

Nachtrag zu einer Autobiographie

Eine Lebensbeschreibung verläuft zumeist entlang äusserer Gegebenheiten, die jedoch mitunter ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ ganz unwillkürlich und ohne jede Direktive eine entscheidende Wirkung auf persönliches Reagieren ausüben können. Das sind dann Dinge, die nicht datenmässig zu erfassen sind, die man nicht wie ein Foto von sichtbarer Realität beschreiben kann, und doch können gerade diese Dinge innere Gegebenheiten bewirken von grösserer Bedeutung für den Ablauf des Lebens, als die äusseren willkürlichen Einflüsse. Am Berührungspunkt zwischen beiden, den willkürlichen und den unwillkürlichen, entscheidet dann die einmalige Konsequenz.

Ich wurde oft gefragt, wann ich denn begonnen habe zu komponieren.

Mehr datenmässig habe ich dies schon in meiner Autobiographie beantwortet. Kommt man in ein höheres Alter, so forscht man gerne in den weit zurückliegenden Zeiten. Über die datengesetzten Erinnerungen hinaus, möchte man dann auch etwas von der Bedeutung der im Dunkel liegenden Geschehnisse erfahren.

Die wissenschaftliche und pseudowissenschaftliche Literatur hat sich viel mit der Analyse des Begriffes "Creativität" beschäftigt. Das Geheimnis blieb verschlossen. Ein Ring des Mythologischen oder gar des Mystischen schützt es vor Berührung. So mag es sein, dass das auslösende Moment zu einem kreativen Prozess nur dem einmaligen inherenten Naturgesetz eines Individuums folgt. Eben dieses Gesetz erweckt in mir die Neugier, frühe Funktionen meines Ich aufzustoern, die sich wie Adern in der Bildung des Gesteines immer weiter durchs Leben ziehen. Ich glaube heute das Puzzlespiel erkennen zu können, das, wenn ein Teilchen sich zum andern fügte, das Komponieren als Ergebnis zeigt.

An anderer Stelle habe ich schon erzählt, welche tiefen Aufruhr in meiner Seele das Klavierüben meiner um fünf Jahre älteren Schwester verursachte. Es zwang mich, ihr Üben von Nahem zu beobachten. Störende Fragen durfte ich nicht stellen, musste also selber die Verbindung zwischen den schwarzen Notenpunkten und ihrer Correspondenz auf der Klaviatur finden. Die Geduld und Beharrlichkeit, die ich als junger Knabe für diese langwierige Arbeit aufbrachte, entsprach in ihrer Intensität der emotionalen Turbulenz, die das Klavierspiel meiner Schwester in mir auslöste. Nur im engsten Zusammenwirken dieses scharf kontrastierenden Doppelgespanns, konnte eine Kraft die

1747 84 0 17



die andere potenzieren. Betrachte ich die Ausarbeitung meiner Kompositionen von frueh an bis heute, so ist dieses Spiel zwischen Erregung und Beherrschung in tausenderlei Varianten der Zielstrebigkeit grundlegend fuer das Gehabe in der Arbeit.

Dies beantwortet zwar nicht die Frage, wann ich zu komponieren begonnen habe, aber es weist auf ein viel frueheres Stadium hin: naemlich, welches sind die geistigen Kraefte, die sich von Urbeginn zu einer individuellen Technik des Komponierens festigen; ein Prozess, der lange vor dem methodischen Lernprozess und seinen Einmischungen von aussen, genuegend gefestigt entwickelt sein muss. Daher kann man auch das immer einmalige Wesen des Kompositionsvorganges nicht ~~IKKKKKKX~~ methodisch erlernen. Es ist die Erfindung selbst, die in ihm lebt und gestaltet.

So wuerde ich mein fruehes Zusammensuchen von Notenbild, Klaviatur und Spielvorgang als ganz gezieltes Programm der individuellen Natur betrachten. Im Bewusstsein des Knaben <sup>o</sup>wr noch keinerlei Drang oder Absicht zu persoenlicher Aussage. Aber Kraefte wurden trainiert, die nur der Eingeweihte in ihren fruehesten Anfaengen erkennen kann. Sicher konnten diese Kraefte auch Grundlage fuer andere Taetigkeiten bilden und sind mit Bestimmtheit auf verschiedensten Gebieten deutlich spuerbar. Irgendwann im Leben faellt dann die Entscheidung fuer ein gewaehltes Zentralgebiet, von dem aus auch alle anderen Interessen gespeist werden. Nunmehr muesste ich also doch sagen, dass das Klavierueben meiner Schwester der ausschlaggebende Moment war, der in der Natur meines Ich den Funken zum Zuenden gebracht hat. Und dies lange, bevor das Wort "komponieren" in meinem Munde war.

Ich darf inzwischen auf eine mit Musik ausgefuellte Zeitspanne von ueber acht Jahrzehnten zurueckblicken. Was auch im geschichtlichen Verlauf des Lebens geschehen sein mag, die Menge der up and downs, die schmalen Pfade ueber abgruendige Tiefen, die gegangen werden mussten, - nichts durfte die feinen Adern gafahrden, durch die in spaeterer Zeit ein immer staerker werdender Strom fliessen sollte. Denn es gibt im Vollzug der kompositorischen Handlung keinen Stillstand -, nicht einmal wirkliche Cadenzen, ein so beliebter terminus in der taeglichen Umgangssprache als Symbol fuer eine Abschlussformel. Es gibt keinen Abschluss im Prozess des Komponierens, denn jede temporaer geloeste Aufgabe ist nur Vorstadium fuer fuer naechstes Suchen und ~~FINDEN~~ Finden. Selbst wenn die in jungen Jahren

in Aufruhr gesetzte Seele im spaeten Alter sagen wird: "Es ist genug", so wird sie keine Cadenz formulieren, sondern eine Zusammenfassung in hoechster Konzentration und mit diesem ~~XXXXXXXX~~ Material einen Baustein uebergeben fuer die, die ihn nutzen moegen.

So gesehen, koennte ich natuerlich meine ganze Arbeit auf die strenge Konsequenz der einmaligen Individualitaet hin ueberpruefen. Dabei darf die Aufstellung eines Kriterium nicht die Gefahr laufen, ein Prinzip zu ergeben. Denn die selbst entwickelte Kompositionstechnik fuehrt zwar auf ein selbst gewaehltes Ideal zurueck, das sich aber nie zu einem Prinzip verhaerten darf.

Habe ich nun schon den uebermuetigen Versuch unternommen, mich selber erkennen zu wollen, indem ich fruehen unbewussten Quellenstrom in mein Bewusstsein lenkte, so muss ich jetzt auch das Doppelgespann Emotion und Disziplin pruefen, das mich durch ein ganzes Leben voll von Aktion gefuehrt hat. Hier entdecke ich meine Auseinandersetzung mit Thematik in der Musik. Dies spielte sich hauptsaechlich auf der Ebene der absoluten, textlosen Musik ab.

Es fiel immer dem Melos zu, thematische Motivierung zu postulieren, um den Kompositionsvorgang in Bewegung zu setzen. Melodik und Thematik waren fast identisch. Ganz besonders tangierte mich diese Art musikalischer Rhetorik, als ~~A~~ aeussere Einfluesse in meinem Leben einen starken Druck auf mein kompositorisches Denken ausuebten. Dies geschah un mittelbar nach meiner Emigration nach Israel. Die politische Unabhaengigkeit eines Volkes sollte auch in der Musik durch eine nationale Sprache zum Ausdruck kommen. Naturgegeben ist das Volkslied zum idealen Medium nationalgesellschaftlicher Gemeinschaft. Juedisches Melos aus den Jahrhunderten der Diaspora war in allen Schattierungen reichlich vorhanden. Das Problem war, - um biologisch zu sprechen - die Kreuzungsfahigkeit von modaler oder tonaler Melodik mit der nichttonalen Kunstmusik des 20. Jhdts. Ohne hier auf die Gefahren dieses linguistischen Experimentes einzugehen, bleibt die Tatsache, <sup>das</sup> auch ich mich mit ihm auseinandersetzen musste.

Ich nehme als Beispiel mein 2. Klavierkonzert, basierend auf einem juedisch-altpersischen Klagelied~~XX~~ ueber die Zerstoerung des Tempels Jerusalem. Mein Doppelgespann erlaubte mir nicht, das emotionsgeladene Klagelied am Kopfe der Komposition thematisch zu zitieren. Ich fand schnell heraus, dass die ganze Litanei sich aus einer Fuelle kleinster Motive zusammensetzte, die alle auf Wortbedeutung des klagenden Textes reagierten. Einige dieser kleinen, sehr praegnanten Motive brachte~~XXXXX~~ ich <sup>m</sup> musikalischen Dialog miteinander und fuegte auch eigene Varianten des Materials hinzu. Daraus ergab sich eine Textur, die einerseits mit traditionellen Faeden durchwebt war, welche aber auch

auf ganz natuerliche Weise mit Faeden der Musik des Heute Kontakt aufnehmen. Noch andere meiner Kollegen haben sich mit diesem kulturpolitischen Problem der 50er Jahre in Israel sehr ernsthaft auseinandergesetzt, was ich in diesem Rahmen nicht mehr als andeuten kann. Fuer mich haben diese Art Experimente, weit ueber die aussermusikalische Programmatik hinaus, gueltige Konsequenzen fuer meine spaetere Arbeit gehabt.

Textur war nicht mehr zu trennen von Struktur, alle musikalischen Parameter wurden zu einem untrennbaren Ganzen. Der einzelne Ton - entweder fuer Orchester auskomponiert oder fuer Computer durchprogrammiert - kann nunmehr gedanklicher Ausgangspunkt sein, ein Energiekonzentrat, equivalent thematischer Formulierung. Der Gesamtbogen von erster zu letzter Note, etwa in jeder meiner einsaetzigen Symphonieen, ist gleich dem Melos des Gesamtwerkes. Fragt man mich nun, welches ist das Thema - sagen wir der 5. Symphonie -, so ~~XX~~ waere die Antwort: es ist die 5. Symphonie selber. Das Thema waechst aus einem Urbeginn, manchmal kaum bemerkbar, manchmal eruptiv ~~XXXXXXXXXX~~ hervorschiessend. Welchen Character es auch haben mag, es verpflichtet seinen Schoepfer, es zu erforschen, sein Potential zu erkennen, es zur Reife und aeussersten Konsequenz zu bringen. Wenn diese erreicht ist, schlummern in ihm schon die kleinsten Einheiten des naechsten Abenteuers, d.h. der naechsten Komposition. Mit jedem Glied der Kette fuegen sich neue Erfahrungen und neue Erkenntnisse hinzu und dem Modifizieren im Gehabe des Doppelgespanns ist kein Ende. Die Technik der Komposition muss fuer jeden neuen Gedanken eine neue Loesung finden, um die Aussage zu realisieren. Die Technik ist vom Geist des Gesagten nicht zu trennen.

Dieses musikpaedagogische Problem betrifft Selbsterziehung und Erziehung anderer zugleich. Jede Komposition ist daher auch eine bewusste erzieherische Arbeit. Eines der bedeutendsten Beispiele hierfuer sind Mozarts vier 4haendige Klaviersonaten. Von der ersten bis zur vierten Sonate wachsen die geistigen Anforderungen im Erfassen der kompositorischen Entwicklung. Mit diesen immer hoeher gestellten Forderungen veraendern sich auch die technischen Mittel, sodass der lernende Schueler an diesen progressiv komponierten Sonaten Geist und Technik in Einem trainiert. Auch die Kunst, Musik zu hoeren, unabhaengig von eigenem Spielvorgang, kann nur auf diesem Wege des Erfassens und Erkennens in Einem geuebt werden. Dann kann auch der Hoerer dem Doppelgespann folgen, sich mit ihm identifizieren und voll

Erwartung sich auf neue Entdeckungen vorbereiten.

Damit ist der ideale Dialog zwischen Komponist und Hoerer hergestellt, dessen Funktion dem einer Kugel zu vergleichen ist, die keinen Anfang und kein Ende hat. Denn Creieren und Empfangen ist das Wesen der Eins.

Josef Tal