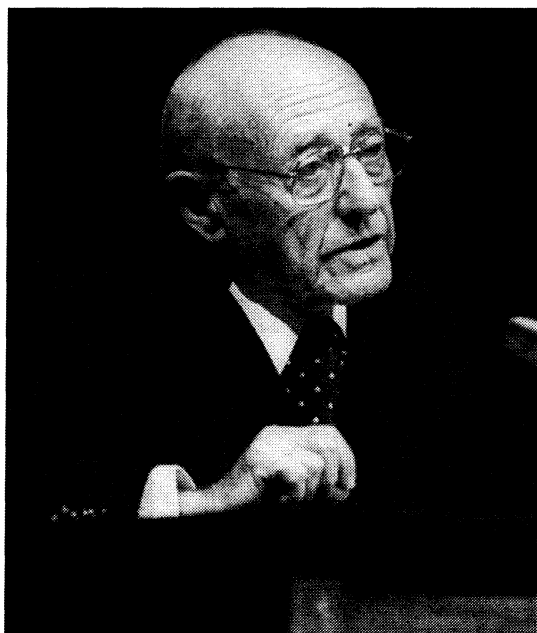

JOSEF TAL

*»Musik auf Wanderung –
Querschnitte zwischen Gestern und Morgen«*

Berliner Lektion am 29. September 1991



Musik auf Wanderung – Wanderung im Fahrstuhl eines Hochhauses, Wanderung im Supermarkt, im Autobus, in der U-Bahn, sie sind alle integriert in die Musikverpackung des zivilisierten Menschen täglicher Bewegung. Sie haben gemeinsam mit dem früheren Menschen Bewegung in der Natur, die ihm das Etikett »Wandervogel« eintrug, daß diese und auch jene Menschen der musikalischen Begleitung als Stimulans fürs Wachsein bedürfen.

Im fahrenden Zug sitzt mir gegenüber ein junges Mädchen, die kleinen Kopfhörer in ihr langes Haar verwoben, auf dem Schoß ein eng beschriebener Schreibblock. Sie blickt mit großen Augen in mein Gesicht, aber sie sieht mich nicht. Ihr Oberkörper schwingt nach dem Rhythmus der Musik. Ab und zu blickt sie in das Geschriebene und memoriert wahrscheinlich Daten für ein Examen. Bald wird sie aussteigen, vielleicht in einem Vortragssaal sitzen, den rechten Kopfhörer etwas beiseite schieben, um den Vortragenden gut zu hören und vom linken Kopfhörer die Musik empfangen, die gerade gesendet wird. – Wer von uns kennt nicht diesen kleinen Kulturfilm, der täglich in unserer Umgebung zu sehen ist?

Wie wird auf diesen spezifischen Wanderungen Musik kultiviert? Die romantische Poesie sagt: »Das Wandern ist des Müllers Lust«. Doch dicht neben dem Wanderer geht die Wandlung einher. Mag sein, daß der Müller gerne lustvoll wandert. Hat er offene Augen und Ohren, so wird die Wandlung der Ereignisse ihm oft die naive Freude verderben. Er wandert mit Musik, er singt und spielt auf der Laute. Wandeln sich die Ereignisse, so wandeln sich auch seine Lieder. Musik auf Wanderung kommt also nicht von außen. Sie entsteht, wie die Überschrift zu Heinrich Brockes Gedichtband im 18. Jahrhundert sagt: »Meine Seele hört im Sehen«. Nur mit der Fähigkeit, ungehemmt zu sagen und zu empfangen, ist die Musik die Kunst der Musen, so wie die alten Griechen es verstanden und empfunden haben. Nur dann ist Musik nicht ein der Außenwelt hinzugefügter sinnlicher Reiz, der neben einem stumpfen Wanderer ohne Verpflichtung einhergeht.

Die Kultivierung der Musik ist die Reflexion auf den Wandel der Ereignisse; der Wandel im Leben des Einzelnen, der Wandel in der Gesellschaft. Dies mag eine der kultischen Wurzeln der Musik sein; denn von Anbeginn war sie mit Schritt, Bewegung und Tanz liiert. Die Spontanität des Bewegungsreflexes wurde durch das zeitliche Metrum des Tones diszipliniert.

Zwei Ereignisse in meinem Leben haben mir diese Beobachtung bestätigt. Eines war eine Berliner Lektion, das andere eine Jerusalemer Lektion.

Im Alexanderplatz-Viertel des Berlins der 20er Jahre lebte damals die Mehrzahl der nach Berlin eingewanderten sogenannten Ostjuden. Ihr materieller Besitz war, im Vergleich zu dem der Westjuden, von erbarmungsschreiender Ärmlichkeit. Ihre Lebenskraft dagegen schöpften sie aus einer über die Jahrtausende immer tiefer sich verwurzelnden Glaubenslehre, voller Lebensweisheit und Sprachreichtum. Frömmigkeit war identisch mit Lernen und Wissen. Das gemeinsame Streben zum Erforschen von Gottes Schöpfernatur schuf eine eng vereinte Gesellschaft, aus deren geistigem Nährboden eine Fülle individueller Höchstleistungen entstand. Die Masse und der Einzelne fanden in allen Lebenslagen ihren gleichzeitigen Ausdruck.

Mein Vater, der ein orthodoxer Rabbiner war, betete im Tempel Pestalozzistraße, der die Synagogenbrände der »Kristallnacht« überlebte. In diesem Tempel gab es keine Orgel, da das Instrumentalspiel am Sabbat verboten ist. Aber es gab einen vorzüglichen Männerchor unter der Leitung von Chemjo Vinaver, dem Gatten der bekannten Dichterin Mascha Kaleko. Die ritualen Gesänge waren durchweg in der musikalischen Sprache etwa eines Mendelssohn geschrieben. Hier empfing ich als betender Knabe an der Seite meines Vaters meine ersten musikalischen Eindrücke. Und diese kamen aus der westeuropäischen romantischen Musik. Mein Vater war, obwohl streng orthodox, glücklicherweise ein sehr toleranter Rabbiner. Als Talmudforscher gingen seine Kenntnisse weit über das Westjudentum hinaus. In der reichen Bibelauslegungsliteratur des Ostjudentums fand er immer wieder Quellen, aus denen er während langer Nächte lernend schöpfte. So war es ganz natürlich, daß er auch engere Kontakte mit den ostjüdischen Emigranten suchte.

Eines Sabbats pilgerten wir beide aus dem Westen Berlins zu einer der Betstuben in der Grenadier- oder Dragonerstraße. Die Wanderung dorthin führte zu einem tiefgreifenden Wandel meiner musikalischen Erlebnisse. In dieser Betstube standen eng beieinander über hundert Männer, jung und alt. Mit großer Schwierigkeit konnten wir noch winzigen Platz zwischen all den Betenden finden. Eingepfercht zwischen meinem Vater und einem hohen langbärtigen Greis konnte ich nur die langen Kaftane meiner nächsten Umgebung sehen. Sofort fiel mir auf, daß hier nicht in wohlgeordneter Verteilung der Rollen gesungen wurde, wie etwa im Tempel Pestalozzistraße. Da gab es

einen Kantor, und das Publikum antwortete im Ausdruck der Gemeinde, gleich dem cantus responsorius im christlichen Ritus. In dieser ostjüdischen Betstube jedoch sprach und sang jeder für sich mit seinem Gott, flüsternd, laut klagend, weinend, jubelnd, der Oberkörper in seitlichen Drehungen, abwechselnd mit Verbeugungen vor Gott. Aus diesen hundert individuellen Gesprächen mit Gott, jedes ekstatisch aufgeladen und immer neu emotionell variiert, entstand ein musikalisches Kaleidoskop, alle meine Sinne einfangend. Ich stand zwischen meinem Vater und dem Greis wie in der Puppe eines tönenden Schmetterlings.

Erst nach dem Gottesdienst, draußen auf der Straße, entschlüpfte ich dieser Haut, neugeboren in einem neuen Teil des Universum. Würde ich mehr von Psychoanalyse, würde ich vielleicht entdecken, daß mein späteres Interesse an elektronischer Klangproduktion hier seine Wurzeln hat und bis heute mein musikalisches Denken beschäftigt. Die Wanderung von Charlottenburg bis zur Grenadierstraße ist nicht zu trennen vom Wandel einer musikalischen Beziehung. In dieser Schale eines tönend vibrierenden Komplexes wache und träume ich seither.

Dieses war die Berliner Lektion, die viele Jahre später in der Jerusalemer Lektion ihr komplementäres Ereignis finden sollte.

Es geschah am Anfang des israelischen Unabhängigkeitskrieges 1947/48. Jerusalem war eine ringsum belagerte Stadt. Die Stadt war Front und Hinterland zugleich. Es gab keinen Unterschied zwischen Zivilisten und Soldaten; und da es auch keine Uniformen gab, wandelte sich jeder Anzug und jeder Rock in eine militärische Uniform, paradoxerweise individuellen Ausdrucks. Es war nur der gemeinsame Geist, der unsichtbar uniform gekleidet war.

Im Hof eines Hauses erhielten wir unseren ersten militärischen Drill. Ein junger Offizier, dessen militärischen Rang man nur daran erkennen konnte, daß ihm aus der Hosentasche der Griff eines Revolvers herauslugte, lehrte uns Rechts- und Linksherumdrehen mit nachfolgendem Marschieren. Aber damit haperte es. Obgleich er sich das »Rechts!« und »Links!« aus der Kehle schrie, klapperten die Schuhe der Marschkolonnen auf dem Steinboden wie verfrühte oder verspätete Orchestereinsätze. Der junge Offizier war verzweifelt. Disziplinarverfahren gab es nicht; mit unrhythmischen Zivilisten kann man nicht Krieg führen. Angesichts meiner Mitwirkung in dieser Gruppe kam der Offizier auf die Idee, mich in eine seit Wochen geschlossene Musikalienhandlung abzuordern und dort auf offiziellen Befehl eine Mundharmonika zu beschlagnahmen. Mit dieser

bewaffnet kam ich zurück und improvisierte aus voller Lunge endlose Marschmelodien. Das Problem war gelöst: Beschwingt marschieren wir alle aus dem Hof heraus in die Straßen Jerusalems.

Hier war nun Musik mobilisiert als geistige Disziplin auf primitivster Grundlage, nämlich der ständigen Wiederholung einer straffen Zeiteinheit. Die Melodie war die träumerische Zugabe zum wachen Schritt, dem sich niemand entziehen konnte.

Mithin ist unser Verständnis von Musik ein ständig bewegter Prozeß von Geist und tönender Materie. Im Ablauf der Bewegung beziehen sich die Klänge aufeinander. Unser Gedächtnis speichert das Verhältnis zwischen zwei gleichzeitig oder nacheinander folgenden Tönen, ein Verhältnis, welches wir mit Intervall bezeichnen. Die Entfernung zwischen zwei Tönen ist meßbar; alles Meßbare kann systematisiert werden. Wandern wir nun längs und breit über die Erdkugel, so lehren uns Ost und West, daß der nachdenkende Mensch über viele Hunderte von Jahren in die nicht sichtbare und nicht antastbare Tonwelt Ordnungen verschiedener Arten und verschiedener Weisen gebracht hat. Auch diese Ordnungen beziehen sich sowohl auf meine Berliner Kindheit als auch später auf geforderte Stellungnahme zu kosmopolitischen und ideologischen Bezügen zur Musik. Ordnungen in der Tonwelt werden als sogenannte Musiktheorie gelehrt. »Alle Theorie ist grau«, sagt ein Sprichwort. Gemeint ist mit dem Wort »grau« eine traurige Blutleere im menschlichen Tun und Denken. Im Grunde aber ist ein System die Zusammenfassung essentiellen Denkens. Dabei bewahrt ein gutes System seine Flexibilität und seine Bereitschaft, auf neue Konstellationen spontan zu reagieren. Besitzt der Theorielehrer diese Bereitschaft nicht, so trainiert er mit seinen Schülern in endlosen Übungen eine starre musikalische Rhetorik, die bestenfalls die Peripherie eines musikalischen Inhaltes streift. Denn dann wird vom System nur das Meßbare gelehrt, aber diese steht ausschließlich im Dienst des essentiellen nicht meßbaren Gedankens. Ein abgeschnittener Faden vom Leben der Musik erstarrt dann schnell in »graue Theorie«.

Auf wunderbare Weise habe ich diese Lehre nicht von einem Musiker erhalten, sondern von meinem Vater, dem Rabbiner, der mich, den 13jährigen Knaben, zur Konfirmation vorbereitet hat. Das war natürlich kein westeuropäischer Musikunterricht, sondern die logische Fortsetzung meines unvergeßlichen Erlebnisses in der Betstube in der Grenadierstraße. Im Ablauf des Ritus' der Einsegnung mußte ich aus der Tora, der Heiligen Schrift, einen Abschnitt vorlesen. Die Lesart ist im Sing-Sang melodischer und rhythmischer

Varianten nach früh-mittelalterlicher Tradition. Die melodischen Formeln sind in einem Akzentsystem von Strichen und Häkchen neben Buchstaben und Silben angedeutet. Es gibt zwar verschiedene Auslegungen dieses musikalischen Vorlesens, doch allen ist gemeinsam, daß das Heilige Wort nicht nur rational informierend, sondern auch irrational interpretierend vorgetragen wird. So kann die Gemeinde unter dem Einfluß des Vorlesenden unmittelbar am Erlebnis des Vorgetragenen teilhaben. In der Grenadierstraße wurden meine Sinne vollständig vom irrationalen Getön eingefangen. Jetzt, am Schreibtisch meines Vaters, neben ihm sitzend, lernte ich eine Formel zu meistern, den emotionellen Inhalt im Rahmen von Ruhepunkt und Höhepunkt zu beherrschen. Zwischen Meßbarem und Nichtmeßbarem vollzog sich eine enge Zusammenarbeit. Bis heute hat keine der Umgangssprachen der Welt Termini technici geprägt, die sich auf diese Zusammenarbeit beziehen. Vom Intervall wird nur die meßbare Entfernung zwischen zwei Tönen mit eindeutiger Zahl bezeichnet, sagen wir eine Quinte. Was aber inter vallum, was zwischen den Wänden vor sich geht und was eigentlich das Wesen der musikalischen Aussage enthält, das wird mit völlig unzureichenden, vagen ästhetischen Begriffen, z. B. mit Konsonanz und Dissonanz, bezeichnet. So nutzte die oberflächliche Musikerziehung das Moment der Gewohnheit und verlieh dem durchschnittlichen Musikliebhaber die trügerische Sicherheit, daß alle schöne klassische Musik konsonant ist und alle häßliche moderne Musik dissonant.

Mit ähnlicher Naivität setzte ich meine musikalische Wanderung fort, die mich von der Grenadierstraße über meine Einsegnung zur Aufnahmeprüfung in die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin geführt hat. Dort wurde ich vom Strudel einer völlig unbekanntem Musikwelt fortgerissen. Im Eintrittsexamen mußte ich die Beherrschung der klassischen Musiktheorie unter Beweis stellen. Nun aber bekam ich einen Theorielehrer, den Komponisten Heinz Tiessen, der jede Regel de/tri unter ein neues Licht stellte. Die Regeln waren nicht mehr unveränderlich, sie bekamen neue Begründungen und neue Bezüge, bis aus ihnen eine Ordnung unter neuen Gesichtspunkten entstand.

Von Tiessen erhielt ich die Einführung in die Zwölftontheorie des Arnold Schönberg. Damit schlug meine musikalische Wanderung einen ganz neuen Weg ein, der hohe Anforderungen an mich stellte. Ich mußte lernen, radial zu denken. Denn den Grundton einer Tonleiter gab es nicht mehr. An Stelle eines Grundtones wurde die Zwölftonreihe zum Mittelpunkt für die gesamte Komposition und somit Ausgangspunkt des individuellen Denkens jeder Reihe.

Radiales Denken strahlt aus in alle Richtungen des Universums. Da mein Lehrer Tiessen diesen entscheidenden Punkt erfaßt hatte, lehrte er diese Theorie nicht mit Manipulationen der Zahl 12, Manipulationen, die als Handgriffe schnell erlernbar sind. Der musikalische Gesamthalt einer Zwölftonreihe ist in keinem Zahlensystem ausdrückbar, nähert sich jedoch der Natur der Primzahl, der Unendlichkeit. Es ist also nicht verwunderlich, daß Tiessen auch ein großes Interesse an Astrologie zeigte, daß astrologische Konstellationen in musiktheoretischen Analysen viele Fragezeichen erweckten und somit auch in die Seele eines mit der Materie kämpfenden Schülers viel Verwirrung und viel Beglückung einpflanzten.

Es war eine musikalische Wanderung auf weitem Ozean, ohne Kompaß und in dichtem Nebel, nur mit der witternden Nase ausgerüstet. Ein Rückblick auf diese Zeit erlaubt mir auch den Rückschluß, daß zwischen der Betstube in der Grenadierstraße und Tiessens musiktheoretischen Darstellungen eine geheimnisvolle Verbindung bestand. In nicht bewußten Tiefen drängte es mich schon damals, in meiner Studentenzeit der 20er Jahre, zur Elektronenmusik und stieg heute in das Bewußtsein der Computermusik hinauf. Dieselbe geheimnisvolle, vielleicht telepathische Verbindung bestand auch zwischen Tiessens Vertiefung in die Astrologie und zugleich dem Denkgesetz der Zwölftonmusik. Wäre der Zwölfton-Schönberg im Milieu einer Rabbinerfamilie aufgewachsen, so hätte ihn seine »Musik auf Wanderung« zweifellos zur Kabbalistik geführt. Ich habe darüber nur Vermutungen, weiß aber nicht Genügendes. Spürbar ist für mich, daß diese Denkweise auch bei Tiessen das Motiv des Suchens war.

Probleme, die Schönberg beschäftigten und die uns alle auch in künftigen Zeiten zu stetem Erneuern des Denkens zwingen werden, finden wir bereits bei den Kabbalisten des frühen Mittelalters. Erlauben Sie mir, aus Gershom Scholems »Jüdische Mystik« eine relevante Stelle zu zitieren. Scholem berichtet über die Meditationspraxis des mittelalterlichen Kabbalisten Abraham Abulafia. Scholem schreibt: »Es ist das Ziel Abulafias – wie dieser es selber ausdrückt – die Seele zu entsiegeln, die Knoten aufzulösen, die sie binden«. »Alle inneren Kräfte und die verborgenen Seelen im Menschen sind in den Leibern verteilt und differenziert. Jede Kraft aber läuft, wenn ihre Knoten gelöst sind, ihrem Wesen zufolge zu ihrem ersten Ursprung hin, der einer ist ohne jede Zweiheit und der die unendliche Vielheit in sich faßt«.

Was hören wir nun, wenn wir Abulafias zitierten letzten Satz über den Ursprung dem ersten Textsatz aus Schönbergs Oper »Moses und Aron« gegenüberstellen. Abulafia sagt: »Ursprung, der einer ist ohne jede Zweiheit und der die unendliche Vielheit in sich faßt«. Nehmen wir die erste Textstelle in Schönbergs Oper, sagt Moses: »Einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott«.

Hierzu meint Scholem: »Schon Abulafia selbst vergleicht seine neue Disziplin mit Recht mit der Musik. In der Tat führt eine systematisch geübte Meditationspraxis, wie er sie in seinen Werken lehrt und schildert, zu Empfindungen, die eng mit dem Gefühl zusammenhängen, das musikalische Harmonien, die ja auch wesentlich unanschaulicher Natur sind, im Menschen hervorbringen. Die Wissenschaft der Kombination ist eine Musik des reinen Denkens. ... Ihm, – dem Mystiker – öffnen sich in der Musik des reinen, nicht mehr an 'Sinn' gebundenen Denkens die verschlossenen Tore der Seele und geben ... den Weg zu Gott frei.«

Es ist also ganz folgerichtig, daß meine musikalische Wanderung sehr viel später auch zu Gesprächen mit Gershom Scholem geführt hat, gerade weil er kein Musiker war und unbelastet von begrenztem musiktheoretischem Denken. Noch kurz vor seinem Tod stellte ich ihm die Frage, ob es wohl legitim wäre, in Wagners Musik kabbalistisches Denken zu hören. Anfangs war er sehr verwundert über diese Frage, doch wurde er im Gespräch mehr und mehr von den Implikationen in dieser Frage gefesselt. Wir sprachen über Wagners überaus hochentwickelte musikalische Harmonien, die eben »wesentlich unanschaulicher Natur sind«, andererseits aber das Leitmotiv, dessen Sinn das anschauliche Bühnengeschehen in die Musik injiziert. Eigentlich ein Spaltungsvorgang im reinen, vom definierbaren Sinn losgelösten Denken. Daher hat Wieland Wagner in seinen Wagner-Inszenierungen versucht, die unanschauliche Natur der musikalischen Harmonien in ein doch wesentlich anschaulicheres Bühnenbild zu übertragen, indem er weitgehendst mit Lichtformen arbeitete. Es entstand ein Dialog zwischen Spektral-Strukturen und Oberton-Strukturen. Obleich alles Spektrale mit dem Auge erfaßt wird, also anschaulich ist, wird bei Wieland Wagner von der figürlichen, anschaulichen Umwelt nur der erhellende Lichtstrahl abstrahiert, womit eben auch im Bühnenbild ein Zusammenwirken mit der nichtanschaulichen Harmonie des Kabbalisten Abulafia erreicht wurde.

Dies war der Stoff meines Wagnersgespräches mit Scholem, wobei ich mich auch der Tatsache erinnerte, daß die Berliner Juden die

begeistertsten Wagneriner waren; dazu gehörte auch mein Vater, der gelehrte Judaist. Und noch ein zweites Mal in meinem Leben machte ich die erstaunliche Erfahrung, daß, wenn ich in meinem Vorlesungsverzeichnis der Hebräischen Universität Jerusalem Vorträge über Wagner ankündigte, die judaistische Fakultät im Auditorium besonders stark vertreten war. Und dies in einer Zeit, in der Wagner in Israel wegen seines militanten Antisemitismus absolut verpönt war und ist. Diese Paradoxie ist ein wesentliches Element in der religiösen Mystik. Daher wohl auch die Faszination, die Wagners Musik auf die Juden ausübte. Scholem versprach mir, sich mit diesem Thema zu befassen, sobald seine Krankheit es ihm erlaube. Aber dazu kam es leider nicht mehr. Sein Beitrag zu dieser Frage wäre zweifellos von größter Bedeutung gewesen.

Gespräche solcher Art sind sowohl Ergebnis früherer Überlegungen, als auch Antrieb neuen Suchens. Und so beginnen wir eine neue Wanderung der Musik. Diesmal in einer Landschaft, die provokativ demonstriert, daß es kein »Zurück zur Natur« gibt. Es ist, um mit Abulafias Terminologie zu sprechen, der Knoten, der die nichtanschauliche Musik fest mit Mitteln der Anschaulichkeit verschnürt. Der Klang alleine ist nicht nur unsichtbar und unantastbar, er ist auch eine Materie in ständiger Bewegung, die ihn fortträgt und nie zurückbringt.

Für des Menschen Kapazität der Faßbarkeit bedeutet die Flucht des Klanges ein gewaltiges Problem. Lange vor dem Begriff Musik als klangliche Erhöhung zum gesprochenen Wort war es die Sprache selbst, die nicht nur sachlich mitteilte, sondern dazu auch klang und mit diesem Klang der trockenen Information bereits eine Interpretation hinzufügte. So wird auch das gesprochene Wort fortgetragen, wie jeder Klang, und das Verflogene ist unwiederbringlich. Nur mit dem Speichervermögen des Gedächtnisses können wir uns erinnern, können das vergangene Wort zurückbeziehen auf die Gegenwart und Zusammenhänge über große Bögen bewirken.

Aber die Kapazität des Gedächtnisses ist geringfügig gegenüber der Quantität des stimmlich Verlautbarten. Erst die Erfindung der Schrift ermöglichte ein schier unermessliches Speichervermögen, denn das Auge kann jederzeit den nichtanschaulichen Klang des verflogenen Wortes in der anschaulichen Schrift wiederfinden. Mit der Entwicklung der Sprache entwickelte sich auch die Grafik der Schrift. Der Knoten Abulafias, der den nichtanschaulichen Klang mit dem anschaulichen Wortinhalt fest verknüpfte, so daß beide zusammen verflogen, dieser Knoten konnte nun gelöst werden, die Schrift

vom Klang separiert und der verflogene Klang stets neu reproduziert werden.

Thomas Mann beschreibt in seinem »Joseph«-Roman den Lernprozeß des jungen Joseph: »Das Lesen und Schreiben war selbstverständlich die Grundlage von allem und begleitete alles; denn es wäre sonst nur ein verwehendes Hörensagen und Wiedervergessenwerden gewesen unter den Menschen«.

Es ist nun tausend Jahre her, daß der Mönch Guido d'Arezzo eine Notenschrift entwickelte, die über Jahrhunderte hinweg das menschliche Musikgedächtnis trainierte und dem Menschen ermöglichte, hochkomplizierte Musikformationen, etwa die einer Mahlersymphonie, zu erfassen. Kaum vorstellbar, daß ohne Notenschrift je eine Mahlersymphonie gedacht wäre. Das bedenken wenige, weil die Notenschrift inzwischen so selbstverständlich wurde, was sie in keiner Weise ist. Man berichtet von der Uraufführung von Beethovens Chorphantasie im Dezember 1808: Es war Beethovens letztes Auftreten als Pianist. Er spielte den Solopart in der Phantasie. Er spielte auswendig, obgleich die Noten auf dem Pult vor ihm standen. Er warf keinen Blick auf die Noten, blätterte aber konsequent um bis zum Ende. – Ein eklatantes Beispiel für die innige Zusammenarbeit der Sinne Auge und Ohr beim Komponieren und beim Interpretieren.

Nun entwickelte sich turbulent die Musik in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts, das mit einem Fuß schon im nächsten Jahrhundert und Jahrtausend steht. Aus gleichen Gründen, die Guido d'Arezzo zur Notwendigkeit einer Notenschrift führten, nämlich der sprunghaften Entwicklung neuer musikalischer Konstellationen, wie dem damaligen Beginn polyphonen Hörens und Denkens, sprengte die Musik unserer Tage die Grenzen des Notierbaren und forderte notwendig neue graphische Ausdrucksmittel. Die Übersetzung des Klanges erfolgte nicht – wie bisher – in ein Notensystem, sondern in ein anschauliches Bild, in eine sogenannte »musikalische Graphik«. Hier wurde zum Ideal die einmalige Rückübersetzung des Bildes in den nichtanschaulichen Klang. Die Einmaligkeit emanzipierte von der Planung und stützte sich auf den Zufall. Das sinnlich-emotionell Inspirierte war keinem System mehr verpflichtet.

Auf dieser Wanderung fehlte mir mein Lehrer Tiessen, der mich zwang zu wittern, wenn das Herkömmliche nicht mehr helfen konnte und das Neue noch nicht auf zwei Beinen stand. Der Wind wehte im Zuge der Zeit von der Technologie her. Ein neues Musikinstrument präsentierte sich: der Synthesizer. Mit Oszillatoren werden sogenannte synthetische Klänge erzeugt. Wütend diskutiert noch heute

der Traditionalist den Unterschied zwischen Kunst und künstlich, zwischen Nylon und Seide.

Das hatte ich doch schon einmal auf einer viel früheren Wanderung erlebt! Das Geschrei nämlich über tonale versus atonale Musik. Über die Unnatur der atonalen Musik, die keinen Grundton einer Tonleiter mehr anerkennt, also der Musik den Boden unter den Füßen wegzieht. Sollte ich da meinen Lehrer Tiessen vergessen haben? Im Gegenteil! Von damals bis heute stärkten sich die Kräfte für den Augenblick, der als Konsequenz des Synthesizers den Computer auf die Bühne ruft.

Und hier beginnt eine neue Musik auf Wanderung. Es ist kein Fortschritt, sondern eine neue Welt voller Erlebnisse anderer Arten und anderer Weisen, voller Differenziertheiten, die die Wunder des Mikro- und Makrokosmos erfaßbar machen, voller Schönheiten, die zwar selbst mit dem Computer nicht meßbar sind, aber ihre Wirkung auf den aufnehmenden Menschen haben. Wir lernen, sensibel zu unterscheiden zwischen unermeßlich und nicht meßbar. Mit dem Computer wird so unglaublich viel mehr meßbar, und mit jeder neuen Meßbarkeit eröffnet sich eine neue Welt des Unermeßlichen. Eben diese Erkenntnis führt wieder zu einer Festigung. Aus dem brodelnden Musikkessel der jüngsten Vergangenheit fügen sich aufbauende Elemente auf neue Weise zusammen. Der Weg, der nun beschritten wird, stellt auch seine neuen Forderungen. Wir müssen lernen zu opfern, um Größeres zu erhalten. Das Verhältnis zur Interpretation in der Musik und der Reiz des Anschaulichen während des Spielvorganges wandeln sich entscheidend während dieser Musik auf Wanderung.

Der Computer ist kein Spielinstrument. Er hat keine Tastatur, auf der gespielt werden kann. Er ist nicht mit Live Electronic zu verwechseln und liebt auch nicht, auf der Bühne zu erscheinen, um in Kombination mit Modulatoren interpretatorische Steuerungen zu ermöglichen, deren Anschaulichkeit nur von der Perception ablenken. In seiner Zusammenarbeit mit Musik erfüllt er essentiell die Aufgabe des Speicherns und des Kombinierens innerhalb des Materials, mit dem der Komponist ihn informiert hat. Er hat enormen Einfluß auf das Denkpotehtial des Komponisten und will wiederum von ihm entsprechend informiert werden. Im give and take erziehen sich beide zur Erreichung eines neuen Gipfels musikalischer Realisierung. Es ist leicht einzusehen, daß weder Zahlen noch Codes noch diagrammatische Darstellungen oder anschauliche Bildgraphik den Computer hinreichend über des Komponisten Absicht informieren können.

Und damit stoßen wir auf den wesentlich neuen Weg der musikalischen Wanderung in Richtung auf Morgen und Übermorgen. John Cage konnte gestern noch sagen: »Art, instead of being an object made by one person, is a process«. Heute schon antwortet ihm der Computer: »Ja, ein Kunstwerk entsteht in der Folge eines Prozesses, in Gang gesetzt durch ein Individuum. Mit mir, dem Computer, wird das Kunstwerk zum Objekt. Lebendig wird das Objekt erst, wenn sein nichtanschaulicher subjektiver Inhalt beim wiederholten Hören immer wieder neu entdeckt wird, ein nicht endender Prozeß.«

Denn dies ist die Opferung: Es gibt keinen individuellen Interpreten mehr. Der Komponist ist sein eigener Interpret. Die Vieldeutigkeit des Gesagten muß vom Hörer selbst gefunden werden. Den Genuß muß er sich erwerben, wonach der Genuß um Vieles reicher und nachhaltiger und wiederum stimulierend sein wird. So bereiten wir schon heute die Tradition einer kommenden Klassik in der Musik vor, an der der Hörer als gedanklich Mitschwingender – zum Unterschied vom nur physisch Mitschwingenden – unmittelbar mitkriert.

Das wird dann auch in der Musikerziehung ein neues Hauptfach entstehen lassen, nämlich die Erziehung zum musikalischen Hören, absolut gleichwertig der Erziehung zur musikalischen Rhetorik. An der Schwelle zu dieser Zeit entsteht die Notwendigkeit für eine neue Musikschrift, die des Komponisten und seines Computers würdig ist, d. h. über sämtliche Parameter des Tones sowie der Konsequenzen im Verlauf der Komposition exakte Auskunft geben kann, so daß der Computer die getreue Realisierung nach des Komponisten Willen vollziehen wird. Diese Wanderung geht auf den Weg zu einer iconographischen Notation, die den Computer maximal informiert. Es ist eine mühevollere Wanderung, aber ebenso faszinierend und bezaubernd, da sie auch in – bis heute noch – magische Welten der Akustik führt.

Mithin entbehren meine musikalischen Wanderungen nie aufregender Abenteuer. So mag ich Verständnis bei Ihnen finden, wenn ich am Ende dieser Lektion von einer Wanderung berichte, auf der ich im Begriff bin, einen Seitensprung zu machen. Von hier führt mich mein Weg in den KMS der Philharmonie, wo heute abend, im Programm einer Antikriegs-Anthologie, u. a. eine Komposition von mir uraufgeführt wird. Aus einem Gedichtband des Jerusalemer Dichters Israel Eliraz entnahm ich die Worte zu dieser Komposition. Die Parole »Anti-Krieg« habe ich auf mein eigenes Leben bezogen, das von Beginn an voll innerer und äußerer Konfliktstoffe beladen

war. Der Konflikt in dieser Komposition beginnt schon mit dem Einsatz des ersten Wortes. Denn das Wort hat einen Begriffsinhalt im Gegensatz zum Klang der Instrumente, zu denen auch die Stimme gehört. Über diesen Konflikt und diese Vereinigung von Wort mit Klang schrieb Elias Canetti in seinen Aufzeichnungen »Die Provinz des Menschen«: »Eine neue Musik erfinden, in der die Töne im schärfsten Gegensatz zu den Worten stehen und die Worte auf diese Weise verändern, verjüngen, mit neuem Inhalt erfüllen. Worten ihre Gefährlichkeit nehmen durch Musik. Worte mit neuen Gefahren laden durch Musik. Worte verhaßt, Worte beliebt machen durch Musik. Worte zersprengen, Worte vereinigen durch Musik«.

Diesen Krieg sei er mit Waffen, sei er mit Wissen, will ich zum Ende dieses Tages darstellen. Die Worte lauten – in deutscher Übersetzung von Jacob Hessing:

Linie
harte bittere
Linie.
Trockene Sümpfe
laufen Gefahr.
Hartnäckiges Licht fällt auf Tiefes,
auf einen Ort ohne
Mitte, ohne Grenzen,
ohne sicheren Rand.
Ich bin darinnen.
Bin ich zu Hause?
Was weiß ich von den Täuschungen des
langen Weges in den Orient?
Ich sah, wie sich der Feigenbaum
jenseits des Zaunes verdickte –
Ich stand, bis ich sah,
ich sah – ich bezeugte.
Wer immer gesagt hat,
es gibt nichts jenseits meines Ortes,
sagt jetzt:
Das Land hat sich verändert
und wir in ihm.

Josef Tal
Musik auf Wanderung –
Querschnitt zwischen gestern und morgen

»Abu Musica«, Vater der Musik, haben die Araber ihn genannt, »Josef Hacholem«, Josef der Träumer, die Juden. Beide Ehrentitel treffen Wesenszüge des israelischen Komponisten Josef Tal. Geboren 1910 in Posen, aufgewachsen in Berlin, emigrierte Tal im März 1934 nach Israel. Schwere Jahre folgten, in denen er sich voller Elan dem Aufbau des neuen Staates Israel widmete. Mit seinem Klavierspiel brachte er die Musik in die entlegensten Landstriche Palästinas. Musik als Mittel der Verständigung – wie anders sollte man diesem bunten Völkergemisch von Europäern, Marokkanern, Jemeniten, Persern, Irakern eine gemeinsame – musikalische – Sprache geben.

Nicht nur für Israel träumt Tal von einer gemeinsamen Sprache, einer neuen Allgemeinverständlichkeit, die die Unruhe stiftenden Gegensätze aufheben könnte. Eine Vision, die er in seiner zur 750-Jahr-Feier Berlins uraufgeführten Oper »Der Turm« thematisiert hat. Das Turm-Motiv weckt Assoziationen an den Turmbau zu Babel. Folgt man der Bibel, ist der frevelhafte Turmbau schuld daran, daß sich die ursprünglich einheitliche Sprache der Menschen verwirrte.

Tals Kompositionen bleiben immer eng mit der politischen Situation seines Landes verknüpft. Sein Symphonisches Poem »Exodus« wurde 1947 zur Zeit des arabischen Widerstandes gegen den UNO-Unabhängigkeitsbeschluß uraufgeführt, die Oper »Massada« komponierte Tal zum 25jährigen Bestehen des jungen Staates Israel.