

Josef Tal
In memoriam

Dem Gedenken meines Meisters Heinz Tiessen setze ich Adornos Satz voraus: »Tradition aber ist gegenwärtige Zeit«.

Damit ist die historische Position von Heinz Tiessen gesetzt, der nicht, wie man heute gerne klassifiziert, zwischen Atonalität und Avantgardismus steht, sondern, über diesen engen Blick hinaus, durch seine Erkenntnis der vitalen Kräfte in der Tradition, die direkte Verbindung zum Post-Avantgardismus knüpft, entgegen dem Ende des 20. Jahrhunderts. Sein bisher unveröffentlichtes Manuskript über *Logik und Aussage der Modulation* enthält Analysen und Betrachtungen über eine Musiksprache, deren Organisation sich zwar grundsätzlich gewandelt hat, deren weise Inbeziehungsetzung ihrer Teile aber wieder äußerst relevantes Instrumentarium zur Beherrschung der neuen und rohen Klangmaterie verfügbar macht. Und wenn ich hier das Adjektiv »roh« einsetze, so meine ich damit auch einen prinzipiengesteuerten Determinismus, der nicht wagen darf, links oder rechts zu blicken, ohne an sich selber scheu zu werden.

Ich zitierte aus Heinz Tiessens Manuskript:

... einem Ohre, das sich immer mehr an die Allgegenwart sämtlicher 12 Halbtöne gewöhnt hat, kommt allmählich das Feingefühl abhanden für die natürliche Abgestuftheit der Tonbeziehungen und der Akkordgebilde; wer dodekaphonisch überall zu gleicher Zeit zu sein vermag, verliert leicht den Sinn für Entfernungen, für Enge und Weite des Tonraums, für Perspektive; und es wäre kaum verwunderlich, wenn er die Modulationslehre, deren er als Komponist nicht bedarf, für einen Anachronismus hielte.

Diese Worte hätten auch in unseren Tagen geschrieben sein können, denn sie legen den Finger genau auf die heute offene Wundstelle. Wer hört denn noch tonale Musik der Vergangenheit in ihren lebendigen harmonischen Funktionen, frei von Automatik der Gewohnheit, frei von verfälschten Sentimenten? Es ist deshalb ganz folgerichtig, daß Schönberg, vor der Regulierung der 12 Halbtöne, eine sich erneuernde traditionelle Harmonielehre schreiben mußte. Die kreativen Quellen

jeder funktionellen Beziehung zwischen zwei Akkorden und darüber hinaus innerhalb sich entwickelnder harmonischer Abläufe mußten neu erkannt und für Studienzwecke verbalisiert werden. Jede theoretische Übung wird bei Schönberg Instrument zur Entwicklung schöpferischen Scharfsinnes. Daher gibt er niemals Gebrauchsmuster, sondern Hinweise auf unendliche Wegvarianten zur Erreichung des gleichen Zieles. Ebenso bringt Tiessen eine Fülle von Beispielen aus der Literatur, womit die sich immer wieder erneuernde Funktionskraft harmonischer Verbindungen deutlich zum Bewußtsein gebracht wird und äußerst anregend auf den Studierenden wirken muß. Die überzeitlich künstlerische Verantwortung, die hier zum Ausdruck kommt, erschöpft sich keinesfalls an einem theoretischen Übungsmuster, quasi Czerny-Etuden für den Modulationsprozeß, sondern behält ihre Gültigkeit auch bei der Anwendung neuer Klangmaterien, bei denen Abläufe kontinuierlich modulierend sich auf gesetzte Ziele hinbewegen. Das folgende Zitat aus Heinz Tiessens Manuskript darf mithin nicht eng auf eine bestimmte Manipulation in der tonalen Musik bezogen werden, sondern hier teilt sich eine kompositorische Tradition mit, die im Adorno'schen Sinne immer auch für gegenwärtige Zeit gilt:

Man kommt der Modulation nicht näher, indem man Tabellen aufstellt, die sämtliche denkbaren Umdeutungen statistisch erfassen; ebensowenig, indem man Rezepte anbietet, die nach Trainer-Art dem seltsamen Ehrgeiz dienen, im Moduliersport obzusegen und als Schnellster durchs Ziel zu gehen. Mögen die Rezepte auch vorzüglich sein und eine dankenswerte Vorarbeit leisten – es ist ein bestürzender geistiger Leerlauf: allein dem Ziel erweist man alle Aufmerksamkeit, während von den so zahl-wie inhaltreichen Eigenschaften der Wege nur das Tempo interessiert.

Tiessens überaus feinsinniger Gedanke, den Modulationsprozeß im Klangraum mittels eines hochentwickelten Sinnes für Entfernungen, für Enge und Weite des Tonraumes, für Perspektive strukturell zu erfassen, verbindet sich nahtlos mit derjenigen Musik des 20. Jahrhunderts, die im nicht-tonalen Raum wieder Funktionen aus der neuen Materie zu entwickeln sucht. Als Beispiel erwähne ich die Werke *ATMOSPHERES* oder *VOLUMINA* von Ligeti im Gegensatz zu den meisten Cluster-Kompositionen, bei denen der Cluster nicht das Ergebnis einer geplanten Verdichtung zusammenlaufender Fäden ist, sondern vielmehr ein Farbfleck, beabsichtigt als sinnlichen stimulus.

Fraglos können auch diese Klangkombinationen per se auf hohem Niveau einer handwerklichen Intelligenz verlaufen, ihre Abnutzungerscheinungen werden immer sehr bald erfolgen. Auszuklammern ist hier die Komposition, die durch totales Reglement determiniert ist bzw. ihre Umkehrung, die dem Zufall gewidmet ist.

Die inhärenten Gefahren, wirksam in beiden Ideologien, waren Schönberg und auch Webern durchaus bewußt. Vornehmlich durch architektonische Lösungen suchten sie Tiessens Begriff der »Enge« zu vermeiden. Das Problem spiegelt sich deutlich im Thema des 1. Satzes aus Schönbergs STREICHQUARTETT NR. 4, op. 37.

Die Zwölftonreihe

wird in vier Dreiergruppen geteilt und in der Art

traditioneller Harmonisierung einer Melodie als »Dreiklänge« unter die Melodiestimme gesetzt. Da die Oberstimme im ersten Takt zur Gruppe a gehört, werden die »Dreiklänge« aus den Gruppen b, c, d gewählt und entsprechend weiter. Auf diese Weise sind Verdopplungen im vierstimmigen Satz vermieden. Der handwerkliche Zugang basiert auf traditioneller Satztechnik. Bei der Anwendung auf die 12-Tonreihe geht folgerichtig »Weite« und »Perspektive« verloren. Inbeziehungsetzung harmonischer Funktionen auf einen zentralen tonus ist ausgeschaltet, da prinzipiell jeder Einzelton und jeder Zusammenklang nur als gesetzte Position in der Reihe aufeinander bezogen werden. Schon hier hat Schönberg Lizenzen eingesetzt, die eine Orientierung im Raum zurückgewinnen sollen. Diese Lizenzen sind weit mehr als ein Durchbrechen bürokratischer Anwendung von Regeln, sie treten schon in der melodischen Formulierung der Oberstimme in Kraft, obgleich eine Tonposition genau der anderen folgt. Abgesehen von der Lizenz der Tonwiederholung, die in solch artikulierter Weise geradezu den Lebensnerv der Gleichberechtigung der Halbtöne im 12-Tonwesen trifft, sind aber in die Melodiestimme eine deutlich ausgesprochene Halbkadenz



und Vollkadenz



eingebaut, die zwar nicht tonal bezogen werden können, aber in ihrem gestus eine starke Affinität zum Raumkontrast zwischen diatonischem und harmonischem Kadenzschritt aufweisen. Darüber hinaus lesen wir in erklärenden Vorbemerkungen zur Partitur (G. Schirmer, 1939) als Analyse zu Schönbergs Symbolen für Haupt- und Nebenstimmen: »These indications are for the purpose of making clear to each performer the importance of his part. It follows that unmarked passages are to retire into the background of the accompaniment.« Nichts konnte besser das Ringen um räumliche Funktionen zum Ausdruck bringen als die

Einführung des Begriffes »Begleitung im Hintergrund« in das 12-Tongewebe. Schenkers Theorie des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes wird auch hier in die 12-Tonmusik infiltriert. Konsequenterweise ist die Großform der Komposition identisch mit der Sonatenform, woraus man Schönberg den Vorwurf der Halbwahrheit gemacht hat. Webern hat dieses Problem durch die maximale Kurzform gelöst oder besser gemieden.

Besinnen wir uns zurück auf Tiessens Worte, so verstehen wir wohl, daß Schönberg der »Allgegenwart« der zwölf Halbtöne perspektivische Verkürzungen und Verlängerungen entgegensetzen mußte. Eben seine tiefe Einsicht in Elementargesetze künstlerischer Gestaltung bewahrte ihn vor dem Leerlauf theoretischer Manipulationen, der ebenso folgerichtig dann bei seinen Gegnern auftrat. Der Kern, nicht nur jeder tonalen Modulation, sondern jeder kompositorischen Modulation schlechthin, ohne die ja das Werk auf der Stelle treten würde, ist von Tiessen essentiell formuliert worden: *In der Modulation bedeutet ›Ortsinn‹ das unmittelbare Erfühlen der Weite eines Weges wie auch seiner Richtung.*

Nur eine starre Systematisierung musiksprachlicher Abläufe kann diesen Kern abtöten und mit ihm auch das Werk selber. Was beide Meister, Schönberg und Tiessen, lehren, ist die Pflege der individuellen Schöpferkraft; Erkenntnis der Einmaligkeit, die im nächsten Stadium Gemeingut wird, auf dem dann der gleiche Prozeß sich ad infinitum fortsetzt. Hans Keller hat in seinem Buch 1975 (Dennis Dobson, London, S. 135) diese Wahrheit unübertrefflich formuliert: »... It is thus that the personality of a genius, his individuality, can express itself most fully and lucidly and widely if he has a firm system of common terms of reference to draw upon: against his background, he will be able to define the personal side of the language he uses – and thus communicate the new as if it weren't new, as if it were implicit in the old«. Wenn auch Kellers Begriff des Hintergrundes sich auf die Kommunikation zwischen Komponist und Hörer bezieht, und als solcher verschieden ist von Schenkers Terminologie »Hintergrund«, so ist doch beiden der Blick in die Weite gemeinsam, sei es eine historische Weite, gleich Adornos oben erwähntem Satz, sei es die dargestellte Weite im Kunstwerk selbst. Schönbergs Formulierung des zitierten Themas aus dem 4. STREICHQUARTETT, Tiessens Formulierung des tonalen Modulationsprozesses, Kellers Analyse des Gebens und Nehmens, allen ist

gemeinsam die Orientierung der musikalischen Komposition im Raum, unterstützt von der Disziplin der Darstellung von Zusammenhängen, gegenseitigen Beziehungen, niemals aber determiniert vom System einer bürokratischen Maschine.

Als Schüler von Heinz Tiessen und aus der Verpflichtung zu seinem Meister, möchte ich einen Blick vorauswerfen. Schenkers dreiflächige Aufteilung der musikalischen Bühne wird schließlich über den gesetzten tonalen Rahmen hinaus das Instrument zur strukturellen Orientierung im musikalischen Universum werden. Hierfür gibt es schon Beispiele bis zurück in die dreißiger Jahre, wie etwa der 3. Satz in Béla Bartoks MUSIC FOR STRINGS PERCUSSION AND CELESTA, der in der zwingenden organischen Logik seines Aufbaus nur mit dieser Technik zu erfassen ist. Die Relation ›Enge–Weite‹ bekommt neue Dimensionen, Mikro- und Makrokosmos erschließen ein neues Raumempfinden. Die »Perspektive« im tonalen Modulationsprozeß bildet nun Kellers »background« der Tradition, der mittlerweile zum perceptierten Vordergrund geworden ist und von hier aus setzt sich die stete Bewegung des schöpferischen Geistes fort. »Experimentelle Musik« wird ihren kommerziellen Sensationswert verlieren. Das Experiment wird wieder Entdeckung und Erforschung dienen, wofür Köpfe wie Schönberg, Tiessen, Schenker und Keller unerschätzbare Vorarbeit geleistet haben.

Abschließend möchte ich Heinz Tiessen das Wort geben:

Modulieren – das ist auch ein Charaktertest. Wie er moduliert, so ist der Mensch; er unterlasse es, will er nicht durchschaut werden! Die Möglichkeit, sich mit Erfolg zu verstellen, ist begrenzter als man hofft. So wie man nicht dichten, nicht malen, bildhauern, bauen, Briefe mit der Hand schreiben darf, wenn man nicht erkannt zu werden wünscht, und ganz gewiß nicht komponieren, selbst wenn man keine Bekennergattung ist und sich sachlich distanziert und unterkühlt zu zeigen wünscht.

Ist doch, nach Oscar Wildes Wort, sogar jede Kritik ›Selbstbeschreibung‹.