

# **Booklet-Text von Thomas Beimel**

**Myriam Marbe: Ritual für den Durst der Erde; Serenata; Trommelbass; Requiem. Corul "Madrigal", Leitung: Marin Constantin (Ritual); Philharmonisches Kammerorchester Brasov, Leitung: Ilarion Ionescu-Galati (Serenata); Ensemble Romantica (Trommelbass); Barbara Werner, Chor & Extrachor des Theaters Heidelberg, Philharmonisches Orchester Heidelberg, Leitung: Jan Schweiger (Requiem). 1 CD, Troubadisc TRO-CD 01442-0, © 2012.**

(Zitierbar bei Nennung des Autors und der Quelle.)

Wörter. Nichts als Wörter. Das sind die Elemente, mit denen Myriam Marbe ihre Komposition *Ritual für den Durst der Erde* gebaut hat. Voll Vertrauen auf die Kraft ihrer semantischen Bedeutung, die Assoziationen, die sie wecken, die verborgenen kulturellen Botschaften, die von ihnen transportiert werden, und – vor allem – ihren Klang. Diese Entscheidung, eine zeitgenössische Musik nur mit und durch Wörter entstehen zu lassen, fällt sie zugleich in der Zuversicht, dass aus ihnen ein neuer Sinn erwachsen kann. Mit diesem Werk gelang es der rumänischen Komponistin, eine musikalische Aktion entstehen zu lassen, die ganz neu war: überraschend und mit einer bis heute ungebrochenen Sogkraft.

Das Werk für sieben (oder vierzehn) solistische Stimmen und eine kleine Chorgruppe, die im Publikum verteilt ist, entstand 1968 inmitten einer europaweiten Krise des Komponierens, die trotz der politischen Isolation auch Rumänien erreicht hatte. Während ein Großteil der europäischen Komponisten noch mit der Frage beschäftigt war, wie man nach dem Serialismus, mit dem man versucht hatte, möglichst viele Parameter der Musik durchzuplanen, eine sinnvolle Ordnung in der Musik etabliert werden könnte, wies Myriam Marbe alle möglichen Bedenken und Einwände gegen ihre Entscheidung, sich auf Wörter als Struktur gebende Elemente einer Komposition zu konzentrieren, mit einer entschiedenen und großzügigen Geste von sich.

*Să descuiem cerur' li, să curgă vîlcerur' li.* „Mach die Himmelskammer frei, fließe Wasser, ström herbei!“ Die Texte, die Myriam Marbe für ihr Chorwerk ausgesucht hat, stammen aus rumänischen Regenritualen. Ihren archaischen Zauber haben sie bewahrt, auch wenn sie in der Entstehungszeit des Stückes nur noch in der Form von (ernsthaften) Kinderspielen überlebt haben. Zum Beispiel *Caloian*. Bei diesem Spiel, dessen rituelle Züge noch nicht verloren gegangen waren, folgen die Kinder einer festen Dramaturgie: Sie formen eine kleine Figur aus Lehm, den „Sonnenvater“ oder die „Regenmutter“, legen sie auf ein Holzbrett oder in eine kleine Kiste und schmücken die Figur mit Blumen und Kerzen. Unter festgelegten Gesängen und begleitet von einem kleinen Festmahl wird die Figur in der Nähe eines Flusses vergraben. Drei Tage später holen die Kinder sie wieder aus dem Erdreich heraus und setzen sie im Fluss aus. Von dort soll sie in den Himmel gelangen und die Schlüssel holen, mit denen der Regen versperrt ist.

Myriam Marbe ging es in dem *Ritual für den Durst der Erde* nicht darum, die Dramaturgie eines archaischen Rituals in einem musikalischen Werk nachzubilden. Zu ihren Absichten erklärte sie:

*„Warum heißt es »Ritual«? Nicht nur, weil es mit Texten mit Beschwörungscharakter kommt. Was bedeutet das Wort »Ritual«? Ein Ritual ist etwas, das man zusammen macht, nicht wahr? Für etwas. Weil man an etwas glaubt. Das ist eine Kommunion, in welcher sehr verschiedene Leute dasselbe machen, um etwas zu erhalten. Ich glaube, es hat auf*

*diese Leute, auf ihre Seele und alles, eine sehr starke Wirkung. Die müssen sehr stark glauben, was sie machen. Und mein Ritual ist, wenn Sie wünschen, ein ästhetisches Ritual.“[1]*

Für Myriam Marbe ging es darum, ein Werk zu schaffen, in dem die Mitwirkenden etwas gemeinsam tun, freiwillig und ohne Zwang, damit eine Musik entsteht, die eine gelebte Solidarität vermittelt und in der jeder einzelnen Person genügend Freiraum gelassen wird, sich in Würde auszudrücken. Das lässt sich nicht nur an den präzisen Improvisationsanweisungen erkennen, sondern vermittelt sich auch durch die Entstehungsgeschichte des Werkes. Denn ursprünglich wurde es für das Ensemble *Lira* geschrieben, eine kleine Gruppe von Amateuren mit unterschiedlicher musikalischer Vorbildung, die sich in einem Kulturhaus – fernab des offiziellen Konzertbetriebs – trafen. Sie baten Myriam Marbe, ein Werk für sie zu schreiben, das ihren Möglichkeiten entspricht. Die Uraufführung wurde zu einer Art Happening: Auch das Publikum erhielt Textblätter und eine kleine Einführung, verbunden mit der Einladung, an der Gestaltung des Stückes mitzuwirken. Mit dem *Ritual für den Durst der Erde* unterlief Myriam Marbe ganz bewusst zwei Tendenzen, die vom rumänischen Regime verfolgt wurden: die Entmündigung des Individuums und die Banalisierung der traditionellen Volkskultur.

Dass dieses Werk rasch zum Markenzeichen von Myriam Marbe wurde, verdankt es dem Umstand, dass es schon bald nach der Uraufführung vom damals weltberühmten Kammerchor *Madrigal* und seinem Leiter Marin Constantin ins Repertoire aufgenommen wurde. Die erste ausländische Aufführung fand 1969 bei der Biennale in Zagreb statt. Zwei Jahre später erklang es bei der Ostberliner Musikbiennale, wo es für Furore sorgte, 1971 folgte eine Aufnahme für den WDR. In den nächsten Jahrzehnten führte der Kammerchor *Madrigal* dieses Werk weltweit hunderte Male auf.

Für Myriam Marbe bedeutete das aber nicht, dass sie nun selbstverständlich am internationalen Musikleben teilnehmen konnte. Denn schon wenige Jahre nach der Uraufführung des *Rituals für den Durst der Erde* wurden die Pforten ihres Heimatlandes, die sich kaum geöffnet hatten, wieder geschlossen. Zwar setzte, als Nicolae Ceaușescu 1965 Generalsekretär der Rumänischen Kommunistischen Partei wurde, nach einer stalinistisch geprägten Phase zunächst ein politisches Tauwetter ein, das für die Komponisten unmittelbare Auswirkungen hatte: Endlich konnten sie sich freier bewegen und ins Ausland reisen. So nahm Myriam Marbe 1968 zum ersten Mal an den Darmstädter Ferienkursen teil. Und 1971 erlebte sie beim Festival in Royan an der französischen Atlantikküste die Uraufführung von *Jocus secundus*, einem Kammermusikwerk, dessen Aufführung in Rumänien zu dieser Zeit nicht erlaubt war. In eben diesem Jahr reiste Ceaușescu – nun in seiner Funktion als Staatspräsident – zweimal nach China. Beeindruckt von Maos Kulturrevolution beschloss er, für Rumänien einen neuen Kurs vorzugeben: eine Betonung des Nationalen und stärkere Kontrollen, die über die Jahre hinweg ein geradezu pathologisches Ausmaß annahmen. Damit war die Zeit, in der internationale Kontakte selbstverständlich waren, vorbei. Da die rumänischen Komponisten im Gegensatz zu ihren polnischen Kollegen kein Festival wie den „Warschauer Herbst“ hatten, das eine internationale Aufmerksamkeit garantierte, wurde ihre Musik im Westen rasch wieder vergessen. Die Rezeption ihrer kompositorischen Arbeit wurde dadurch bis heute beeinträchtigt. Im Jahr 1985, als Myriam Marbe *Trommelbass* für Streichtrio und Trommel schrieb, war der rumänische Alltag mittlerweile so kompliziert geworden, dass das reine Überleben schon ungeheure Anstrengungen erforderte. Zur Frage, welche Auswirkungen das Leben in der rumänischen Diktatur auf ihren Lebenslauf hatte, äußerte sich Myriam Marbe wie folgt:

*„Als ich kürzlich in Deutschland war, hat man mich um einige biographische Daten für ein Lexikon gebeten. Meine spontane Antwort war: »Ich habe doch keine Biographie«. Denn die Biographien, die im Einerleigrau des Kommunismus verfasst worden sind, konnten gar keine individuellen Züge aufweisen – die Zensur sorgte dafür, dass der einzelne in einen Einheitsbrei gerührt wurde. [...] Es war nicht einfach, ständig zu kämpfen, ohne seine Prinzipien aufzugeben, ohne seine Würde zu verlieren und ohne die Rolle des bemitleidenswerten Opfers zu spielen. [...] Ich war nicht die einzige, die solche Schwierigkeiten erlebt hat, es waren sehr viele. Unter ihnen gab es auch solche, die ihre Freiheit oder gar ihr Leben verloren haben. Dieses Leiden wird an tagtäglichem moralischer und physischer Qual gemessen, an Entwürdigung und Hoffnungslosigkeit, an Demütigung und Einschüchterung, an der Hinderung vieler Menschen, sich ihrem Talent und ihrer Bildung gemäß im öffentlichen Leben zu entfalten, so dass auch die Gesellschaft auf wertvolle und bereichernde Beiträge von Zeitgenossen verzichten musste. Wissentlich oder unwissentlich, schnell oder langsam, mittels zerstörender Verdummung und Entmenschlichung wurden solche Talente mundtot gemacht. Schließlich bleiben noch alle die unschuldigen Opfer des Genozids der Ceaușescus zu erwähnen, die gestorben sind an Hunger, an Elend, an Kälte, an Erschöpfung (da die Heizung nur in der Nacht betrieben wurde, musste man nachts kochen und die Wäsche waschen. Mancher schlief bei aufgedrehtem Gashahn ein, wodurch eine Reihe von Todesfällen durch Vergiftung ausgelöst wurde), an Herzattacken, weil man die Häuser zerstört hat, aus Mangel an Medikamenten und medizinischer Behandlung. Es ist das Leid einer großen Mehrheit.“**[ii]***

1985, als man für fast jedes Lebensmittel Schlange stehen musste und Myriam Marbe wegen der großen Kälte oft nur noch unter der Bettdecke liegend komponieren konnte, bat Ștefan Gheorghiu, der Bratscher des Trios „Romantica“, sie um ein Stück für Streichtrio. Ursprünglich dachte Myriam Marbe an eine Art Divertimento, etwas Heiteres. Aber dann entschloss sie sich, *Trommelbass* zu schreiben, eine musikalische Parabel über den Umgang mit einer aggressiven Macht. Ein Ausnahmewerk, das durch einen gleichmäßigen Puls getragen wird. Über dieses Stück sagte sie:

*„In einem Bach-Oratorium habe ich wieder entdeckt, wie schön diese einfachen Rhythmen sein können. Dabei waren wir als junge Komponisten in den fünfziger und sechziger Jahren so zufrieden, dass wir aus diesem 1,2,3,4 herausgekommen sind. [...] »Trommelbass« ist der barocke Name für die schnelle Wiederholung eines Tons in der Basslage. [...] Hier gibt es einen Rhythmus, der ganz obsessiv, unangenehm, auch brutal ist. Da die Musik der anderen Instrumente ihn nicht zerstören kann, versucht sie, ihn zu verändern. Das ist der Moment, wo der Puls ganz schön wird, ganz hoch, sich in Vogel- und Grillengesang verwandelt. Und irgendwo beginnt eine Trommel zu schlagen, am Anfang unbemerkt, dann immer lauter, immer dringender, immer drohender. Aber die Musik reagiert nicht mit Gewalt, sondern geht ganz ruhig, mit kleinen Vögeln und diatonischen Motiven, ihren Weg weiter. Die Bedrohung der Trommel hat keine Kraft, sie kann nicht Wurzel fassen, so dass ihr Rhythmus am Ende in einen lieben Herzschlag wandelt.“**[iii]***

Hat ein Mensch in Zeitumständen gelebt, die als widrig gelten, ist die Versuchung groß, sein Leben aus einer Perspektive zu betrachten, die den Blick ausschließlich auf die Schattenseiten lenkt: auf die Mühen, die Drangsalierungen, die Schwierigkeiten, mit denen das Leben angefüllt war. Das Resultat ist oft – auch bei einem guten Maß aufrichtiger Empathie – ein Mitleid, das nicht frei von Herablassung ist. Was für Menschen gilt, trifft auch auf Gesellschaften zu. Rumänien ist als Begriff negativ belegt. Das medial transferierte Bild konzentriert sich seit Jahrhunderten auf Missstände und Schrecken. So herrscht das *imago*, das von dieser Weltgegend konstruiert wurde, über die komplexe und

vielschichtige Wirklichkeit. Rumänien wird in der Außenwahrnehmung immer noch auf eine Kette weniger Reizwörter reduziert: Securitate, Dracula, aidskranke und verlassene Waisenkinder oder stehlende Romabanden. Es ist fast unmöglich, eine Lücke im Aufmerksamkeitsraster zu finden, die eine andere Sicht auf das Land möglich macht. Ohne Zweifel hat Myriam Marbe ein anstrengendes und oft auch zermürendes Leben geführt, führen müssen. Aber mit ungeheurem Mut und Konsequenz hat sie sich vor allem darum bemüht, eine zufriedene, bürgerliche Existenz zu führen. Sie betrachtete die Welt ohne Scheuklappen, offen für alles, was ihr begegnete. Und sie hatte eine ausgeprägte Begabung dafür, das Leben zu genießen, mit einer reifen und weisen Sinnenfreude. Myriam Marbe war auch eine leidenschaftliche Cineastin. Wenn sie sich ans Klavier setzte, konnte sie schon mal mit fast jauchzendem Vergnügen in die Tasten greifen und einen Rock 'n Roll anstimmen. Und sie hat es geliebt, im Meer zu schwimmen und zu spüren, wie die Schlingpflanzen den Körper liebkoson. Auch das war für Myriam Marbe normal. Ebenso wie das Leben, das ihre Eltern noch führen konnten. In ihrer Kindheit hatte sie ein kunstinteressiertes, kosmopolitisches und diskussionsfreudiges Milieu kennengelernt. Weltoffen zu sein bedeutete damals, in der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg, dass man sich an der historisch etablierten Reiseroute des – immer noch jungen – rumänischen Bürgertums orientierte: donauaufwärts, an Belgrad vorbei nach Budapest, dann weiter nach Wien und von dort in die großen Zentren, Berlin oder Paris. Eine gepflegte Mehrsprachigkeit war geradezu verpflichtend, das deutsche Kindermädchen eine Selbstverständlichkeit, ebenso wie die Fähigkeit, eine gehobene Konversation auf Französisch führen zu können. Myriam Marbe war eine Meisterin der Unterhaltung. Mühelos und stilsicher konnte sie im Gespräch von den Trivialitäten des Alltags und den Niederungen der aktuellen Politik zu den Höhen eines philosophischen Diskurses aufsteigen, ohne dabei den spontanen Witz zu vernachlässigen. So mag es nicht verwundern, dass es auch Kompositionen von ihr gibt, die eine gelassene Heiterkeit ausstrahlen. Wie die 1974 geschriebene *Serenata* – mit dem augenzwinkernden Untertitel *Eine kleine Sonnenmusik*. Zu diesem Werk bemerkt Myriam Marbe:

*„Es war die alte Sache, dass ich nicht einsah, warum die moderne Musik immer so gespannt, so ernst sein musste. Ich hatte manchmal Sehnsucht nach einer jovialen, dicken Musik, so wie sie Händel in seiner Feuerwerks- und Wassermusik gelungen ist [...] Ich wollte einmal eine freundliche, liebe Musik mit den Sprachmöglichkeiten unserer Zeit schreiben, [...]“ [iv]*

Wie viele ihrer Werke beginnt das Stück mit einem einzigen Ton, einem d, das sich in immer größeren Wellen entfaltet. Die *Serenata* ist ein Musterbeispiel für die Balance zwischen einer logisch durchdachten Struktur und der Freiheit des Ausdrucks, die Myriam Marbe immer wichtig war. Das Maß der sich vergrößernden Klangwellen richtet sich nach den Proportionen des Goldenen Schnitts. Darüber hinaus folgt die Musik einer im Hintergrund wirksamen stringenten modalen Technik: Ausgehend von dem zu Beginn etablierten Achsenton falten sich die verwendeten Modi, mit denen die Struktur der Tonhöhen kontrolliert werden, immer weiter symmetrisch auf. So entsteht Platz für musikalisches Strandgut. Wenn der Modus es zulässt, erscheint ein Fragment eines Tanzes, den Myriam Marbe von Béla Bartóks Sammlung der Volksmusik der transsilvanischen Region Bihor entnommen hat. (Als der ungarische Komponist als erster damit begann, die Musik der rumänischen Bevölkerung zu dokumentieren, gehörte Siebenbürgen noch zur österreichischen Doppelmonarchie.) Und dann kann auch – warum nicht? – ein Stück Mozart aus den Klangwellen hervorlugen. Als Huldigung an die europäische Musikgeschichte, mit der sich Myriam Marbe zeitlebens verbunden fühlte.

Wenn Myriam Marbe über ihre Musik sprach, wählte sie oft eine Strategie, die wie ein Umweg wirkte. Statt zunächst über die eigene Arbeit zu referieren, begann sie damit, die Bedeutung von George Enescu als Vorbild herauszustellen, um dann auf die Musik ihrer Kollegen einzugehen. Dass sie Werken von Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe oder Tiberiu Olah dabei den Vortritt vor eigenen Stücken gewährte, war kein Ausweichmanöver. Vielmehr offenbarte sie dadurch ihr Musikverständnis und ihr berufliches Ethos. Denn die kompositorische Arbeit von Myriam Marbe resultierte aus einer tief empfundenen und durchdachten Einsicht, dass der Mensch keine Insel ist. Und dass die eigene Musik nur in einem Netz von kollegialen Freundschaften gedeihen kann, das sie selbst rege gepflegt hat. Auch wenn die Werke von Vieru, Niculescu, Stroe, Olah und Marbe über die Jahrzehnte verschiedene Ansätze verfolgt haben, so waren sie als Menschen durch ein Band der Sympathie, der gegenseitigen Anteilnahme und konstruktiven Kritik verbunden, das in den frühen 50er Jahren geknüpft worden war - zu einer Zeit, als die damals noch jungen Studenten genau wussten, was sie wollten: eine radikal neue Musik erfinden, etwas, das bis dahin noch nicht zu hören gewesen war. Aus diesem Grund interessierten sie sich genau dafür, was in der frühen stalinistischen Phase offiziell verboten war: die Musik von Bartók, Stravinsky, Hindemith, die zweite Wiener Schule, Messiaen, der bei ihnen einen ganz speziellen Nerv traf, aber auch Stockhausen oder Cage. Alles, was gerade international diskutiert wurde. Wenige Jahre zuvor war aber die Doktrin des sowjetischen Chefideologen Andrei Zhdanov durch den Rumänischen Komponistenverband offiziell verpflichtend geworden. (Eine Mitgliedschaft war die Voraussetzung, um in Rumänien als Komponist arbeiten zu können.) In der Folge galt die Vorgabe des sozialistischen Realismus als verbindlich: eine Musik, die in unkomplizierter und breientauglicher Art die gesellschaftlichen Veränderungen positiv darstellen sollte. Alles andere wurde, wie in der Sowjetunion auch, als formalistisch, bourgeois und dekadent abgestempelt. Die jungen Studenten konnten ihre ästhetische Neugierde deshalb nur in privaten Zirkeln pflegen. Also trafen sie sich in Privathäusern und studierten gemeinsam das Material, das Mihail Andricu, einer ihrer Professoren, über das „Institut Français“ ins Land schmuggeln ließ. In den folgenden Jahren gelang es ihnen, rasch originelle Ansätze zu schaffen, aus denen über die Jahrzehnte hinweg jeweils ein eminentes Oeuvre erwuchs. Nur Myriam Marbe war eine Spätentwicklerin. Erst ab der 1965 entstandenen *Sonate für zwei Bratschen* lässt sich eine dezidiert persönliche und unabhängige ästhetische Position erkennen. Für diese Verzögerung gab es einen wesentlichen Grund: Im Gegensatz zu ihren Kollegen formulierte sie zeitlebens nie ein kompositorisches oder ästhetisches System. Nicht, weil sie dafür nicht intelligent genug gewesen wäre, sondern weil sie Lehrsätzen und dogmatisch gefassten Überzeugungen grundsätzlich keinen Glauben schenkte. Dieses Unbehagen an fest umrissenen Positionen entsprang der Einsicht, dass jede ästhetische Idee, jede kompositorische Technik, so begründet und sinnvoll sie auch sein mag, immer nur relativ ist und niemals ein Garant für die Qualität eines musikalischen Kunstwerks sein kann. Mit dieser Einsicht hat sie zeitlebens gerungen. Dieser Unwille, auf einer Position zu verharren, zwang sie, sich ihren eigenen kompositorischen Weg zu ertasten. Nach einer Serie von Werken, die ihrem Wesen nach musikalische Essays sind und in denen sie Fragestellungen nachging, wie Musik überhaupt entsteht, was sie ausmacht, und wie man als Komponist den Impuls für eine lebendige musikalische Kommunikation geben kann – auch das *Ritual für den Durst der Erde* gehört zu dieser Werkgruppe –, wurden ihre kompositorischen Absichten immer deutlicher. Es ging ihr um die Erfindung einer komplexen Einfachheit: einer Musik, die verhältnismäßig leicht zu spielen ist, die eine unmittelbar wirksame Emotionalität ausstrahlt und die aus dem Vertrauen erwächst, dass sich aus der Verbindung der Klänge ein Netz vielfältiger kultureller Konnotationen knüpfen lässt. So wurde es ihr möglich, ganz unterschiedliche musikalische Quellen zu nutzen, ohne dabei der Gefahr zu erliegen, in den Abgrund eines beliebigen Eklektizismus zu stürzen. Den Höhepunkt an innerem

Reichtum hat sie mit dem *Requiem* erreicht. Dem 1990 geschriebenen und im selben Jahr in Heidelberg uraufgeführten Werk kam dabei das erstarkende Interesse an der Musik komponierender Frauen zugute. Es ist der Sängerin Roswitha Sperber zu verdanken, dass das *Requiem* als Auftragswerk für das von ihr geleitete Festival „Komponistinnen gestern - heute“ geschrieben wurde. Und da die Konzerte in jenem Jahr unter dem Motto „Blau – Farbe der Ferne“ stand, wählte Myriam Marbe für ihr Werk den Haupttitel *Frau Angelico – Marc Chagall – Voroneţ*, da sie in den Bildern der Maler wie auch in den berühmten Außenfresken des rumänischen Klosters Voroneţ eine ähnliche, ins Metaphysische zielende Verwendung der Farbe Blau feststellte. In einer Art musikalischer Synopse führt sie alle ihr bekannten Totenklagen und Trauerritualen zusammen: Textfragmente aus der lateinischen Totenmesse verbinden sich mit traditionellen rumänischen Klagegesängen, der altgriechische Ausruf *ania* wird Ausdruck eines rein psychischen Schmerzes. Ein Text aus einem rumänischen Initiationsritus spricht den Zuhörenden Mut zu, einige Worte aus dem Kaddisch, dem jüdischen Totengebet, werden in den musikalischen Fluss eingestreut, bis im dritten Satz der rumänisch-byzantinische Auferstehungshymnos *veseliţi-vă* erklingt. Für die Begleitung des groß angelegten Chorwerks wählte Myriam Marbe ein heterogenes Solistenensemble: Querflöte, Oboe, zwei stereofonisch platzierte Klarinetten, Fagott, Trompete, Horn, drei stereofonisch platzierte Posaunen, ein Schlagzeug mit reichem Instrumentarium, zwei Bratschen, ein Kontrabass. In ihrem *Requiem* wird deutlich, dass Myriam Marbe bei aller Liebe zur intellektuellen Abstraktion immer an die Interpreten gedacht hat und sie als einzigartige Personen begriff, die sich mit ihren individuellen Empfindsamkeiten begegnen. Diese sollen sie ins Spiel einbringen, damit die Musik eine Qualität erreicht, die ihr wichtig war und von der sie hoffte, dass sie die Zuhörer erreicht: eine Musik für Menschen mit Herz und Verstand.

[i] Myriam Marbe, live, in der Sendung des WDR 3, Köln, *Gespräche über Kompositionen – Myriam Marbe „Ritual für den Durst der Erde“*, Moderation Detlef Gojowy, 15. August 1978.

[ii] Myriam Marbe *Kurzgefaßter Lebenslauf*. In: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe - Klangportraits Band 5*, Berlin 1991.

[iii] Myriam Marbe *„Gut oder schlecht: aber das bin ich“ Myriam Lucia Marbe im Gespräch*. In: Gisela Gronemeyer (Hrsg.), *Myriam Lucia Marbe - Klangportraits Band 5*, Berlin 1991.

[iv] Myriam Marbe *„Gut oder schlecht: aber das bin ich“ Myriam Lucia Marbe im Gespräch*. a.a.O.