

12. Jahrgang · Heft 41 · September 1987

**Verleger:** Gustav Bosse Verlag GmbH & Co. KG,  
Von-der-Tann-Straße 38, 8400 Regensburg 1

**Herausgeber:** Klaus-Ernst Behne, Gerhard Engel,  
Wilfried Gruhn, Walter Heise, Siegmund Helms,  
Karl-Jürgen Kemmelmeyer, Heinz Lemmermann,  
Eva Rieger, Reinhard Schneider, Volker Schütz,  
Josef Sulz, Rudolf Weber, Günther Weiß

**Schriftleitung:**  
Siegmund Helms  
Fürvelser Straße 31, 5000 Köln 80

Rudolf Weber  
Steimbker Hof 15, 3000 Hannover 61  
(verantwortlich für den Inhalt dieser Ausgabe)

**Koordinierender Redakteur:**  
Norbert Stellner  
Von-der-Tann-Straße 38, 8400 Regensburg 1

Zuschriften und Beiträge werden an die  
Schriftleitung erbeten. Auch unverlangt einge-  
sandte Beiträge werden überprüft; eine Haftung  
kann jedoch nicht übernommen werden. Im  
allgemeinen werden nur angeforderte Bücher  
rezensiert.

Gezeichnete Artikel geben nicht unbedingt die  
Meinung der Redaktion wieder.

**Erscheinungsweise:**  
5x jährlich zum Januar/März/Mai/September/  
November

**Bezugspreis:** Abonnement DM 29,50;  
für Abonnenten der NMZ und Bezieher der NMZ  
als Verbandsorgan DM 24,50;  
für Studierende (mit Immatrikulationsnachweis)  
DM 19,50;  
Einzelheftpreis DM 11,50

Abonnementsbeginn jederzeit.  
Abbestellung zum Jahresende bis  
30. September des laufenden Jahres.

ISSN 0341-2830

**Anzeigenredaktion:**  
Gustav Bosse Verlag, GmbH & Co. KG  
Postfach 417, 8400 Regensburg 1

### **Beilagenhinweis:**

Dieser Ausgabe liegen Prospekte des  
Gustav Bosse Verlages, Regensburg bei.  
Wir bitten um Beachtung!

## Inhalt

3 *Jeffrey Burns*  
Aus einem Gespräch mit Josef Tal

10 *Franz Josef Tondorf*  
Rossinis Theater

22 *Hanns Steger*  
Und das Ende ist ein neuer Anfang.  
Philosophisches Konzept und musikalische  
Experimente in Franz Liszts letzter  
Sinfonischer Dichtung „Von der Wiege bis  
zum Grabe“

28 *Reinhold Weyer*  
Kitsch und Ästhetische Erziehung

36 *Klaus Velten*  
Musik und Dichtung. Aufgaben und  
Materialien zur interdisziplinären Arbeit auf  
der Sekundarstufe II

45 *DAS HISTORISCHE DOKUMENT*  
Edmund Joseph Müller: Lehrbuch der Musik-  
pädagogik (Auszüge)

52 *Bernd Riede*  
Die Technik des Transponierens.  
Praktische Anleitung für Schulmusiker

58 *Stefan Hackl*  
Generalbaßspiel auf der Gitarre.  
Instrumentenspezifische und methodisch-  
didaktische Aspekte

63 *Joachim Dorf*  
... starb sinnlos gemordet durch bitter  
Verblendeter schmachvolle Hand ...  
Von den Nationalsozialisten vor 44 Jahren  
erhängt: der Pianist Karlrobert Kreiten

66 *Diskussion*

67 *Besprechungen*

67 *Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht:* Was ist  
Musik? (Rötter) – 67 *Hermann Danuser:* Gustav Mahler –  
Das Lied von der Erde (Erwe) – 68 *Claus Ganter:* Die  
Dur-Moll-tonale Harmonik (Gieseler) – 69 Beiträge zur  
Gregorianik, Heft 1 und 2 (Gieseler) – 70 Mitteilungen  
des Hauses Marteau in Lichtenberg/Ofr., Band 1-4  
(Gieseler) – 70 *Edwin Gordon:* Musikalische Begabung  
(de la Motte-Haber) – 71 *Karin Poppensieker:* Die Ent-  
wicklung musikalischer Wahrnehmungsfähigkeit (de la  
Motte-Haber) – 71 *Brunhilde Sonntag/Renate Matthei*  
(Hrsg.): Annäherung I – an sieben Komponistinnen  
(Hundrup)

72 *Zeitschriften-Umschau*

72 *Berichte*

74 *Nachrichten – Notizen*

75 *Summaries*

## Aus einem Gespräch mit Josef Tal

---

*Am 25. November 1986 besuchte mich Josef Tal. Er war in seine einstige Heimatstadt Berlin gereist, um an einer Versammlung der Mitglieder der Akademie der Künste teilzunehmen.*

*Wir haben uns u. a. über die Uraufführung seines kürzlich für mich geschriebenen „Essay I“ für Klavier unterhalten. Der 1910 geborene Komponist, dessen Autobiographie „Josef Tal – Der Sohn des Rabbiners. Ein Weg von Berlin nach Jerusalem“ (Quadriga 1985, DTV 1987) zugleich ein Zeugnis der Geschichte unseres Jahrhunderts ist, erklärte sich bereit, für die ZfMP über Persönlichkeiten zu sprechen, die er in den 20er und 30er Jahren kannte oder deren Entwicklung er beobachtete.*

**Burns:** Kannten Sie Rudolf Laban?

**Tal:** Da muß ich ausholen! Ich habe mir als Pianist für Tänzer jahrelang meine Existenz verdient, so daß ich mit vielen Tänzern in Berührung kam. Bei Rudolf Laban persönlich habe ich selber nie gespielt. Aber ich kannte natürlich seine Arbeiten und weiß ja, daß Laban mit einer Tanzschrift begonnen hat, die an sich bis heute noch in Gebrauch ist, wenngleich es heute auch viele Varianten dazu gibt, die z. T. von seinen Ideen prinzipiell abweichen. Eine richtige Tanzschrift – so wie es eine Notenschrift gibt, die eine Komposition realisieren kann – gibt es noch nicht. Alle Tanzschriften – und ich kenne ziemlich alle – basieren doch auf Normen von Bewegungen, die dann durch Abkürzungen symbolisiert werden. Daraus kann man dann eine Schrift machen. Da kann man aber sofort sehen, daß durch diese Schrift ein bestimmter Stil des Tanzes gegeben ist. Eine wirkliche Notation sollte ja nicht einen Stil festlegen, sondern die Möglichkeit geben, sich genau auszudrücken, Bewegungen genau wiederzugeben, aus dem später der Einzelne seinen Stil entwickelt. Sonst wäre das, sagen wir mal, als wäre eine Mozart-Notenschrift anders als eine von Haydn oder als eine von Beethoven, aber im Tanz ist es so! Aber immerhin: die ganze Tanznotation war ein sehr wesentliches Ereignis in den zwanziger Jahren. Denn es war natürlich wieder eine große Gedächtnishilfe – so wie die Neumenschrift – und die Choreographen konnten mit Hilfe dieser Notation ihre Proben sehr viel leichter abwickeln. Also Rudolf Laban persönlich kannte ich nicht, habe aber mit vielen seiner Schüler als Pianist gearbeitet.

Dagegen erwähne ich – ich meine das nicht als Gegensatz, sondern ich erwähne dies in diesem Zusammen-

hang – Elsa Gindler, die zwar nicht Tanz unterrichtet hat, sondern eine Art Gymnastik, mit der man den Körper trainierte, im üblichen Sinne, was die Amerikaner heute so „fitness“ nennen. Es war eine Gymnastik, die sehr viel auch mit östlicher Philosophie zu tun hatte, was damals noch neu war, was nach dem 2. Weltkrieg aus dem Osten importiert wurde, aber nach dem 1. Weltkrieg noch nicht in Europa eingedrungen war, so daß die Ideen von Gindler wirklich überraschend waren und ganz neue Aspekte eines Körpertrainings brachten. Ich lernte Elsa Gindler kennen durch meine erste Frau, die Tänzerin war, und die bei Elsa Gindler Unterricht hatte, nicht als Tänzerin, sondern als Gymnastin. So bin ich auch persönlich mit Elsa Gindler bekannt geworden. Ich war damals noch Student an der Hochschule und Elsa Gindler war eine der ersten, die sich meine Kompositionen anhörte. Und ich habe ihr sehr viel an Ermutigung zu verdanken! Sie hat sich sehr interessiert für meine Kompositionen, war immer da und hat geduldig zugehört und mich ermutigt, ich solle ihr doch etwas vorspielen.

Sie war eine ganz einzigartige Person! Ich habe nie gesehen, daß sie eine Übung vormachte. Sie saß immer im Buddha-Kreuzsitz auf dem Fußboden und sprach in einer prophetischen Art mit langsamen Handbewegungen und hatte außerordentlich originelle Ideen. So erinnere ich mich eines Vortrags: Sie fotografierte Tänzer in den Proben und brachte diese Photographien in dem Vortrag als Diapositive projiziert an die Wand, aber z. T. abgedeckt, so daß man nur einen Arm sah und ein Bein, also nur Teile des Körpers. Und ihre Frage war dann, wie glauben Sie, daß diese Figur vollständig dargestellt werden kann? Was macht der Arm, den Sie nicht sehen, was macht das Bein, daß Sie nicht sehen, wie können Sie das vervollständigen? Mich hat das außerordentlich fasziniert, weil da natürlich nicht eine absolute aber doch eine konzeptuale Logik gegeben war. Denn man konnte von einem Körperteil auf einen anderen Teil des Körpers schließen! Haben Sie eine Verbindung miteinander, oder haben die miteinander überhaupt nichts zu tun? Was die Arme da machen, hat das überhaupt etwas mit diesem Menschen zu tun? Ich habe mich später damit sehr viel beschäftigt, und immer wurden Teile zum Ganzen. Dieser eine unvergeßliche Vortrag hat bei mir Wellen geschlagen, es ging immer weiter und weiter und weiter – und bis heute sitzt das in mir drin. Und wenn ich heute als Opernkomponist eine Szene schreibe, die, sagen wir mal, tänzerisch dar-

gestellt werden muß, pantomimisch oder dergleichen, dann kann ich nur das Ganze sehen! Die Partitur wendet sich sicher an bestimmte Punkte der Szenen, aber doch muß auch in der Musik die Einheit des ganzen Bildes vorhanden sein — nicht ein Springen von allen möglichen Gedanken und Ideen. Wenn man ein bißchen Phantasie hat, ist es ja kein großes Kunststück, eine Idee zu fabrizieren, doch die Frage ist, was macht die Idee? Wie lebt die Idee? Was produziert die Idee? Oder ist es ihr genug, daß sie überhaupt einmal erscheint im Leben und sonst keinerlei Verpflichtungen hat — sie produziert sich nur als Idee.

Das ist eine sehr grundsätzliche Frage in der Musik, besonders in der Musik von heute! Ich darf abschweifen! Über diese Probleme habe ich oft mit Stefan Wolpe diskutiert (1902–1972, Schüler von Schreker und Busoni in Berlin, Lehrer von D. Tudor und M. Feldman. Komponierte in individueller 12-Ton-Technik und erweiterte sie zu „organischen Modi“. J. B.). Stefan Wolpe lernte ich persönlich kennen in Israel. Ende der dreißiger Jahre war er dort. Aber ich kannte Wolpe als Komponisten schon aus der Arbeit mit Tänzern hier in Berlin. Es gab hier eine Tanzgruppe Veit, für die Wolpe komponierte, und da ich für sie gespielt habe, habe ich dann Wolpesche Kompositionen aufgeführt. In Israel führten wir Diskussionen über Komposition und die Frage der Thematik in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts, über den Begriff „Thema“, der ja etwas ganz anderes ist als der Begriff des Themas in der klassischen Musik! Und die Konsequenzen sehe ich in der Computermusik, die den Begriff „Thema“ ganz neu zu definieren hat. Ich springe also! Das macht ja nichts, der Leser kann ruhig mitspringen. Es ist mir egal!

**Burns:** Der Unterschied ist mir nicht deutlich geworden! Können Sie diese Überlegungen nicht ein wenig präzisieren?

**Tal:** In der elektronischen Musik können Sie ja heute die Komposition beginnen mit der Idee eines einzelnen Tons, den sie bauen. Der Ton hat zwar seine Obertöne — und die sind von der Natur gegeben. Aber Sie können heute mit dem Computer erstens die Obertöne anders organisieren als die Natur sie organisiert und erreichen damit einen Ton, der ganz anders klingt!

**Burns:** Und das wäre in Ihrem Sinn bereits ein „Thema“?

**Tal:** Dieser erste Ton ist nur der Anfang! Sie können damit weiter operieren und können daraus einen Komplex machen, der wie ein Ton da ist, von dem sie nicht einmal die Tonhöhe feststellen können, weil er so komplex ist wie z. B. der Klang eines Tam-Tams, den sie ja auch nicht mit einer Tonhöhe in der Partitur notieren. Da sind so viele Obertöne vorhanden, daß sie eigentlich nicht wissen, welcher Grundton das ist! Sie können also einen Komplex komponieren und dieser eine Komplex kann bereits das Thema sein, eine Komposition. Sie ziehen aus diesem Komplex die Konsequenzen! Sie arbeiten mit diesen Komplexen und sie bleiben entweder streng dabei und zwingen sich, diesen wilden Komplex zu disziplinieren und mit ihm ein ganzes Gebäude zu errichten — oder sie spielen damit rum und erreichen es

nie, den wirklichen Wert dieses Komplexes darzustellen. Also Sie sehen, daß das, was heute geschieht, nicht vom Himmel herunter gefallen ist ... Ja, das hat seine langsame, aber stetige Vorbereitung!

**Burns:** Herr Tal, Sie sind Schüler Hindemiths, gingen als Jude 1934 nach Palästina, lehrten Musikwissenschaft und gründeten ein Zentrum für elektronische Musik! Ihr Privatleben ist sowohl mit heiteren als schweren Erlebnissen gefüllt. Nach der Beschäftigung mit Ihrer Musik bin ich zu der Vermutung gekommen, daß ihr formeller Aufbau eine Schilderung Ihres eigenartigen Lebensweges darstellt. Ist diese Annahme richtig?

**Tal:** Die Frage, die Sie gestellt haben, ist eine sehr gute Frage — und bekanntlich ist es ja viel schwerer, gut zu fragen als gut zu antworten! Was macht man mit einer Idee?

Mit Wolpe hatte ich lange Diskussionen darüber. Ungefähr zwei Jahre waren wir eng befreundet und zusammen.

**Burns:** War er anders orientiert als Sie?

**Tal:** Na ja! Zu dieser Zeit war er ein orthodoxer Zwölftonmusiker, der die Zwölftonmethode sehr streng interpretierte, aber sich im rhythmischen Bereich ganz anders als Schönberg ausdrückte. So war Wolpe durchaus ein origineller Kopf, der schnell den Wert Schönbergs erfaßte, wo bekanntlich sich ja Schönberg selbst dagegen gewehrt hat, daß die Dodekaphonie eine Methode oder Theorie sei! Wolpe hat also versucht, sie sehr originell einzusetzen für seine Musik. Doch das Wesentliche seiner Arbeit lag in der, wie man heute vielleicht sagen könnte, Minimotivik. Wolpe hatte eine starke Tendenz, Dinge zu zerbröckeln, zu zerstückeln, um aus jedem kleinsten Stück ein neues Leben zu erzeugen. Ja, nicht um es zu zerbrechen — damit wäre die Aktivität beendet —, sondern um aus einer Sache hundert Sachen zu machen!

**Burns:** War das auch seine Lebensweise, sein Stil zu leben?

**Tal:** Ja — und ich meine durchaus legitim! Er unterschied sich dadurch sehr von Schönberg, der ja eine viel klassischere Weise hatte, Motive zu entwickeln. Aber mit Wolpe kam man auf vielerlei Dinge auch zu sprechen. Er hatte eine starke Meinung von der Psychoanalyse und bemitleidete jeden, der sich damit nicht beschäftigte. Dies war ein Moment, das zwischen uns stand, so daß er mich doch nicht ganz für voll nahm, ein bißchen zurückgeblieben, sagen wir mal! Musikalisch konnte man vielleicht mit mir reden, aber ich hatte noch nie eine Analyse durchgemacht, irgendwas fehlte da! Allerdings hatte ich später eine sehr tragische Zusammenkunft mit ihm. Er war sehr krank in Amerika, er hatte die Parkinsonsche Krankheit, an der er schließlich dann starb. Aber wenige Jahre vorher — er war bereits sehr krank — kam er noch einmal nach Jerusalem zu einem Besuch und man mußte ihm helfen, denn er konnte sehr schlecht gehen. Er war stark behindert, aber geistig ganz frei und lebendig. Da saßen wir natürlich so wie ehemals und haben manchmal auch Erinnerungen ausgetauscht — was wir so im Leben geschafft haben, was wir gemacht haben....

Er war alles andere als ein Mensch, der sich bescheiden gezeigt hat. Niemals! Er war immer vollkommen! Hundertprozentig! Er hatte auch einen außerordentlich starken Einfluß auf seine Schüler. Das ging so weit, daß sie ihm ähnlich wurden im Gesicht! Also eine vollkommene Identifikation mit ihrem Meister. Es war geradezu lächerlich mitunter anzusehen. Also so ein Typ war er, ja!

Als er dann in diesem fortgeschrittenen Krankheitsstadium war, änderte sich das. Er wurde dann sehr viel ruhiger und stiller. Da kamen wir dann wieder darauf zu sprechen, was jeder geschaffen hat. Und wir kamen auch auf das Problem der Analyse zu sprechen und er sagte zu mir: „Weißt Du, Josef, ich wünschte, ich hätte mit meiner Analyse soviel geschaffen wie Du ohne die Analyse!“ Ich sagte: „Stefan, diese Bescheidenheit paßt nun gar nicht zu Dir! Die paßt zu Dir gar nicht, aber es ist sehr nett, daß Du das sagst!“ Das war sehr interessant und ich habe daraus auch entnommen, wie ernsthaft dieser Krankheitsvorgang bei ihm war. So etwas zu sagen, war schon eine Veränderung der Persönlichkeit! Ja, das war sehr tragisch, aber Stefan war ein Kerl!

**Burns:** Gindler, Wolpe! Gibt es da noch Bezugspersonen?

**Tal:** Ich bin ja dann ausgewandert und habe jeden Kontakt verloren, habe auch keine Ahnung, was mit Elsa Gindler geschehen ist! Ihren Freund Heinrich Jacoby, der sich ja viel mit Musik beschäftigt hat und eigentlich ein musikalischer Philosoph war, habe ich niemals persönlich kennengelernt, habe aber das, was er publiziert hat, verschlungen. Über das Schicksal dieser beiden Menschen weiß ich gar nichts. Habe nie etwas erfahren. Aber für mich unvergeßliche Persönlichkeiten!

**Burns:** Welche Erinnerungen haben Sie an Frieda Loebenstein?

**Tal:** Ja, Frieda Loebenstein! Bei Frieda Loebenstein werde ich sentimental! Sie war die Leiterin des Musikpädagogischen Seminars an der Hochschule für Musik in Berlin. Eine in jeder Weise außergewöhnliche Person, die alles andere als eine akademische Pädagogin war! Sie war eine Lehrerin, für die jeder Schüler ein Individuum war und nicht Teil einer Klasse. Und so verhielt sie sich auch zu ihren Studenten! Alles, was aus ihrem Mund kam, war original und nicht aufgewärmtes, quasi wissenschaftliches Wissen. Eines der eklatantesten Beispiele dafür, wie Wissenschaft und Kunst nicht zu trennen sind. Dies verkörperte sie in einer Person, wobei ich nicht sagen kann, was an ihr wissenschaftlich, was an ihr künstlerisch war. Es war eben eins. Sie konnte genauso systematisch-methodisch sein, wie spontan experimentell. Sie war zu allem bereit! Aber alles hatte einen Sinn und alles stand im Dienst der Musik. Das Kind mußte Musik erleben und nicht erlernen! Durchs Erleben kommt es auch zum Erfassen der Musik, und wenn es die Musik erfaßt hat, hat es sie ja gelernt. Aber nicht aus Textbeschaffenheit! Daher war Improvisieren, Komponieren ein integraler Bestandteil ihrer Pädagogik. Und nicht nur am Klavier sitzen, sondern sich auch bewegen und Spiele machen, Gesellschaftsspiele, die irgendwie mit Musik zusammenhängen, wo Musik in irgendeiner

Weise eine Rolle gespielt hat. Und wir waren alle animiert, solche Dinge zu produzieren.

Ich erinnere mich an ein Beispiel aus meinem Leben! Es gab hier in Berlin eine Publikation — ich besitze sie nicht mehr, sie ging bei der Auswanderung verloren —, also eine Publikationsmöglichkeit, wo bestimmte musikalische Dinge veröffentlicht werden konnten, auf musikpädagogischem Gebiet. Das waren ungebundene Heftchen von ungefähr zehn Seiten und nicht mehr. Ich erinnere mich, daß ich in einem Heftchen mal eine Kompositionsübung publizierte. Die bestand darin, daß ich eine Uhr gemalt habe, von eins bis zwölf und dann weiter von zwölf bis vierundzwanzig auf dem Ziffernblatt. Und aus jeder Ziffer heraus kam eine Notenlinie. Also bei der Stunde eins komponierte ich nur einen Ton. Bei der Stunde zwei komponierte ich schon zwei Töne, die sich aber aufeinander bezogen haben. Die Kompositionsübung bestand darin, daß sich diese Töne alle aufeinander beziehen. Wenn es dann also zwölf Töne waren, war das keine Zwölftonübung im Sinne von Schönberg, sondern eine lineare Kette, also eine Melodie, in der die Abfolge der Intervalle einen bestimmten Sinn hatte. Entweder disputierten sie durch Sprünge sehr heftig miteinander oder sie verhielten sich sehr lieblich zueinander in kleinen Intervallen. Aber es bestand immer ein familiäres Zusammenleben der Töne. Diese Familie wuchs von Stunde zu Stunde! Und diese Uhr wurde abgedruckt als Beispiel.

Das schreibe ich auf das Konto von Frieda Loebenstein. So animierte sie ihre Studenten ... Sie publizierte auch in einer Buchreihe, die Kestenberg herausgab! (Frieda Loebenstein: „Klavierpädagogik“. Ersch. i. d. „Musikpädagogischen Bibliothek“ von Leo Kestenberg. J. B.) Das war ein kleines Bändchen über Klavierpädagogik mit allen möglichen Beispielen, darunter eine



*Der amerikanische Pianist Jeffrey Burns (links) mit Josef Tal*

Komposition von mir, die ich ursprünglich für eine Tänzerin komponiert hatte.

**Burns:** Wie vermittelte sie ihr Wissen an ihre Studenten? Welche Übungen gab sie ihnen an die Hand? Welche pädagogische Konzeption besaß sie, denn ihre Schüler wollten ja mal selbst unterrichten!

**Tal:** Ja, das ist schwer zu beantworten! Natürlich war eine Ordnung da, aber sie war wohl mehr intuitiv!

**Burns:** Gab sie auch Lehrproben?

**Tal:** Ja, „Modellstunden“, oh ja! Da erinnern Sie mich an eine! Ich kriege heute noch Herzklopfen, wenn ich daran denke. Das war so! Kestenberg war eine ihrer Hauptstützen, und er war ein sehr intensiver Klavierlehrer, trotz seiner Pflichten als Ministerialrat. Wir hatten als Studenten kleine Kinder verschiedener Altersstufen als Schüler. Das waren Kinder aus den „Zille“-Vierteln, aus Armenvierteln in Berlin, aus der Gegend vom Schlesischen Bahnhof, Kinder, deren Eltern unter Garantie ihren Kindern keine Klavierstunden geben lassen konnten, weil sie das Geld dazu nicht hatten. Um Klavierlehrern, die davon lebten, keine Konkurrenz zu machen, ist man in diese Armenviertel gegangen, holte sich dort die Kinder.

Davon erzähle ich Ihnen eine kleine Episode! Also ich hatte nun auch ein kleines Mädchen, die war vielleicht acht oder neun Jahre alt. Ich machte Einzelstunden mit dem Mädchen, mußte aber in der Klasse, also in der Gruppe der Studenten manche Stunden vorführen! Dies in Abständen. Die Stunden wurden dann gemeinsam diskutiert und kritisiert. Für eine dieser Stunden, in der wir alle zusammensaßen und ich meinem kleinen Mädchen den Unterricht geben sollte, wurde plötzlich Leo Kestenberg für eine Inspektion angekündigt. Er kam, inspizierte! Der war für uns, die wir noch „preußisch“ erzogen waren, als Ministerialreferent der liebe Gott. Also mir schwamm alles weg! Um Gottes willen! Kommt der Kestenberg zu meiner Stunde ausgerechnet. Also das war schon sehr schlimm! Und er kam auch wirklich und alle saßen lautlos.

Später sind Kestenberg und ich uns persönlich sehr nahe gekommen, er wanderte ja auch aus und kam dann später nach Palästina. So kamen wir bald in näheren Kontakt und haben sehr viel miteinander zu tun gehabt. Aber damals in Berlin war das für mich der Kaiser oder König! Was war ich damals? Ein Krümel! Ja, er kam herein und da er ja wahnsinnig kurzsichtig war, setzte er sich nicht auf seinen Ehrenstuhl, den man ihm angeboten hatte, sondern er wollte sich die Sache aus der Nähe betrachten und stellte sich hinter mich. Das war natürlich noch viel schlimmer. Hätte er an der Seite gesessen, hätte man zu ihm spielen können: was macht er für ein Gesicht, was kann man dem entnehmen? Entweder etwas Ermutigendes oder etwas völlig Verzweifelter? Aber er stand hinter mir, und ich konnte mich ja nicht umdrehen und ihn angucken, was er für ein Gesicht machte. Also, das war ein Moment, wo man zu der Erkenntnis kam, daß es keinen Sinn hatte, sich den Kopf zu zerbrechen. Ich gab meine Stunde – und er sollte doch denken, was er wollte! Mehr als ein Rausschmiß aus der Hochschule war nicht möglich! Also gut, dachte

ich mir, der liebe Gott wird vielleicht weiterhelfen! Und ich habe ihn dann vollkommen ignoriert! Ich habe meine Stunde gegeben mit dem kleinen Mädel, was ein süßes Mädel war, und es hat mir riesigen Spaß gemacht und ich hab getan, was ich konnte. Aber an Einzelheiten kann ich mich nicht mehr erinnern. Dann war die Stunde zu Ende! Noch bevor ich aufstehen konnte, um mich mit einer tiefen Verbeugung von ihm zu verabschieden, klopfte er mir auf die Schulter und sagte: „Ausgezeichnet, junger Mann.“ Und damit war ich verabschiedet. Das war ein außerordentliches Ereignis in meinem Leben, unvergesslich! Mit dieser kurzen Bemerkung „Ausgezeichnet junger Mann!“ war ich persona grata, automatisch. Alle Studenten haben mich zutiefst beneidet, denn ich hatte für sie meine Karriere gemacht. Besser ging's nicht! Aber er hat das gar nicht so gemeint. Und die Frieda Loebenstein war ja eben ein ganzer Mensch und hat aus solchen Sachen kein Wesen gemacht. Ja und ich blieb weiter der kleine Josef, der ich gewesen war, sonst gar nichts! Aber sie hat sich doch sehr gefreut. Das konnte man an ihrem Gesicht sehen.

**Burns:** Ich kann es mir vorstellen! Frau Loebenstein war im Vergleich zu den früheren Klavierpädagogen – ich denke z. B. an Breithaupt ... – die erste, die das Element von Spaß und Freude in den Unterricht einbezog. Die Vielzahl der Klaviermethodiken der damaligen Zeit sind trocken und häufig auch sehr unanschaulich, heute würde man sagen, kaum motivierend. Sie bezog die Freude mit ein ...

**Tal:** Musik ist Teil eines ganzen Lebens und nicht eines zerstückelten Lebens! Musik ist kein Spezialistentum. Ich beziehe das ganze Leben mit ein. Alles, was ich auf der Straße sehe und erlebe, meine ganze Umgebung. Das ist Lernstoff und das alles kommt zum Ausdruck, wenn ich Klavier spiele!

**Burns:** Und das bestimmt auch die Stunde eines Anfängers?

**Tal:** Genau! Denn es ist ja viel schwerer, einen Anfänger zu unterrichten, als mit jemandem eine Chopinetüde einzustudieren, der bereits fortgeschritten ist. Da werden dann alle möglichen sogenannten Feinheiten herausgearbeitet. In diesem Zusammenhang kann ich mich auch an Stunden erinnern, die ich als Gast bei Arthur Schnabel mitgemacht habe. Denn ein Sohn Schnabels war ein Schulkamerad von mir.

**Burns:** Welcher Sohn war das? Karl Robert?

**Tal:** Nein, der nicht. Der lebt nicht mehr. Er wurde Schauspieler! Karl Robert kannte ich nicht.

**Burns:** Bei Karl Ulrich hatte ich Unterricht!

**Tal:** Tatsächlich, den kannte ich. Er war jetzt mit uns in einer Meisterklasse in Jerusalem. Ganz vor kurzem!

Doch zu Arthur Schnabel! In Jerusalem hatte ich einen hochbegabten Schüler, der heute ein angesehener Pianist in Amerika ist. Er heißt Hauzig. Er war damals noch ein ganz junger Kerl. Hauzig war ein Virtuosentyp und eigentlich hatte ich schon damals die Ansicht, daß der liebe, gute Hauzig nicht genug Platz in diesem Land fand. Das war in den dreißiger Jahren in Israel. Das Land

to Sibylle Wirsing

# ESSAY I | מסה I

FOR PIANO (1986) לפסנתר

יוסף טל  
JOSEF TAL

♩=52

*f* *p* 3 5 *fff*

*sfz* *p sfz*

*mf* 3 3 *pp* 3 *ff*

*p* *p* *p* *sfz*

*pp* 3 5

8.basso

♩=80

*pp* *legatissimo* 3 5 5 5

*mf non leg.*

(*p*)

war noch sehr unterentwickelt! Das hat sich ja erst alles so langsam entwickelt. Ich habe Hauzig damals eine Möglichkeit verschafft, Geld zu bekommen, um nach Amerika zu gehen! Ich wußte, daß Schnabel in New York war, ich habe ihm einen Brief geschrieben und habe ihm Hauzig empfohlen. Ich habe dann Hauzig zum ersten Male wieder in den sechziger Jahren gesehen! Da war er schon Professor am Peabody College und ein großer und bedeutender Pianist. Wir haben uns unterhalten und Erinnerungen ausgetauscht. Ich bat ihn, mir von seiner ersten Begegnung mit Schnabel zu erzählen! Er erzählte, daß Schnabel furchtbar nett gewesen sei, daß er im Central Park West gewohnt habe, ihn freundlich empfangen habe und ihn schließlich zum Spiel aufgefordert habe. Er habe dann zwei Sachen, die ein bißchen stilistisch verschieden voneinander sein sollten, vorgespielt: eine Beethoven-Sonate, ich weiß nicht mehr welche, und eine Liszt-Rhapsodie, die Schnabel sich beide angehört hat, allerdings ohne ein Wort zu sagen. Schnabel habe dann gesagt, es sei ein schöner Tag, ob er Lust habe, ein klein wenig spazieren zu gehen. Er sei unsicher geworden angesichts des Angebots, habe sich gefragt, ob Schnabel ihn auf diese Weise los werden wollte! Schließlich habe man sich auf eine Bank gesetzt. Dann habe Schnabel dies gesagt: „Mein lieber Herr Hauzig, Klavier spielen können Sie viel besser als ich! Die Stücke, die Liszt-Rhapsodie, die Sie mir vorgespielt haben, kann ich Ihnen nicht so gut vorspielen. Aber Musik machen Sie nicht, davon verstehen Sie nicht viel. Wenn es Sie interessiert, daß ich mit Ihnen musikalisch arbeite, bin ich bereit, aber technisch lassen Sie mich in Ruhe! Sie können genug, können damit die ganze Literatur meistern — mit den Fingern! Aber was da vor sich geht, da kann ich Ihnen noch ein paar Sachen erzählen!“ Das war der Schnabel!

**Burns:** Ich habe mehrere Schnabel-Schüler gekannt, einschließlich seinen eigenen Sohn. Und ich habe das Gefühl, daß sie alle sehr verschlossen waren, weil er eine so sehr starke Persönlichkeit besaß, die die Schüler erstickte.

**Tal:** Also, ich habe manche Stunde gehört von ihm und er war immer außerordentlich menschlich. Und er war sehr stark, er wußte genau, was er wollte. Besonders interessant, vielleicht am interessantesten, waren die Stunden, in denen er Chopin unterrichtete — und er hat doch niemals Chopin gespielt! Das waren die interessantesten Stunden! Haben Sie mal Kompositionen von ihm gesehen?

**Burns:** Gesehen wohl, aber nie im Konzert gehört!

**Tal:** Sehr interessant! Da kam der richtige Schnabel raus! Das, was er wirklich anstrebte.

Na ja gut, das war die Geschichte mit Schnabel, und auf Frieda Loebenstein komme ich jetzt zurück! Sie war in keiner Weise eine Virtuosa oder eine Pianistin in dem Sinne, sondern bei ihr habe ich zum ersten Male verstanden, daß Musik eine Sprache ist, ein Kommunikationsmittel! Nur ist sie keine technische Sprache und keine Sprache, mit der ich jemanden zu einer bestimmten Leistung aktivieren kann. Ich kann ihn nur aktivieren zum Nachdenken, zum Reflektieren. Aus der Reflexion mag sich eine bestimmte Aktivität nachher entwickeln,

aber ich kann diese Aktivität nicht dirigieren, ich kann sie nicht wirklich bestimmen. Das nicht! Sie ist dann das Ergebnis einer Reflexion. Aber das ist sehr wichtig. Entscheidend wichtig! Denn womit geht ein Klavierschüler für gewöhnlich aus der Klavierstunde nach Hause? Zählt er, wieviele Fehler er gemacht hat, wie oft er sich verspielte, ob er wirklich richtig piano, forte, crescendo und decrescendo gespielt hat, also alles das, was gedruckt steht? Nein! Reflektieren — das ist das Wesentliche. Und da kommt es auf den Lehrer an. Wie weit animiert der Lehrer dazu?!

**Burns:** Cortot hat gesagt, daß es keine guten und schlechten Methoden gibt, nur gute und schlechte Lehrer.

**Tal:** Es gibt natürlich gute und schlechte Lehrer, selbstverständlich. Es gibt gute und schlechte Lehrer und es gibt gute und schlechte Schüler, die gibt es selbstverständlich. Unterrichten heißt ja nicht, daß man ein aufgestapeltes Wissen wieder los wird. Unterrichten heißt, daß man von jedem seiner Schüler lernt, denn jeder Schüler ist eine Erfahrung im Leben. Ein neuer Mensch! Und jeder neue Mensch ist ein neues Buch, ist eine neue Komposition. Und an dem lerne ich! Und wir lernen eben beide zusammen. Ich kann ihm einiges sagen, er sagt mir aber auch einiges, wenn ich ihn nur richtig nachdenken lasse, ja, wenn ich ihm nicht alles fertig vorbereitet vorsetze. Ich lasse ihn allein einen Fehler finden! Und habe die absolute Geduld und lasse mich auch gar nicht stören. Wenn er nervös wird, weil ich nichts sage, dann muß ich ihn beruhigen, denn ich bin nicht nervös, im Gegenteil: ich denke mit ihm zusammen!

**Burns:** Es ist natürlich die Frage, wieviele Kinder von den Eltern und von der Schule abgestumpft sind. Das halte ich für ein Problem jeglicher Pädagogik!

**Tal:** Vollkommen richtig! Natürlich!

**Burns:** Denn der Versuch, emotionale Inhalte in eine Unterrichtsstunde einzubeziehen, kann schnell auf die Abwehr der Kinder stoßen!

**Tal:** Das weiß ich sehr gut! Aber selbst Kinder, halb Erwachsene oder Erwachsene, die „preconditionned“ sind, können Sie wieder zurückführen auf das Elementare, weil das ja so unmittelbar schnell zu erkennen ist. Der Widerwille ist ja gar nicht von ihnen. Er ist ja nur nachgeffht, nur nachgemacht. Nichts anderes als eine Kettenreaktion. Mein Vater hat mich verhaue, also verhaue ich auch meinen Sohn! Und so ist das auch im Unterricht. Aber das merken Sie ja auch sehr schnell: Wie kommt dies auf einmal, warum macht er jetzt diesen Fehler? Denn der Fehler als solcher ist ja interessant. Warum ist diese Stelle so schwer?

Nehmen wir z. B. Max Trapp! Ich war sein Klavierschüler. Er war ein hervorragender Pianist, der nur nicht als solcher bekannt war, denn er war unfähig, auf der Bühne auswendig zu spielen. Ich war einmal dabei, als er sein Klavierkonzert gespielt hat. Einer seiner Schüler hat ihm die Noten umgeblättert, aber er hatte ein solches Lampenfieber, daß er weder von Noten, noch ohne Noten spielen konnte. Er war furchtbar! So war er als Pianist eigentlich wenig bekannt. Er war mehr bekannt als Komponist, heute nicht mehr, er ist ein lokaler Begriff heute.

Doch er war ein sehr guter Handwerker, er konnte komponieren, er wußte genau, wie man ein Orchesterstück aufbaut. Das konnte er! Es war — wie man heute sagen würde — postromantische Musik. Aber sehr gekonnt. Als Lehrer war er ein Meister! Und das interessante war — jedenfalls bei mir war es so —, daß er nur Stunden gegeben hat, wenn ich alle Stücke, die ich zu spielen hatte, auswendig konnte. Und er kannte jede Note! Vom gesamten Repertoire! Nur wenn er auf der Bühne saß, war alles weg.

Bei Trapp durfte man nie sofort anfangen zu spielen, sondern mußte sich zwingen, das erste Thema im Geist ganz durchzugehen, bevor man begann. Er dachte es in Gedanken mit. Dann fing man an ruhig zu atmen, was er ganz scharf kontrollierte. Damit erreichte er, daß man die Aufregung verlor, das Lampenfieber auch den Lehrer verließ! Oft, wenn Musiker nur die Musik denken (ohne zu spielen), geht es viel schneller! Sie denken über alle Pausen hinweg — und eben nur über die Töne! Das gab es bei ihm nicht. Wir mußten zusammen zur gleichen Zeit fertig sein. Das war die Kontrolle, die die Zeitbeherrschung einbrachte! Zuerst war die Zeit! Dann kamen die Töne! Wenn eine Stelle kam, die schwer war, an der man öfter stolperte — es gab keine Etüden in seinem Unterricht! —, mußten wir zu dieser Stelle eine Etüde komponieren, die über die Schwierigkeiten hinweghelfen sollte. Das war selbstverständliche Pflicht!

**Burns:** Gibt es eigentlich Anknüpfungspunkte an die Methode „Leimer-Giesecking“?

**Tal:** Nein, eigentlich nicht! Nun gut, also in dieser Zeit wuchsen die Methoden wie Pilze! Ja, jede Woche erschien eine Methode. Ich muß eigentlich sagen, daß dabei immer mehr versucht wurde, musikalisch zu arbeiten. Man beschrieb die Hand, ihre Möglichkeiten in der Pianistik, aber die Idee der Musik wurde zum Mittelpunkt.

**Burns:** Das war dann wohl die Reaktion auf die „Nur“-Methodiken!

**Tal:** Natürlich war das eine Reaktion, auch auf Leschetizki!

**Burns:** Wobei der Interpretationsstil jener Jahre doch weit von methodischem Denken entfernt war. Wenn wir Interpretationen aus dieser Zeit mit heutigen vergleichen, hören wir, daß man sich damals ungewöhnliche Freiheiten erlaubte!

**Tal:** In gewisser Weise ja! Es gibt noch eine ganz frühe Platte von Busoni, wo auf der einen Seite das Nocturne in Es-Dur von Chopin und auf der anderen Seite Bachs Präludium und Fuge C-Dur aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers dokumentiert sind. Wenn sie sich diese beiden Seiten anhören, dann wissen sie erst nicht, welche Seite eigentlich zu Chopin gehört. Sie klingen beide wie Chopin! Trotzdem muß Busoni ein kolossaler Meister gewesen sein. Und das spricht wieder für die Vielseitigkeit von Musik. Denn daß wir nur heute Beethoven so spielen wie Beethoven sich das vorgestellt hat, das glaube ich nicht. Ein jeder Komponist weiß ja im Grunde genommen, daß die Komposition, die er geschrieben hat, nicht eindeutig ist. Ich habe oft Klavierkonzerte von mir aufgeführt und glaube nicht, daß ich zweimal dasselbe

gespielt habe. Gut, ich meine nicht soweit, daß Sie die Stücke nicht wiederkennen können, aber ich spreche von Nuancen.

Ich erinnere mich! Im 2. Weltkrieg hatten wir in Jerusalem ein fabelhaft begabtes junges Mädel, eine Pianistin, eine geborene Virtuosin. Die sollte mit dem Philharmonischen Orchester das 3. Rachmaninow-Konzert spielen. Das hat sie aus dem Ärmel geschüttelt, das war für sie überhaupt kein Problem. Aber musikalisch war sie stockdumm! Mit größter Mühe konnte man während des Krieges die Noten beschaffen. Sie bekam sie irgendwoher aus dem mittleren Osten, eine russische Ausgabe, russisch gedruckt. Da sie selber Russin war, war das für sie sehr gut, sie konnte alles lesen. Sie besaß auch eine Platte mit der Aufnahme, von Rachmaninow selbst gespielt. Eines Tages bekomme ich einen Anruf von ihr mit der Bitte, sofort zu ihr zu kommen, sie weiß nicht, was sie machen soll! Ich eile hin und finde sie verzweifelt. Da ist eine Stelle gegen Ende des einen Satzes, die sehr effektiv ist. Da steht crescendo, accelerando, fortissimo ... Wir hören gemeinsam die Platte! Rachmaninow höchst persönlich authentisch! Descrescendo, ritarando, pianissimo. Sagt sie: „Was soll ich denn jetzt machen? Was ist denn nun authentisch? Die gedruckte oder gespielte Version?“

**Burns:** Und was sagten Sie?

**Tal:** Also, es war natürlich eklatant, wie diese gedruckte Version auf den Knalleffekt hin aufgebaut war. Gespielt war das Ganze einfach göttlich von Anfang bis Ende! Nun ist Rachmaninow natürlich nicht mein musikalisches Vorbild. Er hatte gute Einfälle, aber was er dann mit den Einfällen gemacht hat, das war dann showbusiness. Doch an dieser Stelle in der Aufnahme hat er es sich geleistet, kein showbusiness zu machen, oder mindestens auf eine ganz delikate Art und nicht mit einer marktschreierischen Geste! Und das habe ich ihr erklärt und habe ihr gesagt, „Schau, du kannst dir aussuchen, du kannst beides spielen, mal so mal so, wie es dir Spaß macht! Sagt sie, ist denn überhaupt so etwas möglich! Ist das erlaubt? Dann sage ich, na bitte, was willst du, es kann dir keiner einen Prozeß machen deswegen!“

Jetzt weiß ich nicht, wie wir darauf gekommen sind? Ja Frieda Loebenstein! Sie war eine solche Person, die einem einen ganzen Gedankenkomplex eröffnen konnte. Sie war eine Frühaufsteherin und wenn man mit ihr privat sprechen wollte — in der Hochschule war sie immer fürchterlich umlagert —, war sie durchaus bereit, jemanden zu sich nach Hause einzuladen. Sie wohnte ganz nah zu Halensee, aber man mußte da morgens spätestens um sechs erscheinen. Da war sie ganz frisch und munter, da konnte man sich sehr gut mit ihr unterhalten. Sie war natürlich eine Jüdin! Schon der Name sagt das und sie sah auch ganz jüdisch aus. Später hat man mir erzählt — ich weiß nicht, wie weit das authentisch ist, ich habe Wirkliches darüber nie erfahren —, daß sie zum Katholizismus übergetreten ist. In einem Kloster in Bernau soll sie sich mit dem gregorianischen Gesang musikalisch beschäftigt haben. Möglich, es würde zu ihr passen. Ich könnte es mir gut vorstellen. Man hat vielleicht auf diese Weise die Nazis überlebt!