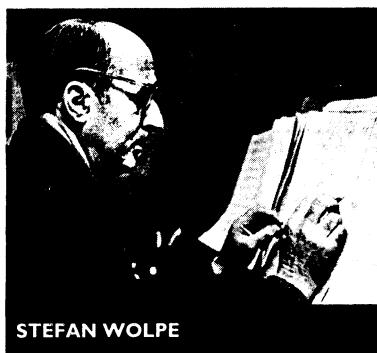
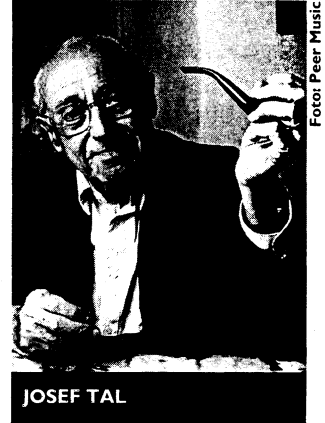


AUF DER SUCHE NACH DER KULTURELLEN HEIMAT

STEFAN WOLPE UND JOSEF TAL – ZWEI DEUTSCH-JÜDISCHE KOMPONISTEN AUS BERLIN

Stefan Wolpe und Josef Tal gehören zu den prominentesten deutsch-jüdischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Beide erhielten ihre Prägung im Berlin der Weimarer Republik, der eine eher durch die «Subkultur» Dada und Agitprop, der andere an der ehrwürdigen Berliner Hochschule der Künste. Beide verbindet das Schicksal, als Juden gegen ihren Willen aus der Heimatstadt verbannt zu werden. Während Tal eher zu der idealistischen Schicht



deutsch-jüdischer Kultur, wie sie auch von Martin Buber oder Franz Rosenzweig repräsentiert wurde, gehört, stellt Wolpe den Typus eines säkularisierten und assimilierten Juden dar, der für eine politische Revolution kämpfte und erst durch das Hitlerregime auf seine jüdische Identität gestoßen wurde.

Obwohl sie gewaltsam aus Berlin vertrieben wurden, blieb für beide das Berliner Kulturleben der 20er Jahre ein Idealmodell, und sie strebten danach, in ihrer Exil-

heimat ein ähnliches kulturelles Milieu zu rekonstituieren – Stefan Wolpe in New York und Josef Tal in Jerusalem. Beide mußten mit ihrem Vorhaben scheitern, denn die individuellen Kräfte reichten nicht aus, um dieses ehrgeizige Vorhaben zu realisieren. Beide aber, jeder auf seine Weise, haben die «Berliner Schule» weiterentwickelt und Generationen von Musikern ihrer Exilheimat mit dem «Berliner Modell» bekannt gemacht. Die Auseinandersetzung mit Stefan Wolpe und Josef Tal bedeutet nicht nur, daß man mit der ungemein schwierigen Odyssee dieser Einzelschicksale konfrontiert wird, sondern auch, daß eine Brücke geschlagen wird zu einem Teil deutscher Musikkultur, von der wir heute ansonsten irreversibel abgeschnitten wären.

Stefan Wolpe wird 1902 in Berlin geboren, Josef Tal (sein Familienname lautet damals noch Gruenthal) 1910 in Pinne bei Posen; er wächst jedoch in Berlin auf. Beide studieren an der Hochschule der Künste. Während Wolpe nach einem Jahr sein Studium abbricht – der konservative Unterrichtsstil Paul Juons motiviert ihn wenig –, absolviert Josef Tal ein komplettes Kompositions-, Klavier- und Harfenstudium. So kommt es, daß die beiden Komponisten sich in Berlin nie begegnen. Wolpe pflegt in den Jahren 1920-1933 zunächst Kontakte zum Bauhaus und der Dada-Bewegung und engagiert sich dann mehr und mehr politisch. Als Jude und überzeugter Kommunist sieht er das Unheil des Faschismus voraus und kämpft mit allen ihm gegebenen Mitteln dagegen an: 1928 entsteht die «Zeitoper» *Zeus und Elida*, die die Größenwahnphantasien Adolf Hitlers persifliert, 1931 komponiert er für die kommunistische Theatergruppe «Truppe 31» Agitprop-Songs, die in ganz Deutschland aufgeführt werden. 1933 dann muß Wolpe über Nacht fliehen. Er emigriert über Wien, wo er einige Monate mit Anton Webern studiert, 1934 nach Palästina. Der rumänischen Pianistin Irma Schoenberg ist es zu verdanken, daß ein Großteil der Werke Wolpes aus dieser Zeit gerettet werden.

Josef Tal, der sein Studium an der Hochschule der Künste 1930 abschließt, schätzt im Gegensatz zu Wolpe die Ausbildung sehr und erweckt mit seiner vielseitigen Begabung die Achtung seiner Lehrer. Neben seiner kompositorischen Tätigkeit ist er auch ein beachtlicher Pianist, gefragter Korrepetitor und Harfenvirtuose. Nachdem Göring am Tage des Reichstagsbrandes im Radio verkündet: «Wir werden bis zum Knie im Blute der Juden waten», steht Tals Entschluß, das Land zu verlassen, fest. Er emigriert 1934 nach Israel, nachdem er zunächst eine Ausbildung als Fotograf absolviert hat, was ihm die Einwanderungserlaubnis der britischen Behörden einbringt.

Erst 1936 lernen Josef Tal und Stefan Wolpe sich in Jerusalem kennen. Wolpe hatte sich dort als Kompositionslehrer bereits einen Namen gemacht, und als Josef Tal, der von 1934 bis 1936 im Kibbuz Gesher gearbeitet hat, nach Jerusalem zieht, ist Stefan Wolpe schon dabei, sich den Ruf des dodekaphonischen «enfant terrible» des israelischen Musiklebens einzuhandeln. Tal steht Wolpe und seinem Schülerkreis allerdings distanziert gegenüber und versucht zielstrebig, sich – insbesondere als Pianist – einen Namen zu machen. So kommt es auch zur ersten und einzigen Zusammenarbeit der beiden Komponisten: Gemeinsam mit Irma Schoenberg, die 1934 Wolpes zweite Frau geworden war, hebt Josef Tal Wolpes *Marsch und Variationen für zwei Klaviere* aus der Taufe. Aber auch diese Zusammenarbeit verläuft nicht reibungslos. Wolpe, der der Auffassung ist, man könne seine Werke nur angemessen interpretieren, nachdem man sich einer psychotherapeutischen Behandlung unterzogen habe, fordert eine solche von Tal, der sich jedoch hartnäckig weigert, der Forderung nachzukommen. Da weit und breit kein Pianist zur Verfügung steht, der das Werk technisch zu meistern in der Lage wäre, ist Wolpe auf Tal ange-

wiesen. 1937 kommt es dann zur Uraufführung: Das Jerusalemer Publikum steht dem Werk fassungslos gegenüber. Wolpes Musik wird samt seinen kompromißlosen musikalischen und politischen Anschauungen abgelehnt. Er zieht daraus die Konsequenzen und packt 1938 seine Koffer in der Hoffnung, in Amerika besser Fuß fassen zu können.

Der vierjährige Aufenthalt Wolpes in Israel hinterläßt im Land keine Spuren. Der Name des Komponisten ist in Israel heute nur wenigen Spezialisten bekannt, seine Werke werden dort nur selten aufgeführt. Für Wolpes kompositorische Entwicklung jedoch ist der Palästina-Aufenthalt eine Bereicherung, die lebenslang nachwirkt. Hier lernt er erstmalig die hebräische Sprache kennen und lieben; hier hört er die Gesänge der orientalischen Juden und die Improvisationen arabischer Kunstmusik, hier wird er durch seine Arbeit mit den Kibbuzchören, für die er Arrangements schreibt, mit der neuen israelischen Volksmusik vertraut. Stücke wie *Four Pieces for mixed choir* oder das große Chorwerk *Yigdal* hätten ohne diese Erfahrung nicht komponiert werden können.

Tal und Wolpe begegnen sich erst Jahrzehnte später wieder. Wolpe besucht Israel im Jahre 1963 im Rahmen eines Guggenheim-Stipendiums; Tal ist zu diesem Zeitpunkt ein etablierter israelischer Komponist. Wenn auch das israelische Publikum seine Musik nicht besonders liebt, so zählt er doch zu den profiliertesten Komponisten des israelischen Musiklebens.

Wolpe hatte schwere Jahre hinter sich. Voller Enthusiasmus war er in das kulturell blühende New York der 40er Jahre gekommen und hatte seiner Natur gemäß alles in sich aufgesogen, was diese Stadt zu bieten hatte: vor allem die New Yorker Jazzszene mit den großen Bebop-Musikern wie Charlie Parker und die malerische Schule des abstrakten Expressionismus: Franz Kline, Willem de Kooning, Jackson Pollock. Es war, als hätte Wolpe die prickelnde und anregende Atmosphäre des Berlins der 20er Jahre wiedergefunden. 1952 war er auf Empfehlung von John Cage an das Black Mountain College berufen worden, wo er eine ideale Arbeitsatmosphäre vorfand. Nach dem finanziellen Ruin dieser progressiven Institution, die nach dem Vorbild des Weimarer Bauhauses gegründet worden war, befand sich Wolpe in einer materiell prekären Lage, die sich eher noch verschlimmerte. Hilda Morley Wolpe, seine dritte Frau, berichtete von über hundert Bewerbungsschreiben, die sie zwischen 1954 und 1956 an verschiedene Institutionen gesandt hatte und die ohne Erfolg geblieben waren. Wolpe erhielt dann eine bescheidene Anstellung am Long Island College, wo er bis 1964 unterrichtete. Seine Lage wurde noch dadurch erschwert, daß in den USA gutbezahlte Kompositionsaufträge nicht an Avantgarde-Komponisten vergeben wurden. In den Symphoniekonzerten war atonale Musik mehr oder weniger tabu, der Geschmack des Publikums eher konservativ. Einziger Lichtblick im sich nur langsam entwickelnden New Yorker Musikleben war Leonard Bernstein, der sich erstmalig für die amerikanische zeitgenössische Musik einsetzte.



Diskographie

- **Concerto No. 6 for Piano and Electronics (1970)**, Jeffrey Burns, Klavier, Pool 76033
- **Else (Homage) (1975) / 3 Essays für Klavier (1986/1988/1989)**, Catherine Geyer, Sopran; J. Bliese, Sprecher; H. Ganz, Viola; G. Teutsch, Violoncello; N. Hauptmann, Horn; K. Helwig, Klavier; Josef Tal, Dirigent; Jeffrey Burns, Klavier, Edel Company Aca 8506-2
- **Essay 2 (1988)**, auf: *Anthology of Israeli Piano Music*, Natasha Tadson, Klavier, Israeli Music Center IMC/MALI
- **Five Densities (1975)**, auf: *Anthology of Israeli Piano Music*, Herut Israeli, Klavier, Israeli Music Center IMC/MALI
- **Salve venia für Orgel (1983)**, auf: *Orgellandschaft Jerusalem*, Elisabeth Roloff, Orgel, Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 319 0538-2
- **Sonata for Piano (1952)**, auf: *Anthology of Israeli Piano Music*, Allan Sternfeld, Klavier, Israeli Music Center IMC/MALI
- **String Quartet No. 2 (1964)**, New Israel String Quartet (Alexander Tal, Raphael Markus, Violine; Zeev Steinberg, Viola; Yaacov Menze, Violoncello), Music in Israel MII-CD-18
- **Sus Ha'ets (The Wooden Horse) (1976)**, auf: *Choral Music from Israel*, Cameran Singers, Avner Itai, Music in Israel MII-CD-12
- **Symphony No. 2 (1960)**, auf: *Das Israel Philharmonic Orchestra*, Israel Philharmonic Orchestra, Zubin Mehta, In-Akustik In 9005
- **Symphony No. 2 (1960)**, Jeunesses Musicales World Orchestra, Ronald Zollman, Rainer Mailard Musikproduktion RMM 21692

Die Werke von Josef Tal sind bei IMI (dt. Auslieferung: Peer Music) bzw. IMP erschienen.

Bernstein bestellte 1958, kurz nachdem er Chefdirigent des New Yorker Philharmonischen Orchesters geworden war, ein Werk bei Stefan Wolpe: die 1. Symphonie, deren erste beiden Sätze 1964 von Stefan Bauer-Mengelberg uraufgeführt wurden.

Josef Tal hingegen hatte sich nach langen Jahren harter Kämpfe mit dem provinziellen Geist, der an der Jerusalemer Musikakademie herrschte – er leitete dieses Institut von 1948 bis 1953 – mit zäher Beharrlichkeit eine gewisse Unabhängigkeit geschaffen, die es ihm erlaubte, kompromißlos seinen eigenen Weg zu gehen. 1961 wurde er zum Professor an der Hebräischen Universität in Jerusalem ernannt und konnte dort auch ein Zentrum für elektronische Musik aufbauen, an dem er bis 1995 ständig gearbeitet hat. Er erhielt regelmäßig Kompositionsaufträge vom Israelischen Philharmonischen Orchester – Zubin Mehta spielt oft Tals 2. Symphonie – und von den Jerusalemer Symphonikern. Insbesondere Gary Bertini, der dieses Orchester in den siebziger Jahren leitete, setzte sich im In- und Ausland für Tal ein. Kompositorisch entwickelte sich Tal ganz aus der Berliner

Tradition heraus weiter, ohne sich von seiner neuen Umgebung beeinflussen zu lassen. Ganz im Gegensatz zu Wolpe, der zeit seines Lebens vielfältige neue Einflüsse kompositorisch verarbeitete, blieb Tal lebenslang dem musikalischen Umfeld Palästinas gegenüber distanziert. Er konnte sich wenig für arabische Kunstmusik oder die neue israelische Volksmusik begeistern, und auch der Gesang der jemenitischen Juden, der insbesondere durch die Sängerin Bracha Zefira in den 60er Jahren Aufsehen erregte, interessierte ihn wenig. Er blieb ein kompromißloser Schönbergianer, auch wenn er in den 60er Jahren die strenge Zwölftontechnik aufgab. In einem Gespräch sagte er einmal zu mir: «Ich habe so viel strenge Zwölftonwerke geschrieben, daß die Zwölftönigkeit mir jetzt im Blut ist. Ich benutzte ständig in meinen Kompositionen alle zwölf Töne, brauche sie aber gar nicht mehr nachzuzählen.»

In Israel lernt er Boris Blacher kennen, der mit seiner Frau das Land besucht. Aus der Bekanntschaft entwickelt sich eine Freundschaft, und Tal wird später auf Empfehlung Blachers in die Freie Akademie der Künste in Berlin gewählt. So kann Tal wieder in seiner geliebten Heimatstadt Fuß fassen.

Auch Stefan Wolpe zieht es in den 50er Jahren wieder ins Land seiner Jugend zurück. Er besucht die Ferienkurse in Darmstadt, dem damaligen Mekka der Neuen Musik. Darmstadt jedoch ist mit Boulez und Stockhausen schon fest in den Händen einer jungen Generation, die von Webern ausgehend alle Fesseln der Tradition sprengen will. Wolpe erscheint mit seinem expressiven Kompositionsstil demgegenüber als veraltet und akademisch.

In der Tat hatte Wolpe schon in Palästina eine besondere Vorliebe für kontrapunktische Formen entwickelt. Der Unterricht bei Webern und Bachs *Kunst der Fuge*, die er in Jerusalem aufgeführt hatte, waren ihm Ausgangspunkt, um eine neue Kontrapunktik zu entwickeln, die zunächst streng dodekaphonisch gebunden war. Die *Vier Studien über Grundreihen* und die Studien *Music for Any Instruments* sind voll von solchen kontrapunktischen Übungen.

In New York hatte er diesen Stil konsequent zu einer hohen Komplexität weiterentwickelt. Dabei wurde aus dem Kontrapunkt das Urerlebnis der Simultaneität, und Wolpe erweiterte dieses Konzept in einen multidimensionalen Klangraum: *Displaced Spaces, Shocks, Negations, a New Sort of Relationship in Space, Pattern, Tempo, Diversity of Actions*, so der Titel einer 1946 entstandenen Studie für Klavier. Anstelle der strengen zwölftönigen Reihenform experimentierte Wolpe nun mit Intervallklassen. Diese strukturieren den musikalischen Klang-Zeit-Raum, in dem sich gleichzeitig die heterogensten rhythmischen und motivischen Elemente tummeln konnten. Vergleicht man z. B. die noch in Palästina entstandene *Passacaglia* (1935-36) mit dem *Battle Piece* (1943-47) und den *Enactments* für drei Klaviere (1950-53), so wird deutlich, in welchem atemberaubendem Tempo Wolpe sich entwickelt hatte.

Aber diese Entwicklung verlief nicht kongruent mit der seriellen Mode jener Zeit. Wolpe hatte sich zwar auch mit dem orthodoxen Serialismus auseinandergesetzt, war aber nicht bereit, gerade diejenigen Elemente aus der Musik zu eliminieren, die im Zentrum seiner künstlerischen Identität standen: die Gleichwertigkeit von Tonalität und Atonalität sowie eine starke emotionale Expressivität.

Wolpes Hoffnungen, in Deutschland eine Professur für Komposition zu erhalten, verfliegen so. Dabei hätte es keinen geeigneteren Lehrer geben können als ihn. In New York hatte Wolpe zu den gefragtsten Kompositionslehrern der Stadt gehört. Aus seiner Klasse stammten David Tudor, Morton Feldman und Ralph Shapey. Außerdem waren die besten Jazzmusiker der Zeit – Bill Finegan, Kenyon Hopkins, Elmer Bernstein, John Carisi, George Russel und Eddie Sauter – zu ihm gekommen, um Theorieunterricht zu nehmen.

Zu den beruflichen Enttäuschungen kommt 1964 ein unerwarteter Schicksalsschlag: Bei Wolpe wird die Parkinsonsche Krankheit diagnostiziert. Die Schüttellähmung zwingt ihn dazu, sehr langsam zu komponieren, weil ihm die Niederschrift einer jeden Note unendliche Mühe und Zeit abverlangt. Daraus resultiert eine völlig neue Schreibweise, die rein äußerlich derjenigen Anton Weberns ähnelt. Stücke wie *From Here on Farther* (1969) oder die *Chamber Pieces No. 1 und 2* (1964/1968) schließen direkt an die kristalline Struktur Webernscher Kompositionen an, ohne jedoch das für Webern typische statische Zeitgefühl zu übernehmen. Wolpe, der immer voller rhythmischer Dynamik komponiert hatte, behält dieses optimistische Element seiner Musik auch angesichts seiner schweren Krankheit bis zu seinem Tod im Jahr 1972 bei.

Wolpes kompositorisches Lebenswerk ist erst in den letzten Jahren überschaubar geworden, denn frühe Hauptwerke wie die Kammeropern *Schöne Geschichten* oder *Zeus und Elida* sind im Berlin der 20er Jahre nie zur Aufführung gelangt. Sie wurden posthum erst 1997 von Werner Herbers in Holland uraufgeführt (vgl. den Beitrag in Heft 6/1997 dieser Zeitschrift). Dabei weisen gerade sie Wolpe als begabten Musikdramatiker aus. Wolpe kann somit durchaus als ein frühreifer Komponist angesehen werden, der bereits als 26-jähriger gleichermaßen die freitonale Schreibweise Schönbergs wie den tonalen Songstil eines Kurt Weill beherrschte.

Als er stirbt, steht keinesfalls fest, ob Wolpes künstlerisches Vermächtnis die Zeiten überdauern wird. Dies scheint aber heute, 25 Jahre später, nicht mehr in Frage gestellt. In den letzten zehn Jahren haben sich Aufführungen seiner Kompositionen von Jahr zu Jahr vervielfacht. Über zwanzig CD-Einspielungen liegen vor, und seine Werke erscheinen in wissenschaftlich-kritischen Ausgaben.

Während heute deutlich wird, daß Wolpe schon in Berlin einen beachtlichen eigenständigen Stil entwickelt hatte, sind von dem konservativeren Josef Tal aus der Berliner Zeit bislang wenige Werke veröffentlicht. Ein Großteil seiner Kom-

Diskographie

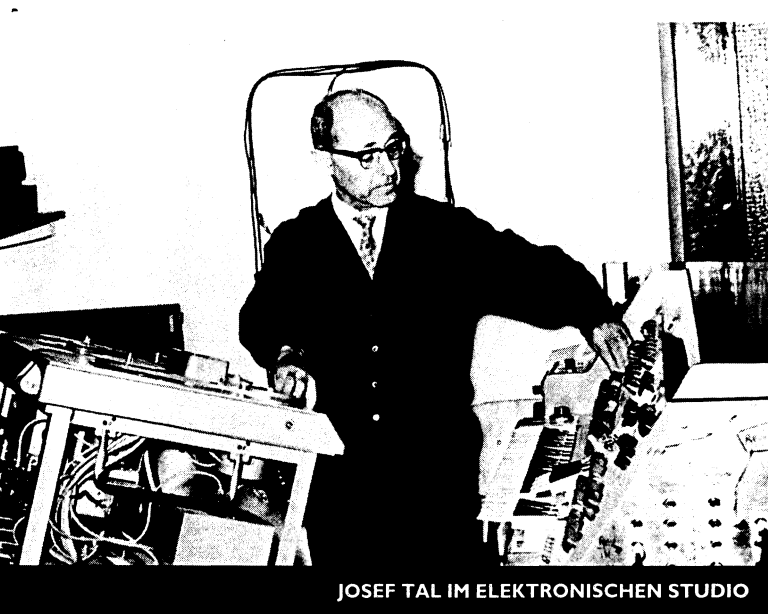
- *An Anna Blume* von Kurt Schwitters für Klavier und Musikal-Clown (1929) / *Sonate für Oboe und Klavier op. 31* (1938), auf: *Ensemble Aventure, FMF AM 1071-2*
- *Battle Piece* für Klavier (1943-44/47), Marc-André Hamelin, Fono NW 354
- *Chamber Pieces I und II* für 14 Spieler / *Sinfonie Nr. 1* (2. Version 1994: Kalitzke) / *Yigdal Cantata* für Baß, Chor und Orgel (1938), *Arte Nova 74321 46 508-2*
- *Drei kleinere Canons op. 24 a* für Viola und Violoncello (1936) / *Form I* für Klavier (1959) / *Form IV, Broken Sequences* für Klavier (1969) / *Piece for 2 Instr. Units* (1962) / *Pieces for Three Pianos* (1951) / *Three Canons* (1944), auf: *For Stefan Wolpe, PMS 78 2048*
- *Form IV / Passacaglia / Pastorale*, auf: *Peter Serkin spielt, Peter Serkin, Klavier, Fono NW 344*
- *The Man From Midian* für 2 Klaviere (1942) / *Pieces for Violin solo, Nr. 2* (1966) / *Streichquartett* (1968/69), auf: *The Group for Contemporary Music, Ko 37 315-2*
- *Wolpe: Erste Aufnahmen 1954 – Passacaglia* (1936) / *Quartett für Trompete, Tenorsaxophon, Schlagzeug und Klavier* (1950) / *Sonate für Violine und Klavier* (1949), *Hek Hat 6182*
- *Wolpe: Klaviermusik, Geoffrey Douglas Madge, cpo 999-055-2*
- *Wolpe: Klavierwerke – Early Piece* (1925) / *Form I* (1959) / *Form IV* (1969) / *Passacaglia / Studies I* (1944/51) / *Studies II* (1948) / *Zemach Suite* (1939), *Katharina Wolpe, Largo Records Lar 5 120*
- *Wolpe – Lieder von Bert Brecht Nr. 1-3* (1943) / *Musik zu Hamlet* für Flöte, Klarinette und Violoncello (1929) / *Piece for Trumpet and 7 Instruments* (1971) / *Piece for 2 Instr. Units* (1962) / *Piece for 6 Players in 2 parts* (1962) / *Quartett 1950 / Solostück für Trompete* (1966) / *To The Dance Master* (1938), *Ko 37 141-2*
- *Wolpe – Quartett für Oboe, Violoncello, Schlagzeug und Klavier* (1955) / *Sonate für Violine und Klavier* (1949) / *Trio in 2 Teilen für Flöte, Violoncello und Klavier* (1963/64), *Ko 37 112-2*

Die Werke von Stefan Wolpe sind bei Peer Music, Hamburg, erschienen.



positionen ließ er in Berlin zurück; sie sind im Krieg verlorengegangen. Josef Gruenthal begann seine kompositorische Karriere erst wirklich, nachdem er die Identität des israelischen Komponisten Josef Tal angenommen hatte.

Die ersten veröffentlichten Werke der 40er Jahre, *Drei Präludien* für Klavier (1942), das 1. Klavierkonzert (1944) oder *Exodus* für Orchester (1946), zeigen Tal als versierten Praktiker, der instrumentengerecht und wirkungsvoll zu schreiben weiß. Ganz sicher nimmt Tal auch Rücksicht auf das Publikum in Palästina, dessen konservativen Geschmack er von seinen Konzerttourneen als Pianist nur allzugut kennt.



JOSEF TAL IM ELEKTRONISCHEN STUDIO

Tal war einerseits mit der Zwölftonmusik erzogen worden – sein Lehrer Heinz Thiessen war Schönbergianer –, aber selbstverständlich beherrscht er auch die tonale Schreibweise. Zwölftonkompositionen – so das *Concerto for violoncello and strings* – veröffentlicht er erst seit den 60er Jahren. Mit der steigenden Anerkennung als Komponist mutet er dem Publikum auch eine härtere Kost zu. Tal versteht sich immer auch als Erzieher seines Publikums und möchte es Schritt für Schritt auf Neues vorbereiten.

Das gelobte Land zukünftiger Musikentwicklung sieht Tal jetzt in der elektronischen Musik. Er entwickelt nun eine geradezu fieberhafte kompositorische Aktivität, in deren Zentrum vor allem die Kombinationsmöglichkeiten von akustischen Instrumenten und elektronisch eingespieltem Band stehen. Es entstehen die vier Konzerte für Klavier solo mit Zuspieldband, die Tal zunächst meist selber aufführt, und 1967 sogar eine abendfüllende Oper für Sänger und Tonband: *Massada*.

Die Auseinandersetzung mit den Mitteln der elektronischen Musik stülpt Tals kompositorisches Denken völlig um. Nachdem er zunächst von Schönberg ausgehend die Technik der entwickelnden Variation weiterverfolgt, steht er nun vor einem Medium, in dem die traditionellen Parameter wie Tonhöhe, Tondauer sowie Klangfarbe nicht mehr vorab definiert sind. Tal löst sich dabei völlig von seiner akademischen Prägung und beginnt mit freien musikalischen Texturen zu arbeiten. Der einzelne Ton verliert dabei seine Bedeutung, er ist nunmehr nur noch Bestandteil eines Klanggewebes, das sich durch Dichte, Transparenz und die Dialektik zwischen Bewegung/Entwicklung und Ruhe/Statik auszeichnet. Eine formale Konsequenz dieser Kompositionsweise ist die Einsätzigkeit. Fast alle instrumentalen Werke Tals seit den 60er Jahren sind einsätzig, so die Symphonien 2 bis 6 und die Streichquartette 2 bis 4. Das Denken in musikalischen Texturen schließt kontrastierende Tempi von zeitlupenhaften Bewegungsabläufen bis zu *presto agitato*-Passagen ein.

Mit seiner Hinwendung zur Elektronik ruiniert sich Tal in Israel zunächst einmal seinen guten Ruf als konservativer Komponist. Während sich eine Schule von jüngeren Komponisten etabliert, die eine gefällige «mediterrane» Musik schreiben, sieht sich Tal mit seiner Leidenschaft für die elek-

tronische Musik im eigenen Land mehr und mehr in die Isolation gedrängt. Dem gegenüber steht ein wachsender Erfolg im Ausland.

Rolf Liebermann wurde auf Tal aufmerksam, als er ihn bei einem Besuch in Israel, wo er eine Fernsehreportage über das israelische Musikleben drehte, in seinem elektronischen Studio besuchte. Er war so beeindruckt, daß er bei Tal eine Oper in Auftrag gab. Mit der Uraufführung von *Ashmedai* 1971 an der Hamburger Staatsoper unter der Leitung von Gary Bertini beginnt Tal außerhalb Israels mehr und mehr Fuß zu fassen. Die Oper wird in New York nachgespielt, und Tal erhält weitere Opernaufträge. So wird 1976 in München *Die Versuchung* uraufgeführt.

Die Erfahrung als Musikdramaturg hat sich grundlegend auf Tals Instrumentalkompositionen ausgewirkt, so etwa in *Shape* für Instrumentalensemble, für Ralph Shapey geschrieben, oder in der 3. Symphonie, einem Auftragswerk des Israelischen Philharmonischen Orchesters, die beide einen neuen dramatischen Geist atmen. Die Form ist durch und durch dramaturgisch gestaltet, wobei eine klug disponierte Folge von Kulminationspunkten die formale Entwicklung beherrscht.

Seit den 80er Jahren entwickelt Tal die elektronische Musik nicht mehr weiter. Wie György Ligeti überträgt er aber seine Erfahrungen mit der elektronischen Musik auf die traditionellen Klangkörper. In seinem 3. Streichquartett etwa modulieren die Streichinstrumente ihren Klang so wie ein Filter die Sinuswelle eines Synthesizers; neue Klangfarben und -strukturen werden aus einer kompakten Klangmasse herausgefiltert.

Josef Tal ließ sich im Gegensatz zu Wolpe zeitlebens nur widerwillig von außen prägen. Sein Lebensprojekt bestand eher darin, dem israelischen Musikleben seinen Stempel aufzudrücken. Dabei war ihm die Musikausbildung, wie er sie in Berlin kennengelernt hatte, Vorbild. Trotzdem ist Tal auch in der internationalen Musikszene Außenseiter geblieben. Sein ausgeprägter Individualismus paßt in keine vorgefertigten Kategorien. Er gehört weder zur postmodernen Schule, noch zu einer seriellen, aleatorischen oder minimalistischen Mode. Es wird noch Jahrzehnte dauern, bis der Repertoirewert seiner Symphonien, Streichquartette und seiner Kammermusik ausgelotet ist. Bislang nämlich liegen kaum CD-Einspielungen dieser Werke vor.

Stefan Wolpe zeichnet sich durch seine unerschöpfliche Aufnahmefähigkeit aus. Es gibt kaum eine wichtige musikalische oder künstlerische Strömung dieses Jahrhunderts, die er nicht aufgesogen und verarbeitet hätte: Von der Zweiten Wiener Schule über Dada zu Busonis neuer Sachlichkeit, vom Bauhaus über engagierte politische Musik bis hin zu israelischer Folklore, arabischer Musik und Jazz. Dabei ist sich Wolpe aber immer treu geblieben und hat schon früh einen unverwechselbaren Personalstil ausgebildet. Er war kein Opportunist, der jede Modeerscheinung imitierte, sondern ein wacher Zeitgenosse am Puls der Zeit. ■