

„ . . . daß der Mensch sich freue an seinen Werken.“

„Der Turm“ entsteht

Eine Vortrags- und Konzertreise nach Amerika im Jahre 1981 gab Gelegenheit für eine Fülle von Beobachtungen, die ich bald darauf in meiner Oper „Der Turm“ kompositorisch umsetzen konnte. Der amerikanische Komponist Norman Dinerstein organisierte als Dekan der Musikfakultät der Universität Cincinnati meine Tournee. Sie führte mich quer durch das ganze Land und bescherte mir eine Fülle auch außermusikalischer Eindrücke. Immer wieder erlebte ich von neuem die gleiche Menschlichkeit, die noch lange vor der Professionalität entgegenströmte. Alle besuchten Universitäten veranstalteten ein Konzert meiner Kompositionen, gespielt von Lehrern und Studenten oder auch von mir selbst. Die sorgfältigste Vorbereitung, das vitale Interesse an Neuem und der uneingeschränkte Einsatz für die Sache waren charakteristisch für den Zugang der Ausführenden zum Werk. Soweit ich Vorträge halten mußte, waren sie meist mit Diskussionen verbunden, aus denen ich die Problematik des Komponierens für die heutige Generation klar erkennen konnte. Einmal kam es zu einem regelrechten Zusammenstoß mit einem Professor der Kompositionsklasse. Die Studenten beobachteten atemlos einen Hahnenkampf. Er endete damit, daß der Professor mich hinterher zum Lunch einlud und mich am liebsten nur mit Honig bewirtet hätte. Zuletzt am Queens College betreute mich der Dekan Saul Nowack; mit ihm und seiner Frau Phyllis sind Pola und ich gleichsam in eine Wahlverwandtschaft eingetreten. Vor einer der Abendveranstaltungen am Queens College fand ein festlicher Lunch in der American Academy and Institute of Arts and Letters in New York statt, welche mich zu ihrem Ehrenmitglied ernannt hatte. An der Festtafel wurde ich zutiefst gerührt über die menschliche Geste, Dominique Nabokoff, die Gattin meines verstorbenen Freundes Niki, als Tischdame begrüßen zu dürfen. Das war Amerika von seiner besten Seite.

Eine Station kann natürlich auch eine menschliche Begegnung sein, die weit über das Kennenlernen hinaus neue Wege mit neuen Initiativen eröffnet. So wirkte die Bekanntschaft mit Hellmut Becker und seiner Frau Antoinette. Becker, der eine bedeutende Rolle in den Nürnberger Prozessen spielte und als Direktor des Max-Planck-Instituts für Bildungsforschung in Berlin innerhalb der Pädagogik Meilensteine setzte, weit über die Grenzen seines Landes hinaus, verfehlte auch nicht seinen Einfluß auf mich. Ich glaube wohl, daß ich ohne ihn die Station am Wissenschaftskolleg in Berlin, welches mich für das Studienjahr 1982/83 als Fellow einlud, nicht erreicht hätte. Dort schrieb ich die Partitur meiner Oper „Der Turm“. Die Großzügigkeit der Einladung erstreckte sich auch auf meinen Librettisten, Hans Keller aus London, so daß

wir als Wohnnachbarn eng miteinander zusammenarbeiten konnten. Es ist schwer zu sagen, in welcher seiner Eigenschaften mich Keller mehr inspirierte: Keller als Musikologe, als Musiker, als messerscharfer Verbalist, als Bühnenkenner, als unermüdlicher Arbeiter, auch als Fußballfan und nicht zuletzt Keller, der, wenn nötig, jedem unverblümt seine Meinung sagt.

Das „Turm“-Thema erweckt bewußt Assoziationen an den „Turm zu Babel“, obgleich keine historische Auslegung in der Oper erfolgt. Es gibt ja nicht nur Sprachenverwirrung, es gibt auch Ideenverwirrung, Fehlen der empfindsamen Mittelbarkeit, Monologe statt Dialoge — dies sind die Komponenten des Librettos, dies sind auch die Komponenten der Partitur, denn die Musik von heute zappelt im selben Netz verwirrten Denkens. Die Partitur habe ich dem Wissenschaftskolleg Berlin und seinem Rektor Peter Wapnewski gewidmet, als Dankeschön für die idealen Bedingungen, unter denen ich diese große Arbeit in sorgloser Ruhe und unter liebevoller Betreuung ausführen konnte.

Inmitten dieses Studienjahres in Berlin wurde in Jerusalem der Preis der Wolf-Foundation an drei Musiker vergeben: Olivier Messiaen, Wladimir Horowitz und Josef Tal. Die feierliche Verleihung des Preises fand im großen Festsaal des israelischen Parlamentsgebäude statt. Mir fiel die Aufgabe zu, im Namen der drei Preisträger für die verliehene Ehre zu danken. An der großen Wand hinter meinem Rednerpult hing ein mächtiger Gobelin von Chagall mit biblischem Motiv. Über meinem Kopf stieg Moses vom Berge Sinai, im Begriffe, erzürnt die Gesetzestafeln auf meinem Kopf zu zertrümmern. Die Diskrepanz zwischen Moses Urteil und dem der Wolf-Preis-Jury war eklatant.

Der letzte Kreis öffnet sich zu einer Spirale. Auf ihren Umläufen stehen schon neue Werke wie Stationen, und Neues bereitet sich vor. Denn:

**„So sah ich, daß es nichts Besseres gibt,
als daß der Mensch sich freue an seinen Werken,
denn das ist sein Anteil.“**

Prediger 3,22

Josef Tal

„Das beruhigte Ausatmen nach einem tiefen Atemzug voller Lebenserfahrung“

Betrachtungen zur Oper „Der Turm“

Im komplexen Opernmedium verschmilzt Science-fiction mit Art-fiction.

Der beiden gemeinsame chemische Agent im Verschmelzungsprozeß ist die Fiktion, eine erdichtete Wahrheit, die sich der bewußten Erkenntnis einer realen Situation beimengt. Die visuellen und akustischen Geschehnisse auf Opernbühne und im Opernorchester sind angefüllt mit ‚give and take‘ beider Fiktionen. Die Erfindung des Librettos und seine musikalische Ausdeutung sind aufs Engste in beiden Fiktionen miteinander verwoben.

Von Beginn der Entstehung der Partitur wohnte ich mit Hans Keller, dem Librettisten der Oper „Der Turm“, Wohnung an Wohnung in Berlin. Wir waren beide Gäste des Wissenschaftskollegs im Grunewald, dessen damaliger Direktor, Prof. Peter Wapnewski, uns eine ideale Zusammenarbeit ermöglichte.

Hans Keller verlangte von jeder geschriebenen Partiturseite eine sofortige Kopie. Aus meiner musikalischen Reaktion auf Wortinhalt, Satzstruktur, dem Aufbau der Szene entnahm er die geheimen Wünsche des Komponisten für dramatische, für lyrische, selbst absurde Situationen, wie etwa im zweiten Akt die Szene des Einbrechers im Maleratelier. Hier erweist sich die Fiktion in der Kunst nicht etwa als eine geplante Unwahrheit, sondern als Creation in der Welt des Traumes, ohne den die Welt des Wachseins nur eine halbe und unechte Wirklichkeit wäre, eine Wirklichkeit, die im Grunde auf die Imitation des konventionellen Klischees angewiesen wäre. Wachen und Träumen sind eben in der Kunst ein untrennbares Ganzes. Der gedankliche Seiltanz in der Kunst-Fiktion springt immer irgendwo ins Absurde über. Es erzeugt eine überraschende Wirklichkeit auf der Lebensbühne jeder Kunstart. Dieses Ungeübte zeugt weiter und aus seiner nur anfänglich scheinbaren Absurdität sprießen bald versteckte Keime.

Solche Gedanken tauschten Hans Keller und ich in vielen Gesprächen miteinander aus.

Gelungene Fiktionen lösten helle Freude und unbezwingbare Lust zur Weiterarbeit in ihm aus. Er verlangte von mir klare Begründungen zu musikalischen Entscheidungen. Kein Detail in der Partitur entging ihm. Ich beschwerte mich oft über seine zustimmenden Bemerkungen zu meiner Musik, denn eher konnte man von seinen scharfen Kritiken nur lernen. Er aber begründete minutiös die Gründe zum Lob. Das schmeichelnde Kompliment hatte in seinem Lob keinen Raum. Schmeicheln verhielt sich zu Keller wie Feuer zu Wasser. Diebische Freude bereitete ich ihm mit der Schlußformel des 1. Aktes. Keine dynamische Steigerung im Orchester signalisiert den herabfallenden Vorhang. Die harmonische Sprache meiner Musik kennt ohnehin keine Cadenzfunktion. Also muß das ganze komplexe Opernmedium auf das überraschende Schlußmoment hinarbeiten. Nicht turbulente Steuerung auf den Schlußaccent sondern umgekehrt: durch ruhige, aber intensive Artikulation des Textes, verbunden mit vieldeutiger Gestik des Sängers, wird simpel vermerkt „Wo Rauch ist, ist auch Feuer“. Dieser hochdramatische Verdachtsatz und seine erhellende Wirkung auf den Gesprächspartner in dem einen Wort „What?“ wird nicht mit einem Tuttiaccord als Ausrufungszeichen beendet, sondern das Tutti besteht im präzis synchronisierten Verlöschen des Bühnenlichtes mit dem Rhythmus von Wort und orchestralem Schlußklang. Solche Cadenzformel erfordert eine exakte Planung im Zusammenwirken von Schauspiel, Dirigierkunst und Bühnentechnik. Integrales Wachsein und Träumen, untrennbare science fiction von art fiction, sind die Voraussetzungen für die Verwirklichung einer soliden Cadenz. Ob der Terminus „cadenz“ hier noch sinnvoll ist, bleibt dahingestellt. Aber das ist ein Problem unserer täglichen Communication, nämlich, daß wir oft nicht wissen, was die eigentliche Bedeutung angewendeter Wörter ist. Mit dieser Bemerkung berühre ich das Kernthema der Oper „Der Turm“: die oft mißlungene Verwendung angenommener Wortbegriffe, aber auch die Möglichkeit einer Communication mit der Musiksprache, die langsam dem Hörer zu Bewußtsein bringt, daß Musik nicht nur als Stimulans emotioneller Erregungen dient, sondern auch eine Information zu vermitteln hat, jenseits traditionsbeladener Klangsymbolik. Diese Kunstfiktion in der Musik wird in meiner Oper von einem Streichquartett interpretiert. Es spielt auf der Bühne eines Konzertsaaes, der auf der Ruine des sabotierten Sprachturmes erbaut wurde. Glauben und Wissen fanden im Sprachturm nicht zueinander. Musik kennt diese Trennung nicht. Unsere Symbolik liegt nicht in Wortbegriffen, sondern in immer wieder neu erdichteten Texturen und Strukturen. Sie bilden die Gesamtmelodie, in welcher Glauben und Wissen, Wachen und Träumen, die untrennbare Einheit vollziehen. Das Ende des 2. Aktes vereint alle Medien der Opernbühne in die Ganzheit eines unpathetischen Pianissimo, das beruhigte Ausatmen nach einem tiefen Atemzug voller Lebenserfahrung.

Diese Worte mögen auch den allzu früh dahingegangenen Freund Hans Keller in seiner anderen Welt erreichen. Ihm habe ich das Erlebnis des „Turmes“ zu danken.