Traumas des Holocaust. Seine beiden Protagonisten sind ein alter Mann und ein Junge. Der Mann ist ein Überlebender des Holocaust; der Junge versucht das Trauma seines Großvaters zu verstehen, über das sich dieser zu sprechen weigert. Sowohl Czernowin als auch Grossman sind Israeli der zweiten Generation, die zwar in Kenntnis der Gräueltaten aufwuchsen, mit denen ihre Eltern während des Holocaust konfrontiert gewesen waren, auf die ihnen gleichzeitig aber nur ein eingeschränkter Blick gewährt wurde. Im ersten Teil von Grossmans Roman versucht Momik, der Junge, der im Israel der 1950er Jahre aufwächst, mehr über diesen Geschichtsabschnitt, den seine Eltern schlicht als »dort drüben« bezeichnen, herauszufinden – mit verheerenden Folgen für ihn selbst und seinen Großonkel (ein weiterer Überlebender). In Czernowins Oper drückt sich die tief schürfende Diskontinuität zwischen den Erfahrungen der beiden Generationen in Form einer musikalischen Sprache der Reibung und Störung aus, wie sie in der Kombination aus Film und Musik am Beginn des Werkes skizziert wird.

Der Film zeigt eine Taxifahrt durch eine Stadt (München – der Ort der Uraufführung der Oper). Die Reise wird jedoch wiederholt von Verkehr, Kreuzungen und Fußgängern unterbrochen, ebenso durch Filmschnitte und Wechsel der Kameraeinstellung. Die Musik wird auf ähnliche Weise in ihrem Fluss behindert: Sie ist von abgebrochenen, verzerrten und zerstückelten Klängen aus Bläsern und Streichern geprägt und in kurzen, scheinbar unzusammenhängenden Fragmenten komponiert – Gesten oder Handlungen, die ohne Kontext oder Entwicklung stattfinden und somit ohne offensichtlichen Sinn. Die Musik konzentriert sich dabei besonders auf verschiedene Arten des Scheuerns und Drucks: Luft wird gegen sich weitende Lippen gepresst; Bogenhaare gegen Saiten; Fingerkuppen zupfen und gleiten. Manchmal bewegen sich diese Klänge ruckfrei fort; andernorts scheinen sie sich zu verfangen und zu zerbrechen. Der musikalische Raum wird nicht durch eine Kontinuität von Melodie, Rhythmus oder Harmonie artikuliert, sondern, ebenso wie die Autofahrt, durch verschiedene Abstufungen des Widerstands und Stockens.

Diese Diskontinuitäten setzen sich in der Dramaturgie fort. Obwohl es sich bei *Pnima* um eine Oper handelt, singen oder sprechen der Junge und der alte Mann weder miteinander, noch richten sie sich derart an das Publikum. Stattdessen werden sie von zwei separaten Instrumenten- und Stimmgruppen repräsentiert. Diese stellen nicht nur den Raum zwischen den beiden Protagonisten dar, sondern auch – anstelle ihrer äußeren (und somit im Raum vereinten) Stimmen – ihre einander widersprechenden, komplexen und fragmentierten inneren Zustände. Die Lücke zwischen Regung und Resultat, zwischen Aktion und Klang, spiegelt die unüberbrückbare Distanz zwischen dem Jungen und seinem Großvater bzw. ihren jeweiligen Erfahrungen wider. Wie wir sehen werden, ist eine solche enge Übereinstimmung

von musikalischer Geste, Struktur und Dramatik charakteristisch für Czernowins Bühnenwerke.

Trotz seines künstlerischen Erfolges und der positiven Kritik betrachtete Czernowin *Pnima* als ein Werk, das es zu überwinden galt. Ihre Motivation hierfür war teilweise persönlicher Natur. Mit *Pnima*, sagte sie, »bezeugte ich meine Achtung und beglich in diesem Sinn meine Schuld gegenüber meinen Eltern«. Gleichzeitig war das auch ein Ansporn zum Weitermachen und zur »Rebellion«: »Dieses Kapitel war damit bis zu einem gewissen Grad abgeschlossen, sodass ich zu mir selbst finden konnte.«⁴ Es war nunmehr ihr Wunsch, sich von psychologisierenden und den Mensch in den Mittelpunkt stellenden Themen zu entfernen. In ihren eigenen Worten war ihre Rebellion eine gegen »die Zeitlichkeit des Psychologischen, die immer auch eine sprachliche ist; die Tendenz, musikalische Phrasen innerhalb von Zeitspannen zu artikulieren, die unserer gesprochenen Sprache entsprechen«.⁵

Czernowins Erkundungen dieser Zeitlichkeit erfolgen seither anhand zweier Parameter. Der Erste betrifft Tempo und Dauer. Während der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts verlangsamte sie die Änderungsgeschwindigkeit ihrer Musik (die wir, in Analogie zum »harmonischen Rhythmus«, als »strukturellen Rhythmus« bezeichnen mögen) in hohem Maße. Im Gegensatz zu den raschen Trennungsvorgängen und schwindelerregenden Richtungsänderungen in *Pnima* oder auch späteren Werken wie *Sahaf* (2008) konzentriert sich ihre musikalische Sprache zunehmend auf allgemeine Klangzustände anstatt minutiöser Details. Hierbei haben Naturphänomene jenseits menschlicher Zeiterfahrung der Komponistin fruchtbare Zugänge eröffnet. Das umfangreichste Beispiel dafür ist *Maim* (2001–07) für Solistenquintett, Orchester und Elektronik. Diese einstündige Fantasie über das Wasser in all seinen Zuständen – vom Tröpfchen bis zum Gletscher, vom Mikroskopischen bis zum Geologischen – stellt vielleicht Czernowins wichtigste Arbeit der 2000er Jahre dar. Anhand dieses Werks lässt sich auch ihre stilistische Entwicklung von akribischen Details hin zu allgemeineren Domänen nachvollziehen, wie er sich im Gegensatz zwischen den flüchtigen und hochgradig verfeinerten Gesten am Beginn des ersten Satzes (*Maim zarim maim gnuvim*) und den nahezu statischen Bildern des dritten (*Mei mecha'a*) ausdrückt.

Beim zweiten Parameter handelt es sich um Mehrschichtigkeit. Mehrere Arbeiten der 2000er Jahre wenden bereits in Czernowins früheren Stücken erkundete Prinzipien des Flechtens und Entflechtens auf formal höheren Ebenen an. Czernowins erste Stücke nach der Fertigstellung von *Pnima* – *Liquid Amber* (2000), *While Liquid Amber* (2000) und *Shu Hai in an orchestral setting* (2000–01) – bauen auf vor der Oper fertiggestellten Werken auf und fügen ihnen neue Schichten hinzu. Der Zyklus *Anea Crystal* (2008) umfasst

⁴ Interview mit dem Autor, 12.10.2019.

⁵ Interview mit dem Autor, 19.04.2017.

zwei Stücke für Streichquartett (*Seed I* und *Seed II*), die (zu *Seed III*) kombiniert werden können, um so ein zusammengesetztes Werk für Streichoktett (oder Streichquartett und Tonband) zu bilden. Weiters umfasst die zwischen 2002 und 2014 komponierte Reihe *Winter Songs* fünf Stücke, die von einem Werk für gemischtes Septett und Elektronik ausgehen (*Winter Songs I: Pending Light*, 2002–03). Die Struktur dieser letzten Werkreihe, in der jedes neue Stück dem zugrunde liegenden Septett eine weitere Schicht hinzufügt und es so seiner nächsten Verwandlungsstufe zuführt, wird noch für das Verständnis der Großform von *Infinite Now* und *Heart Chamber* von Bedeutung sein.

In den 2010er Jahren fügte Czernowin ihrer Musik weitere Schichten in Form von Elektronik und Klangspatialisierung hinzu. Bereits in *Maim* wurde ein System zur Projektion des Orchesterklanges von der hinter dem Publikum gelegenen Rückseite des Saals verwendet, und einige Schichten der Reihe *Winter Songs* werden durch das Hinzufügen von Elektronik artikuliert. Czernowins 45-minütiges Stück *HIDDEN* für Streichquartett und Elektronik, welches dem JACK-Quartett gewidmet ist und von diesem 2014 am Pariser IRCAM uraufgeführt wurde, ging einen Schritt weiter. Hier wird mithilfe eines Raumklangsystems eine sich immerzu verändernde virtuelle Architektur um das Ensemble herum komponiert. Für dieses Stück arbeitete Czernowin erstmals mit dem Computermusikdesigner Carlo Laurenzi am IRCAM zusammen, der später eine zentrale Rolle bei der Gestaltung der Elektronik für *Infinite Now* spielen sollte. Wie wir sehen werden, sind elektronische Klänge und Klangspatialisierung von zentraler Bedeutung für die musikalische und dramaturgische Konzeption der Opern *Infinite Now* und *Heart Chamber*.

II Metaphern und ihre musikalische Umsetzung in *Infinite Now*

Infinite Now wurde am 18. April 2017 an der Vlaamse Opera in Gent unter Titus Engel uraufgeführt. Das Stück ist für sechs Sänger, sieben Schauspieler, großes Orchester, Elektronik sowie ein Solistenquartett aus verstärkter Gitarre, E-Gitarre und zwei Celli komponiert. Das Libretto basiert auf der Kurzgeschichte *Homecoming* der chinesischen Avantgarde-Schriftstellerin Can Xue (englische Übersetzung von Ronald R. Janssen und Jian Zhang, 1997) sowie dem Theaterstück *FRONT* des belgischen Regisseurs Luk Perceval (2014), welches wiederum teilweise auf Erich Maria Remarques berühmtem Roman *Im Westen nichts Neues* von 1929 aufbaut. In *Homecoming* kehrt eine Frau in der Dunkelheit in ein ihr, wie sie glaubt, vertrautes Haus zurück, wo sie allerdings feststellen muss, dass dieses nunmehr an der Klippe über einem Abgrund hängt und sie daher gefangen ist. In *FRONT* schreiben Soldaten Briefe an ihre Angehörigen aus den Schützengräben des Ersten Weltkriegs, in denen sie die endlosen Gräuel und die Hoffnungslosig-

keit beschreiben, die sie dort erfahren. Die Sänger spielen die namenlosen Rollen der Frau und eines Mannes aus der Erzählung *Homecoming* sowie ebenso namenlose Nebenstimmen; die Schauspieler spielen sieben Rollen aus *FRONT* auf deutscher wie alliierter Seite des Konflikts: Paul Bäumer, Stanislaus Katczinsky, Leutnant De Wit, Oberst Magots, Van Outryve, Soldat Seghers und die Krankenschwester Elisabeth. In *Infinite Now* verflechten Perceval und Czernowin die feminin geprägte Geschichte einer Frau, die sich nach ihrer Rückkehr nach Hause ebendort gefangen wiederfindet, mit einer maskulin geprägten Geschichte von Männern, die in den Krieg gezogen sind, nur um sich dort in endlosen Grabenkämpfen gefangen zu finden. Beide Erzählungen stellen jeweils eine unveränderliche, höllische Ewigkeit dar.

Sowohl in den Interviews, die ich mit Czernowin führte, als auch in ihren Texten zur Oper, stützt sie ihre Beschreibung des Werkes auf räumliche Metaphern – auf nach innen gerichtete Bewegungen, architektonische Formen und Landschaften – sowie auf von der Natur inspirierte Konzepte wie Amöben, Atem und den menschlichen Körper. Ihr Einführungstext zu dem Stück⁶ beginnt mit einer Kombination zweier solcher Metaphern: »Stellen Sie sich vor, dass eine Halle bzw. der gesamte Raum dieser Halle das Innere eines Kopfes/Herzens/Körpers ist.« Dieser innere, architektonische Raum ist jedoch nicht statisch konzipiert. Wie Czernowin weiter anmerkt, ist die in der Oper beschriebene Situation »ein existenzieller Zustand der Nacktheit, in dem sich der normale Sinn für Kontrolle und Vernunft auflöst«. Diese beiden Bilder umreißen eine grundlegende Dichotomie in der dramaturgischen und musikalischen Konzeption von *Infinite Now*: einerseits als fixierte, räumliche Architektur (das Innere eines Raums oder Körpers), andererseits als dynamische, möglicherweise mehrere Schichten durchlaufende Bewegung nach vorne oder nach innen (Nacktheit, entblößen).

In meinem Interview mit Czernowin beschrieb sie diese metaphorischen Felder näher. Besonders bemerkenswert war dabei ihre zur Beschreibung der Großform der Oper verwendete Kombination aus architektonischen und körperbezogenen Metaphern. *Infinite Now* ist in sechs ohne Pausen aufgeführte Akte unterteilt. Jeder dieser Akte folgt einer ähnlichen strukturellen Kontur. Der sich in jedem Akt durch das Hinzufügen oder Wegnehmen von Schichten sowie das Erweitern, Kombinieren oder Aufteilen einzelner Abschnitte wiederholende Erneuerungsprozess ähnelt den Flechtstrukturen in *Anea Crystal* oder *Winter Songs* ebenso wie den auseinander- und zusammenlaufenden Stimmen in *Prima*. All diese Zugänge beruhen auf einem gemeinsamen Grundprinzip der Erschaffung von Vielfalt aus einem einzelnen Objekt.

⁶ Siehe online unter: <https://de.schott-music.com/shop/infinite-now-no323710.html> [letzter Zugriff: 28.04.2021]. Anm. d. Übers.: Die deutsche Übersetzung der folgenden beiden Zitate wurde von ebendieser deutschen Fassung des vom Autor erwähnten Einführungstextes auf der Webseite des Schott-Verlages übernommen.