



Sidney Corbett

Ulrich Tadday (Hrsg.)

MUSIK-KONZEPTE

198 VII/2022

Sidney Corbett

et+k

edition text+kritik

MUSIK-KONZEPTE

Die Reihe über Komponisten

Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 198

Sidney Corbett

Herausgegeben von Ulrich Tadday

Juli 2022

Wissenschaftlicher Beirat:

Ludger Engels (Berlin, Regisseur)

Detlev Glanert (Berlin, Komponist)

Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)

Laurenz Lütteken (Universität Zürich)

Georg Mohr (Universität Bremen)

Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311

ISBN 978-3-96707-674-5

E-ISBN 978-3-96707-675-2

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

Der Abdruck der Notenbeispiele und Abbildungen erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Henry Litolff's Verlag/C. F. PETERS Leipzig – London – New York.

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu

Umschlagabbildung: Philipp Ludwig Stangl

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 2022
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
HANS-RÜDIGER SCHWAB	
»[...] always it is yearning toward something, in my view something eternal «	
Bemerkungen zu einer zentralen Dimension im Schaffen Sidney Corbetts	7
MANFRED STAHNKE	
Topos und Utopik bei Sidney Corbett	
Betrachtungen zum Werk <i>Utopie und Nähe</i> für Violine und 6 Stimmen mit Texten von Ernst Bloch	25
RALF WALDSCHMIDT	
»Aktualität« und »Heiligkeit« oder: Worüber heute eine Oper schreiben?	
Zum Verhältnis von zeitgenössischem Musiktheater und Publikum am Beispiel von Sidney Corbett	44
FRIEDER REININGHAUS	
Erfahrbare Humanität	
Zu Sidney Corbetts Musiktheater	59
SASCHA LINO LEMKE	
Leider ... es ist Krieg	
Zu den solistischen Vokalpartien in Sidney Corbetts Oper <i>Das große Heft</i>	78
BARBARA BUSCH / KOLJA LESSING	
Mit Sidney Corbett im Gespräch	
Standpunkte eines Kompositionspädagogen	96
Abstracts	111
Bibliografische Hinweise	114
Zeittafel	115
Autorinnen und Autoren	117

Vorwort

Es ist das Zeichen einer ausgeprägten Individualität, wenn das kompositorische Denken und Schaffen Sidney Corbetts sich nicht so einfach auf einen Nenner bringen lässt: Eine Individualität, die sich in einzelnen klanglichen Ereignissen ausdrückt und Corbetts Werke in ihren vielfältigen Erscheinungen, sei es als Opern und Vokalmusik, sei es als Orchester- und Kammermusik, durchformt. Dabei setzt sich die individuelle Gestalt der Werke niemals – weder auf partikulärer Ebene noch in der Totale – dem bloßen Verdacht der Subjektivität aus, weil Corbetts Musik immer auch philosophisch und literarisch reflektiert einen Bezug zur Welt herstellt.

Allerdings – und dies ist für das tiefergehende Verständnis wesentlich – erschöpft sich Corbetts Musik nicht in ihrem weltimmanenten Bezug, sondern weist, wie Hans-Rüdiger Schwab zu Beginn des Bandes zu erkennen gibt, in ihrer klanglichen Gestalt weit darüber hinaus. Komponieren ist für Corbett ein kreativer Akt, der in der Komposition quasi mystisch-metaphysisch Form annimmt, sodass Corbetts Musikbegriff eine Tiefendimension erreicht, die theologisch-religiös zu verstehen ist. Dabei ist Corbetts musikalisches Denken von einer Rationalität durchdrungen, die der Analyse Manfred Stahnkes zufolge für den Rezipienten zur Kontingenzerfahrung des Möglichen und Unmöglichen zugleich wird. Im Anschluss an diese Überlegungen macht Ralf Waldschmidt deutlich, dass es auch in Corbetts Opern um Geschichten geht, die aktuelle gesellschaftliche Fragen mit historischen, zum Teil auch mythischen und religiösen Themen verbinden. Diese religiöse Grundierung ist Frieder Reininghaus nach Corbetts Werken für das Musiktheater insgesamt zu eigen. Obwohl diesen eine kritische Reflexion auch unserer gesellschaftlichen Existenz, jedoch keine tagespolitische Tendenz innewohnt, erhält die Oper *Das große Heft* (2013), die im Mittelpunkt der Untersuchung: »Leider ... es ist Krieg« von Sascha Lino Lemke steht, einen besonders aktuellen Bezug zu den gegenwärtig weltpolitischen Ereignissen. In einem Interview zum Schluss des Bandes kommen dann Barbara Busch und Kolja Lessing auf einen weiteren wichtigen Teil der Persönlichkeit Sidney Corbetts zu sprechen, der in der Lehrtätigkeit des Komponisten liegt.

Der Dank des Herausgebers gilt allen beteiligten Autoren und Autorinnen, insbesondere Hans-Rüdiger Schwab, der diesen Band angeregt und unterstützt hat.

Ulrich Tadday

HANS-RÜDIGER SCHWAB

»[...] always it is yearning toward something, in my view something eternal«

Bemerkungen zu einer zentralen Dimension im Schaffen Sidney Corbetts

»Die Ortsangabe bleibt vage –«, bilanziert Peter Sloterdijk: »sicher ist nur, daß man« dabei »nie ganz in der Welt sein kann«. Was solcherweise beantwortet wird, ist die Frage: »Wo also sind wir, wenn wir Musik hören?«¹ Eine Erkenntnistheorie des ästhetischen Vernehmens gehört für ihn jener »Weltfremdheit« zu, die sein Buch gleichen Titels von 1993 unter verschiedenen Aspekten beleuchtet. Im Gespräch mit Wolfgang Rihm (dem das Kapitel gewidmet ist) war vier Jahre zuvor schon die Tür, welche sich hier aufzutun vermag, als Schwelle zum Jenseits rationaler Bemächtigung beschrieben worden: »Essentielles Musikhören«, um das es allemal geht: Es »versetzt uns an einen Ort, an dem nicht nur der Verstand barfüßig ist, sondern die Gesamtheit des Inneren, das unsere Vorfahren ›Seele‹ genannt haben.«² Als »adventisches Motiv« umreißt Sloterdijk derlei Aus-sich-Herausgehen, »Exodus« genannt,³ »fort von der realen Welt hin zu einem Raum inniger akosmischer Reminiszenzen«,⁴ dem eines »im Klang-Seins«, das sich bei diesem Medium immer abstands- wie objektlos vollzieht und bloß subjektives Empfinden hinter sich lässt.⁵ Jene »archaische Euphonie des vorweltlichen Innen« nämlich »aktiviert die Erinnerung an eine euphorische Enstase, die uns wie ein Nachleuchten vom Paradies her begleitet.«⁶ Durch Versunkenheit in unserer innersten Mitte gelangen wir zum dem, was eine innerweltliche Erfahrung von etwas Überweltlichem genannt werden mag – oder eine spirituelle Befindlichkeit.⁷

1 Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Frankfurt/M. 112016, S. 307. So auch die Überschrift des gesamten Kapitels: ebd., S. 294–307.

2 Wolfgang Rihm, »Der generative Pol. Wolfgang Rihm im Gespräch mit Peter Sloterdijk«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 44 (1989), S. 281–286, hier S. 281.

3 Ebd., S. 302.

4 Ebd., S. 301.

5 Ebd., S. 296.

6 Ebd., S. 301.

7 Möglicherweise in Umkehrung eines Satzes aus der »Kreuzwissenschaft« von Edith Stein, den Younghi Pagh-Paan ihrem Doppelkonzert für Violine, Viola und großes Orchester (»Hohes und tiefes Licht«) voranstellt: »Je höher die Seele zu Gott aufsteigt, umso tiefer steigt sie in sich selbst hinab.« Vgl. Ute Schalz-Laurenze, »Transzendenz in der Neuen Musik«, in: *neue musikzeitung* 61/2012, H. 2, unter: <https://www.nmz.de/artikel/transzendenz-in-der-neuen-musik> [letzter Zugriff: 11.5.2022].

I Der spirituelle Diskurs Neuer Musik

Über den Akt konzentrierten Hörens hinaus sind solche Attribuierungen mit Blick auf die immaterielle aller Künste von jeher bekannt (bis hin zum Stereotyp bisweilen). Im philosophischen Nachdenken der Moderne über Musik kommen sie keineswegs zum Erliegen.⁸ Selbst Adorno schließt im Zusammenhang mit dem hier vorliegenden »Rätselcharakter« als verdichtete Präsenz⁹ einen »über sich hinaus« erscheinenden Modus¹⁰ nicht aus. »Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens«, so sein »Fragment über Musik und Sprache« von 1956, »der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selbst zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen«. ¹¹ Sogar den Vergleich von Musik mit einem religiösen Grundvollzug nimmt er vor, wenn sie als »eine säkular festgehaltene Form des Gebets« apostrophiert wird.¹²

Ohne einer »Metaphysik der Musik« das Wort zu reden, »die behauptet, uns Botschaften aus der Anderwelt zu übermitteln«, ¹³ wird sein Generationengenosse Vladimir Jankélévitch (»La musique et l'ineffable« [1961]) ungleich offensiver. Ihm zufolge ist Musik Ausdruck »des *Unaussprechliche[n]*«, das sich jeder Ausdrückbarkeit verweigert, »weil es hierüber unermesslich, endlos viel zu sagen gibt: So verhält es sich mit dem unergründlichen Geheimnis Gottes«. ¹⁴ Nicht nur an dieser Stelle bedient Jankélévitch sich der Diktion apophatischer Theologie. Bei der »Bezauberung« durch Musik läuft ein »mystischer [...] Vorgang« ab.¹⁵ Gleichsam »aus nichts gemacht«, stellt sie ein »Mysterium« dar – so wie der »To[d]« oder erneut »Gott« –, dadurch imstande, »den Menschen [...] an das Mysterium« zu »erinnern, dessen Träger er« selbst »ist«. ¹⁶ In der »Immanenz«, welcher sie angehört, sich ihr aber auch entzieht, gewährt Musik einen »Durchbruch«. ¹⁷ »[D]er natürliche Klang schon« ist für sich »etwas Geistiges, ein unmittelbar spirituelles Phänomen«. ¹⁸

8 Zum Folgenden u. a. Helmut Hopping, »Die Macht der Musik. Zur Frage ihrer metaphysischen und theologischen Dimension«, in: ders./Stephan Wahle/Meinrad Walter (Hrsg.), *Gottes Klänge – Religion und Sprache in der Musik*, Freiburg/Br. 2021, S. 13–34, hier S. 20 f.

9 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Frankfurt/M. 1984, S. 152 und 156.

10 Ebd., Bd. 16, Frankfurt/M. 1978, S. 256: eine Art innerweltliche »Transzendenz« (ebd.) in der jeder »Kunst« möglichen Erscheinung von »etwas, was es nicht gibt« (ebd., Bd. 7, Frankfurt/M. 1970, S. 127).

11 Ebd., Bd. 16 (Anm. 10), S. 252; vgl. Ferdinand Zehentreiter, »Adornos Ästhetik des göttlichen Namens. Generative Semiotik als Strukturgestalt jüdischen Denkens«, in: *Musik & Ästhetik* 17 (2013), H. 65, S. 26–44.

12 Adorno, *Gesammelte Schriften* (Anm. 9), Bd. 18, S. 155; vgl. ebd., Bd. 16, S. 252 (»entmythologisiertes Gebet«).

13 Vladimir Jankélévitch, *Die Musik und das Unaussprechliche*, Berlin 2016, S. 30 f., vgl. S. 211.

14 Ebd., S. 106.

15 Ebd., S. 172.

16 Ebd., S. 165, 154 und 211.

17 Ebd., S. 174.

18 Ebd., S. 111.

Was die Theorie beschreibt, bestätigen quer durch die Jahrhunderte zahlreiche Komponisten und Musiker als eigene Erfahrung oder Absicht.¹⁹ Ausdrückliche Inspirationen wie verborgene Implikationen können damit gemeint sein. Wie Clytus Gottwald aufzeigt,²⁰ setzt eine neuere Reihe bei Webern, Schönberg und Strawinsky ein. Sofern Werke der letzten Jahrzehnte als Glaubenszeugnis gehört werden können oder wollen, ist Messiaen sicher das herausragendste Beispiel. Wie er war Krzysztof Penderecki bekennender Katholik. Auch Bernd Alois Zimmermann stammt aus dieser Tradition, während Dieter Schnebel anfangs als evangelischer Pfarrer tätig war. In einer ihrer nicht wenigen gleichlautenden Äußerungen gab Sofia Gubaidulina vor der deutschen Erstaufführung ihres Oratoriums *Über Liebe und Hass* 2016 in der Dresdner Semperoper zu Protokoll, dass »der Mensch beim Hören von Musik ›aus der Zeit‹ fallen und wie ich eine Nähe zu Gott empfinden kann«. ²¹ Ebenfalls im russisch-orthodoxen Christentum verortet sich Arvo Pärt.

Doch selbst wer »religiös unmusikalisch« ist, vermag (mit einer Max Weber fortschreibenden Wendung der Religionswissenschaftlerin Luise Lampe)²² »musikalisch spirituell« zu sein, durch liturgische Formen fasziniert sogar. So verhält es sich etwa bei Leonard Bernsteins humanistisch grundierter *Mass* (1971) oder mit dem, was Mauricio Kagel anlässlich einer Aufführung der *Sankt-Bach-Passion* seine »akustische Theologie« nannte.²³ Im Falle von Sidney Corbetts Lehrer György Ligeti, einem erklärten Atheisten, zeigt derlei sich neben einem *Requiem* (1965) in dem Chorstück *Lux aeterna* (1966) auf Worte der Totenmesse, wo die Zeit durch endloses Fließen ohne Taktschwerpunkte gleichsam transzendierend zum Verschwinden gebracht wird.²⁴ Konfessionsferne, interreligiöse Synthesen zumal liegen bei Karlheinz Stockhausen oder John Cages Mystifikationen des musikalischen Schweigens vor, der es als Ziel seiner Arbeiten ansah, einer geistlichen Übung vergleichbar, »to sober and quiet the mind, thus rendering it susceptible to divine influences«. ²⁵ In diesem Zusammenhang ebenfalls zu er-

¹⁹ Mit Akzent auf dem 20. Jahrhundert gesammelt von Meinrad Walter (Hrsg.), *Ein Hauch der Gottheit ist Musik. Gedanken großer Meister*, Ostfildern ²2011.

²⁰ Clytus Gottwald, *Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2003, S. 31–50.

²¹ Interview mit Matthias Hoenig, *Deutsche Presse-Agentur* v. 24.10.2016, unter: <http://www.musikheute.de/14125/komponistin-gubaidulina-westliche-zivilisation-ist-im-niedergang/> [letzter Zugriff: 11.5.2022].

²² Luise Lampe, »Unendlich viel Spiritualität«. *Religiöse Musikdeutung in der gegenwärtigen Klassikszene*, Diss. Heidelberg 2016, S. 161.

²³ Vgl. Gottwald, *Neue Musik als spekulative Theologie* (Anm. 20), S. 69.

²⁴ Vgl. Meinrad Walter, »Neue Musik und negative Theologie. György Ligetis Chorstück ›Lux aeterna« (1966), in: Dietrich Korsch/Klaus Röhrling/Joachim Hertel (Hrsg.), *Das Universum im Ohr. Variationen zu einer theologischen Musikästhetik*, Leipzig 2011, S. 227–238.

²⁵ Zit. nach James Prichett, *The Music of John Cage*, Cambridge 1996, S. 36; vgl. Thomas Ulrich, *Neue Musik aus religiösem Geist. Theologisches Denken im Werk von Karlheinz Stockhausen und John Cage*, Saarbrücken 2006.

wähnen wären die durch Morton Feldman gestalteten meditativen Elemente. Nicht zuletzt übt der Brückenschlag zu mystischem Bewusstsein einen bemerkenswerten Reiz auf Komponisten der Gegenwart aus, von Hans Zender (*Meister-Eckhart-Kantate* [1980]) über Wolfgang Rihm (mit seinem oratorienhaften *Maximum est unum* [1996]) bis hin zu Younghi Pagh-Paan, deren Doppelkonzert *Hohes und tiefes Licht* (2011) Edith Stein und Teresa von Avila gewidmet ist.

Gerade das Neuer Musik zugehörige Moment der Erprobung von Ungewohntem und Fremdem öffnet Räume kontemplativer Reflexion. Viele aus ihrem Umkreis, wichtige Leitfiguren darunter, konvergieren jedenfalls dahingehend, dass die eigene Kunst (mit gewissen Interpretations- und Auslegungsspielräumen des Terminus) spirituellen Stellenwert beinhaltet, indem sie auf ein nicht zu Verbalisierendes weist. Den aktuellen Status dieser Strömung hat Jörn Peter Hiekel vor eineinhalb Jahrzehnten vorläufig dokumentiert.²⁶

II Schöpferische Intuition

Schon damals hätte Sidney Corbett bestens in eine solche Übersicht gepasst. Allein schon, weil »zur Zeit [...] [v]ielleicht«, so Peter Uehling (voller Emphase, doch keinesfalls willkürlich), »kein Komponist schönere Musik« schreibt²⁷ – »beunruhigend schön«, wie zu präzisieren wäre –,²⁸ was durchaus einen Fingerzeig in die ›Weltfremde‹ indiziert. Seit seinen Anfängen um 1990 gehört er mit weiten Teilen und auf verschiedenen Ebenen eines breit gefächerten, international ausstrahlenden Œuvres dem angedeuteten Paradigma mit dessen Denkformen, Semantiken und Praktiken als herausragender Vertreter zu.

»Für mich ist Komponieren spirituell«, befand Corbett in einem Interview jüngerer Datums lakonisch.²⁹ »Musik« sei ihm »spirituelle Nahrung, vielleicht sogar mystische Offenbarung«, wird er im Programmheft zu einer Uraufführung vom Spätherbst 2021 zitiert.³⁰ Doch nicht nur generell besteht aus seiner Sicht dazwischen eine enge Verwandtschaft. Wenn er sagt, wie »wesentlich« ihn »theologische oder spirituelle Themen« begleiten³¹, und seine Werke als »grobe Annäherungen an das« begreift, »was man viel-

26 Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Sinnbildungen. Spiritualität in der Musik heute*, Mainz 2008.

27 Peter Uehling, »Aus Kompliziertem wächst Anmut«, in: *Berliner Zeitung* Nr. 104, 5.5.2011, S. 31.

28 Heike Eickhoff, »Wie spät ist es im Paradies«, in: *neue musikzeitung* 57 (2008), H. 5, unter: <https://www.nmz.de/artikel/wie-spaet-ist-es-im-paradies> [letzter Zugriff: 11.5.2022].

29 »Komponist Sidney Corbett: ›Hendrix ist Gott‹, hieß es bei uns«, Interview mit Stefan M. Dettlinger, in: *Mannheimer Morgen*, 30.8.2021, S. 21.

30 »Violence and Longing von Sidney Corbett«, in: Musikalische Akademie des Nationaltheater-Orchesters Mannheim e. V. (Hrsg.), *Konzertprogramm 29./30.11.21*, [4]–[7], hier S. [5].

31 Sidney Corbett, »im Gespräch mit Barbara Busch«, in: *Sidney Corbett. Einblicke in sein kompositorisches Schaffen*, hrsg. von Barbara Busch, Oldenburg 2011, S. 21–40, hier S. 39.

leicht das Göttliche nennen könnte«,³² lassen sich in dieser Gemengelage verschiedene Stufen unterscheiden.

Zunächst ist es der Akt des Schaffens selbst, das rätselhafte Geschehen der Inspiration vornehmlich, des intuitiv vernommenen anfänglichen Impulses, welcher für ihn eine religiös affine Dimension aufweist. »Musik ist auch eine theologische Angelegenheit«,³³ lässt Corbett gesprächsweise aus anonymer Nachbarschaft den Teufel im *Doktor Faustus* durchschimmern (der natürlich völlig recht hat).³⁴ Schon deshalb, weil sie die Frage nach dem Ursprung aufwirft. Bei dieser aber handelt es sich immer um eine religiöse, verweist der Begriff des Anbeginns doch sowohl auf das Entstehen von etwas als auch auf einen ihm jenseitigen Bedingungs-Grund. »[I]n beiden Fällen«, insistiert Corbett, seiner Kunstart wie der Spiritualität, geht es »um den Ursprung«. ³⁵ Damit einhergehend zielt sein »Interesse«, wie es in einem programmatischen Aufsatz von 2004 heißt, »primär« auf den »Bereich der Quelle der Schöpfung«, den »Prozess[,] konkrete musikalische Ergebnisse aus den ungezähmten und schwer fassbaren prämusikalischen, fließenden Inhalten von Geist und Seele hervorzubringen«. ³⁶

Mit Bedacht stellt Corbett eine Analogie zu Gershom Scholems Ausführungen über die »creatio ex nihilo« Gottes her, jener »mystische[n] Rede von der Schöpfung aus dem Nichts«, die dort kabbalistisch abgeleitet, doch letztlich »in allen drei monotheistischen Religionen beheimatet« ist.³⁷ Des Auf-Merkens in jenem dem kontemplativen Gewahrsein benachbarten Sinne bedarf sie, den Bernhard Waldenfels phänomenologisch vermessen hat.³⁸ Unverkennbar rückt der Prozess ästhetischer Hervorbringung damit in eine Nähe zur Devotion mit ihrer suchenden und empfänglichen Haltung. An Formen des Betens wie meditative Modelle erinnert der einschlagende Weg, das buddhistische Zazen besonders. Jener »leere Raum«, aus dem ein musikalischer Anstoß kommt, fordert während der kreativen Abläufe weitgehendes Sich-»[E]ntleeren« des Geistes, bei dem er alles aufsteigen lässt, das bis zur Formgebung entziffert werden muss. Was sich da-

32 Mitteilung von Sidney Corbett an Ingrid Allwardt, in: dies., »... und alles ist Gesang«. »Fractured Eden«. Phänomenologische Betrachtungen eines Streichquartetts«, in: Busch, *Sidney Corbett* (Anm. 31), S. 267–280, hier S. 280.

33 Zit. in Busch, *Sidney Corbett* (Anm. 31), S. 11.

34 Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1, Frankfurt/M. 2007, S. 353: »[e]ine hochtheologische Angelegenheit« sei die Musik – in einer Ambiguität, die hier nicht zu interessieren braucht.

35 Corbett, »im Gespräch mit Barbara Busch« (Anm. 31), hier S. 39.

36 Sidney Corbett, »Das Dunkel ergründen. Strategien beim Umgang mit Text als musikalische Morphologie«, in: Busch, *Sidney Corbett* (Anm. 31), S. 69–100, hier S. 99; vgl. Corbett, »im Gespräch mit Barbara Busch« (Anm. 31), S. 40.

37 Gershom Scholem, »Schöpfung aus dem Nichts und Selbstverschränkung Gottes«, in: ders., *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt/M. 1970, 2015, S. 53–89, hier S. 88 und 66; vgl. Corbett, »Das Dunkel ergründen« (Anm. 36), S. 70 f.

38 Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt/M. 2004.