

**Interdisziplinäre Visionen und Realisationen:
Hans Tutschkus elektroakustische Experimente
an der Harvard Universität**

von Frank Mehring

Der 1636 gegründeten Harvard Universität in Cambridge, Massachusetts, eilt der Ruf voraus, international zu den renommiertesten Hochschulen zu zählen. "Harvard" avancierte im 20. Jahrhundert zu einem viel zitierten Markennamen. Die Zulassungskriterien gehören zu den härtesten in den USA. Dafür bietet die sogenannte Eliteschmiede jungen internationalen Komponisten und Hochschullehrern Herausforderungen und Chancen, die sie an anderen Orten in dieser Form nicht finden. Die neuenglische Hochschule lockt unter anderem mit einem bemerkenswerten Kompositionsstudiengang, der für *undergraduates* mit dem B.A., für *graduates* mit einem Dokortitel abschließt. Das Ph.D.-Programm umfasst die Schwerpunkte historische Musikwissenschaft, Musikethnologie, Musiktheorie und Komposition. Darüber hinaus existiert eine Kooperation zwischen der Harvard Universität und dem New England Conservatory of Music in Boston, Massachusetts. Nach einer fünf Jahre umfassenden Ausbildung schließt das Studium mit dem Bachelor of Arts (B.A.) und Master of Music (M.M.) ab.

Vor allem die interdisziplinären Vernetzungen eröffnen neue Zugänge zu musikalischen Formen, Strukturen und Inhalten sowie Strategien, *performance art* zu konzipieren. Obwohl Harvard nicht zu den Vorreitern der *new musicology*¹ gehörte, entfaltete die Orientierung an den *cultural studies* durch die ausgesprochene Internationalität von Lehrkörper und Studierenden eine Signalwirkung. Der Musikwissenschaftler Reinhold Brinkmann, der seit 1985 in Harvard lehrt und 2001 mit dem Ernst von Siemens Musikpreis ausgezeichnet wurde, betont, dass sich deutsche Fachbereiche mit einer vergleichbaren in-

¹ Die *new musicology* repräsentiert einen angloamerikanischen Forschungsansatz, der auch die Musikwissenschaft im kontinentalen Europa prägte. Wissenschaftler wie Lawrence Kramer, Richard Leppert, Susan McClary, Rose Subotnik oder Robert Walser kritisierten in den 1980er und 1990er Jahren hermeneutische Ansätze in musikwissenschaftlichen Diskursen und machten sich für eine Annäherung an Theorien der *cultural studies* mit ihren interdisziplinären Ausrichtungen stark. *New musicology* teilt mit der Musikethnologie den Ansatz, Musik in ihrem kulturellen Umfeld und ihren unterschiedlichen gesellschaftlichen Funktionen zu untersuchen. Daraus erwächst u.a. eine nachhaltige Hinwendung der *new musicology* zur Populärmusik. Die Betonung des "Neuen" impliziert allerdings auch einen tiefgreifenden Paradigmenwechsel von einer Alten Musikwissenschaft zur New Musicology, dessen Bruchstellen in dieser radikalen Form heute nicht mehr vorhanden sind. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff liefert Charles Rosen in "The New Musicology". *Critical Entertainments: Music Old and New*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, S. 255-272.

terdisziplinären Ausrichtung oft noch immer schwer tun. Gerade in diesem Bereich finde jedoch ein derzeit bemerkenswerter Paradigmenwechsel statt, der von der amerikanischen Musikwissenschaft initiiert wurde. Die "*Umschichtung der Initiative von Europa nach Amerika*" hält Brinkmann in der gegenwärtigen Situation für symptomatisch.²

Der Lehrkörper des Musikinstituts in Harvard umfasst 23 Professoren, zu denen sich jährlich etwa 6-8 *visiting fellows* gesellen. Diesen stehen insgesamt etwa 120 StudentInnen gegenüber. Ich selbst besuchte erstmals 1997 den Fachbereich, um den Manifestationen des amerikanischen Transzendentalismus in den Kompositionen von Charles Ives und John Cage nachzuspüren.³ In Reinhold Brinkmanns Seminar über die kompositorischen und ästhetischen Verwandtschaften zwischen Gustav Mahler und Charles Ives saßen zu dieser Zeit *graduate students* der Musikgeschichte und Komponisten zusammen, so dass sich ein inspirierender Austausch zwischen zwei Disziplinen mit ihren unterschiedlichen Fragestellungen entwickelte. Als *visiting fellow* nahm auch Professor Stuart Feder an dem Seminar teil, der bereits seine psychoanalytische Studie zum Verhältnis zwischen Charles Ives und dessen Vater publiziert hatte und zu diesem Zeitpunkt gerade an einer umfassenden Ives-Biographie für Cambridge University Press arbeitete.⁴ Dies sind nur einige Beispiele für die ungemein produktiven Vernetzungen, welche die Arbeit und das Studium am Institut kennzeichnen. Nicht selten kommen Studierende darüber hinaus in den Genuss des sogenannten *team-teachings* zweier Professoren aus unterschiedlichen Fachbereichen, wie beispielsweise die Annäherung an "Theories of Modernism" aus der Perspektive des Musikwissenschaftlers Christopher Hasty und des Literaturwissenschaftlers Daniel Albright im *spring term* 2005.

1855 unterrichtete Levi P. Homer als erster Musikprofessor einen Kurs in Vokalmusik. Im letzten Quartal des 19. Jahrhunderts prägten Professoren wie Charles Eliot Norton (1827-1908) und John Knowles Paine (1839-1906) Harvard-Kurse in Musiktheorie, Harmonielehre, Kontrapunkt und Musikgeschichte. Flexible Strukturen und komfortable Arbeitsbedingungen gab es in Harvard jedoch nicht immer für Komponisten. Noch 1902 lieferte Paine ein wenig erbauliches Bild der Lehrsituation: Es fehlte an Geldern für Musikinstrumente und Bücher; selbst laufende Kosten konnten kaum gedeckt werden. Ebenfalls kritisierte er die ärmlichen Räumlichkeiten des Musikfachbereichs: Man benö-

² Vgl. Reinhold Brinkmanns Rede zum Ernst von Siemens Musikpreis vom 31. Mai 2001. Abgedruckt in dem Programmheft *2001 Ernst von Siemens Musikpreis: Reinhold Brinkmann*. München: Druck-Ring, 2001, S. 63.

³ Der amerikanische Transzendentalismus bezeichnet die erste genuin amerikanische philosophisch-religiös-literarische Bewegung, die ihren Ursprung in den 1830er Jahren in den intellektuellen Zirkeln Bostons nahm und eine weit über Neuengland hinausgehende Ausstrahlung entfaltete.

⁴ Es handelt sich dabei um die folgenden Werke: Stuart Feder, *Charles Ives, "My Father's Song". A Psychoanalytic Biography*. New Haven: Yale University Press, 1992. And Stuart Feder, *The Life of Charles Ives*. Cambridge, UK and New York, NY: Cambridge University Press, 1999.

tige ein neues Gebäude.⁵ Schon bald meldeten sich – was charakteristisch für die Geschichte Harvards sein sollte – potente Gönner. Paines Nachfolger, Walter Raymond Spalding (1865-1962), konnte bereits kurze Zeit später von beachtlichen Erfolgen hinsichtlich der Ausstattung künden.⁶ Mit James Loeb fand sich ein großzügiger Sponsor, der auch zum späteren Namensgeber der Musikbibliothek avancierte.

Im 20. Jahrhundert zog das Musikinstitut von Harvard namhafte Komponisten wie Virgil Thomson, Randall Thompson, Roger Sessions, Walter Piston, Leroy Anderson, Elliott Carter, Irving Fine, Gail Kubik, Harold Shapero, John Harbison oder Frederic Rzewski und Musikwissenschaftler wie Tillman Merritt, Elliot Forbes, Bill F. Faucett, Lewis Lockwood, Christoph Wolff oder Reinhold Brinkmann an. Das Programm hinterließ nachhaltige Spuren in der amerikanischen Musikgeschichte mit ihren jungen Studenten Walter Piston (Harvard Abschlussjahrgang 1924), Elliott Carter (Abschluss 1932) und später Leonard Bernstein (Abschluss 1939).⁷ Viele kehrten als Hochschullehrer an ihre *alma mater* zurück, andere renommierte Komponisten, Philosophen oder Dirigenten konnten für Gastprofessuren gewonnen werden. Béla Bartók⁸ und Aaron Copland⁹ unterrichteten als *visiting professors* (1942/43 und 1950), während Igor Strawinsky (1939/40),¹⁰ Paul Hindemith (1949/50),¹¹ Leonard Bernstein (1973/74)¹² und unlängst Daniel Barenboim (2006/2007) prestigeträchtige Vorlesungsreihen hielten. Unter den nachhaltigen Auftragskompositionen ragen vor allem Pistons *String Quartet No. 3* (1947), Bohuslav Martinus *String Quartet No. 6* (1946) und Arnold Schoenbergs *String Trio, Opus 45* (1946) heraus. Besondere Aufmerksamkeit verdient die seinerzeit umstrittene Performance von John Cage, als er 1987/88 seine *Norton Lectures* in Harvard hielt.¹³

⁵ Die Angaben beziehen sich auf die Ausführungen von Elliot Forbes in *A History of Music at Harvard to 1972*. Cambridge, MA: Department of Music, Harvard University, 1988. Fünf Jahre später ergänzte Forbes seinen historischen Überblick mit dem Buch *A Report of Music at Harvard from 1972-1990*. Cambridge, MA: Department of Music, Harvard University, 1993.

⁶ Spalding dokumentierte akribisch die Entwicklungen und Erfolge des Departments. Vgl. Walter Raymond Spalding, *A Historical Review of Men and Events*. New York: Coward-McCann, 1935.

⁷ Vgl. Howard Pollack, *Harvard Composers: Walter Piston and His Students, from Elliott Carter to Frederic Rzewski*. Metuchen, NJ: Scarcecrow Press, 1992.

⁸ Vgl. Béla Bartók, *Essays*. Selected and Edited by Benjamin Suchoff. London: Faber and Faber, 1976. Vgl. Ebenso Reinhold Brinkmann, "Einige Aspekte der Bartok-Analyse". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Supplementum. Report of the Musicological Congress of the International Music Council. (1982), S. 57-66.

⁹ Vgl. Aaron Copland, *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

¹⁰ Vgl. Igor Strawinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lectures*. Translated by Arthur Knodel and Ingolf Dahl. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

¹¹ Vgl. Paul Hindemith, *A Composer's World: Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

¹² Vgl. Leonard Bernstein, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

¹³ Vgl. John Cage, *MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance. I-VI*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1990. Cage betonte immer wieder in verschiedenen Publikationen und Interviews die Schlüsselstellung, die sein Besuch des schallto-

Die interdisziplinär ausgerichtete Forschung und Lehre gehört zu den gelebten Visionen im Musikfachbereich in Harvard. Komponisten agieren nicht ausschließlich in ihrer fachspezifischen Sphäre, sondern arbeiten fächerübergreifend, schulen sich an aktuellen Themen, öffnen sich anderen Musikkulturen, erhalten öffentliche Präsenz und Einblicke in unterschiedlichste akademische Disziplinen. Um den neuen Anforderungsprofilen gerecht zu werden, antwortet der Musikfachbereich in Harvard mit einem konsequenten Verjüngungsprogramm. Die vier Komponistenstellen vertreten derzeit Professoren, die allesamt jünger als 40 Jahre sind. Zu ihnen gehört auch der in Weimar geborene elektroakustische Grenzgänger Hans Tutschku, der seit September 2004 an der Harvard Universität lehrt und das elektroakustische Studio leitet. Während dieser Zeit kam auch ich als Fulbright-Stipendiat nach Harvard und nutzte die Gelegenheit, mit ihm über die Arbeitsbedingungen in Harvard zu sprechen:

Es gibt seit Anfang der 90er Jahre das Bestreben, das Musikdepartment der Harvard Universität insgesamt zu verjüngen. Der Kontakt zu Europa war dabei schon immer typisch. Die Lehrer, die in den letzten Jahren hier eingestellt wurden, sind entweder Amerikaner, die eine bestimmte Zeit in Europa gearbeitet haben, oder Europäer. In der Komposition lehren derzeit ein Amerikaner, ein Australier, ein Engländer und ich als Deutscher.¹⁴

ten Raums an der Harvard Universität in den späten 1940er Jahren für sein Musikverständnis einnahm.

¹⁴ Tutschku spricht in diesem Fall von Joshua Fineburg, Elliott Gyger und Julian Anderson. Das Interview führte F. Mehring am 28. Juli 2005 in Cambridge, MA.



Abbildung 1: Hans Tutschku¹⁵

Tutschku, Jahrgang 1966, ist seit 1982 Mitglied des Ensembles für Intuitive Musik Weimars, das sich der Aufführung moderner Musik mit Live-Elektronik widmet. Sein Kompositionsstudium führte ihn von der Musikhochschule Dresden über das Institut für Sonologie des Königlichen Konservatoriums Den Haag und später nach Paris. Seit 1988 nutzte er die Möglichkeit, an mehreren Konzertzyklen Karlheinz Stockhausens teilzunehmen. Inspiriert von dessen Kompositionen und Bühnenwerken absolvierte Tutschku 1994 einen Studienaufenthalt am IRCAM [Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique] in Paris. 1997 kehrte er für eine vierjährige Lehrtätigkeit dorthin zurück. Darüber hinaus unterrichtete er als Gastprofessor elektroakustische Komposition an der Weimarer Hochschule für Musik (1995/96), am Konservatorium von Montbéliard (2001-2004) und als "Edgar-Varèse-Gastprofessor" an der Technischen Universität Berlin (2003). Tutschku promovierte 2003 in England an der Universität Birmingham bei Prof. Dr. Jonty Harrison über neue Methoden der Klangkomposition. Tutschkus Oeuvre umfasst Sound-Installationen (z.B. *The Metal Voice*/1990 oder *Sprachschlag*/2000), elektroakustische Werke (z.B. *Durchdringung* 2-Kanal/1987 oder *Les Invisibles* 8-Kanal/1996), Kompositionen für Film (*Wind sei stark*/1989 und *Brüder und Schwestern*/1991) und

¹⁵ Photos und Grafik wurden dem Autor von Hans Tutschku für diesen Artikel zur Verfügung gestellt. Reproduktion nur mit Genehmigung des Rechteinhabers H. Tutschku.

Theater (z.B. *Sonja und Leo Tolstoi*/1990 oder *Die Süße unserer traurigen Kindheit*/2005).

Als Tutschku im September 2004 dem Ruf nach Harvard folgte, fand der Weimarer Komponist außerordentliche Arbeitsbedingungen vor. Trotz bemerkenswerter internationaler Erfahrungen über Kompositionsworkshops in São Paulo, Buenos Aires, Cordoba, Santiago de Chile, Tbilissi, Singapur, Darmstadt, Stuttgart, Florenz, Mailand oder Porto vermochte ihn die Situation an seiner neuen Wirkungsstätte in Staunen zu versetzen:

Meine erste große Überraschung war, verglichen mit Frankreich oder Deutschland, dass hier keine Instrumentalisten ausgebildet werden. Das heißt, es ist ein reines Theoriedepartment: Musiktheorie, Musikwissenschaft, Musikethnologie und Komposition. Die Komposition ist oft eine Art Brücke zu den ausführenden Musikern, zur gehörten, lebenden Musik. Aber auch die anderen Fachgruppen haben, verglichen zu früheren Jahren, viel mehr Aufführungen, Gastmusiker und Studentensembles. Das alte Vorurteil, dass an der Harvard Universität Musik nicht gehört, sondern von Musikwissenschaftlern gelesen wird, stimmt so nicht mehr. Ein weiterer sehr positiver Aspekt ist, dass sich die einzelnen Fachgruppen unwahrscheinlich füreinander interessieren. Die Kompositionsstudenten bilden die so genannte Harvard Group for New Music. Sie organisieren jährlich sechs bis acht Konzerte mit ihren Werken, die durch professionelle Musiker aufgeführt werden.

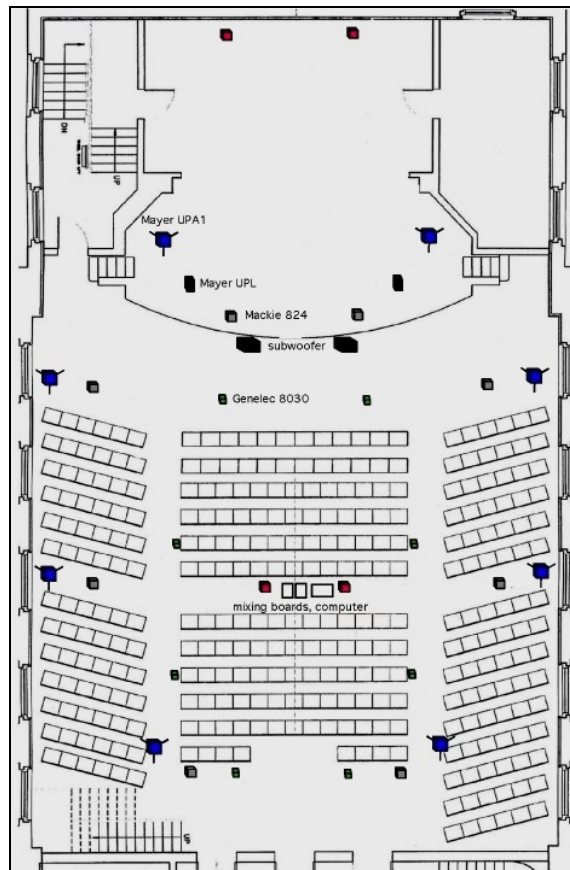
Disziplinübergreifendes Denken und Arbeiten wird in Harvard besonders gefördert. Tutschku nimmt solche Impulse auf, um beispielsweise 2005 ein Fakultätsseminar über das Thema "Elektrizität" und deren Einfluss auf verschiedene Aspekte der Musiktheorie, Musikwissenschaft und Musikethnologie zu offerieren. Das Thema hat zwar die Neue Musik wesentlich geprägt, blieb aber von akademischer Seite nur ein begrenzter Bestandteil analytischen Interesses. Wie Tutschku in dem Interview erläutert, nehmen Musikethnologen heutzutage ohne großen Aufwand Klänge auf und erstellen von ihren Ton- oder Videoaufnahmen Transkriptionen, anstatt sie nur nach Gehör vor Ort praktisch zu realisieren. Auch für die Musikwahrnehmung ist Elektrizität und Technologie nicht mehr wegzudenken. Die Möglichkeiten, Musik und Klangereignisse immer wieder zu hören, verändert die gesamte Musikwahrnehmung.

Mit Hans Tutschku treibt nun ein deutscher Komponist als künstlerische Speerspitze *in puncto* elektroakustischer Komposition Vorstellungen vom musikalischen Raum in neue Extreme:

Meine Aufführungspraxis elektroakustischer Musik ist natürlich total durch Europa beeinflusst. Konzerte mit dem Pariser Lautsprecherorchester Acousmonium des GRM [Groupe de Recherches Musicales] und natürlich meine Ausbildung mit Prof. Jonty Harrison in Birmingham, der dort einen anderen Typ von Lautsprecherorchester – das BEAST [The Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre] – aufgebaut hat, sowie zahlreiche Konzerte mit anderen Wiedergabesystemen (Motu, Musiques und Recherches, Bourges) haben mir die Möglichkeit gegeben, unterschiedlichste Konzepte von Raumklang zu studieren und in meinen Werken anzuwenden. Es ergab sich eine direkte Beeinflussung von kompositorischen und aufführungspraktischen Ideen und das Konzert wird sozusagen zu einer Fortsetzung des kompositorischen Prozesses. Das gespeicherte Medium der Komposition (CD, DVD oder Computer) ist nach meiner Auffassung nur eine mögliche Version, die einer Interpretation bedarf.

Die Harvard Universität kann im Bereich elektronische Musik auf eine vier Jahrzehnte währende Geschichte zurückblicken. 1968 richtete Leon Kirchner das erste elektronische Musikstudio ein. Dies wurde in der Folgezeit weiterentwickelt und erweitert

Die Tradition der Aufführung elektroakustischer Musik und die Möglichkeiten, mit elektroakustischen Medien im Konzertsaal zu arbeiten, beschäftigen mich schon seit 15 Jahren. In den USA ist das Konzept der Interpretation elektronischer Musik aber nicht unbedingt alltäglich. Während der Diskussionen um die Zukunft der elektronischen Musik innerhalb der Universität gehörte ein mehrkanaliges Wiedergabesystem mit zu meinen Bedingungen. Wir haben im Laufe des letzten Jahres das sogenannte HYDRA-Lautsprecherorchester aufgebaut. Es handelt sich dabei um insgesamt 32 Lautsprecher, die je nach Aufführungsort frei konfiguriert werden können. Hinzu kommt eine Steuerkonsole in Form eines doppelten Mischpults, das in der Mitte des Saales aufgestellt wird. Damit verfügen wir über ein extrem flexibles Wiedergabesystem für diese Musikform.



**Abbildung 2: Konfiguration für die Diffusion von Stereo-Stücken in der
John Knowles Paine Concert Hall**

Die Frage nach den Parametern des Raums bei der Aufführung elektronischer Musik stellt sich auch in Harvard. Das Musikinstitut verfügt über einen Konzertsaal, der nach John Knowles Paine benannt ist. Durch seine spezifische Akustik eignet er sich allerdings nur bedingt für diese Art von Musik:

Bisher organisierten wir sieben Hydra-Konzerte in anderen Sälen und sechs in unserem Saal. Man lernt, durch eine bestimmte Art der Lautsprecheraufstellung, die natürliche Saalakustik besser für uns nutzbar zu machen. Die Skeptiker, die vorher fragten, warum ich so viele Lautsprecher in diesen etwas überakustischen Saal stellen will, waren am Ende doch vom Konzept überzeugt.



**Abbildung 3: HYDRA-Lautsprecherkonfiguration in der
John Knowles Paine Concert Hall in Harvard**

Nach ungewöhnlichen Aufführungsmöglichkeiten zu suchen und Komponisten elektroakustischer Musik neue Räumlichkeiten für Konzerte zu erschließen, geht auf Tutschkus Arbeit mit dem *Ensemble für Intuitive Musik Weimar* zurück, das 2006 sein 25-jähriges Bestehen feierte. Darüber hinaus liegt dem Komponisten am Herzen, das Publikum an Orte zu bringen, die sich vom klassischen Konzertsaal in vielerlei Hinsicht unterscheiden. Auf diese Weise ließe sich nicht zuletzt auch eine bestimmte Schwellenangst bezüglich Neuer Musik überwinden:

Aus Erfahrung an anderen Ausbildungsstätten bin ich überzeugt, dass man Studentenkonzerte nicht nur an der Hochschule geben sollte. Es ist einfach für Studenten etwas ganz anderes, wenn man den Campus verlässt, um an einem anderen Ort, auch vor einem breiteren Publikum ihre Werke aufzuführen. Gleichzeitig fügt man dem kulturellen Leben der Stadt ein attraktives Angebot hinzu. Ich denke beispielsweise an das Midway Theater in Boston. Das war ein altes Lagergebäude, das im Moment in ein Theater umgebaut wird. Wir haben inmitten des Umbauprozesses dort zwischen Ziegelwänden und Betonmauern unser Lautsprechersystem aufge-

stellt. Es war ein sehr raues, industrielles Ambiente und ich glaube, das hat als Ort sehr gut funktioniert.

Tutschku wird aber in seiner Arbeit nicht nur von raumakustischen Effekten oder einer Relokalisierung von Musik als Klangraum motiviert; ihn fasziniert auch die Klangsuche selbst. Eines der wichtigsten Kompositionsmittel für Tutschku bilden elektromagnetische und digitale Aufzeichnungsgeräte; keine Reise ohne einen tragbaren DAT-Rekorder. Tutschku interessieren nicht so sehr einzelne isolierte Klänge, sondern vielmehr Klang-szenen und *soundscales*. Darin spürt er dem Gestischen und Ritualen nach. Den Prozess des Komponierens rückt nach Tutschkus Selbstverständnis in die Nähe einer visuellen Komposition, wie sie beispielsweise in der Photographie zum Tragen kommt:

Ich vergleiche das sehr oft mit der Arbeit eines Photographen, der auf seinen Reisen zahlreiche Bilder macht. Zurück in seinem Arbeitsstudio wählt er einzelne Bilder und gezielte Ausschnitte aus. Er sucht darin das Typische, das eine bestimmte Emotion wiedergeben kann, die er im Moment der Aufnahme erlebt hat. Die Arbeit mit akustischen Aufnahmen ist in dieser Hinsicht für mich vergleichbar.

Tutschku betont hierbei, dass der Akt der Klang- bzw. Materialfindung mehr als ein bloßer, mechanischer Vorgang ist, den er an andere delegieren könnte:

Es ist für mich ganz wichtig, dass ich diese Aufnahmen selbst durchführe und sie etwas mit mir und mit meinen Erlebnissen zu tun haben. Während der Komposition interessiert es mich, eine Klangwelt zu schaffen, die bestimmte Emotionen transportieren kann, die ich im Moment der Aufnahme erlebt habe. Natürlich fehlen dem Hörer ganz viele Informationen, aber es geht ja auch nicht um eine Dokumentaraufnahme. Bestimmte Details werden bei mir beim Wiederhören sofort die gesamte Situation wieder ins Gedächtnis rufen, das kann niemand anders nachvollziehen. Mich interessiert also, bis wohin bestimmte Klänge als allgemeine Erfahrungen verschiedene Zuhörer ansprechen können.

Dieses Spannungsfeld zwischen eigener, subjektiver Erfahrung und einer "Objektivierung" für die HörerInnen spiegelt sich auch konkret in seiner Arbeitsweise wider:

Ich spiele eine bestimmte Klangsequenz ab und überlege mir dabei: was kann ein Hörer darin wieder entdecken oder welches Potenzial für eigene Phantasien und Bilder birgt sie? Mit den Möglichkeiten der elektroakustischen Transformation kann ich ausgiebig zwischen dem originalen Klang bis zur absoluten Abstraktion gestalterisch arbeiten. Das heißt, durch die Verarbeitung der Klänge kann ich sie auch von ihrer ursprünglichen Form wegführen in neue Energieverläufe, in Klangmassen, in Klangbänder, die an bestimmten Punkten noch ihre Ausgangsklänge zeigen und durchhören lassen. Andere avancieren dagegen nur noch zu kompositorischem Material.

Ein erhellendes Beispiel für diese Suche nach dem Rituellen bildet Tutschkus Komposition *Rojo* aus dem Jahr 2004. Der Komponist versteht dieses Werk malerisch als ein "tiefrotes Klangritual". Mit den Mitteln der elektroakustischen Klangmanipulation, räumlichen Lautsprecherkonfigurationen und einem Achtkanalmischpult als Instrument tastet sich der Komponist an den Gedanken der Gleichzeitigkeit unterschiedlichster, über den Erdball verstreuter Klangphänomene heran:

In Rojo habe ich Aufnahmen von verschiedenen Reisen zusammengeführt. Die Komposition verwendet gesungenes und instrumentales Material aus unterschiedlichen Kulturen, die dann in eine Art imaginäres Ritual überführt werden. Das Rituelle in der Musik interessiert mich seit mehreren Jahren. Es geht nicht darum, ein bestimmtes Ritual aus einer Kultur nachzustellen, sondern ich schaffe eine Art imaginäres Ritual, in dem verschiedene Kulturen zusammen kommen und etwas zelebrieren. Wir wissen nicht, ob das um Tod, um eine Feier von Feuer oder Wasser oder einen Geist geht. Mich interessieren mehr der Ausdruck und die Intensität mit der Leute singen und spielen, wenn sie etwas zelebrieren.

Das 15minütige Stück ruft mit einem Gong zur elektroakustischen Reise in klangliche Fremdregionen auf. Von Ferne erklingen archaische Stimmen über einer webenden Grundharmonie. Stimmfragmente im Staccatorhythmus, rückwärts gespielte Klangfetzen durchstieben den Raum. Gesänge dringen in den Vordergrund, nur um vor einem komplex verdichteten, unheimlich anmutenden Aufruf zu verstummen. Immer wieder gemahnen tiefe, glockenähnliche Klänge an religiöse Untertöne. Es folgen übereinander geschichtete Zeremoniengesänge, die durch ihre elektronische Verfremdung in den dreidimensionalen Raum greifen und Freiraum für Assoziationen schaffen.

Der Raum bildet für Tutschku einen der wichtigsten Parameter des 20. Jahrhunderts. Dabei gilt es, das Konzept der traditionellen Frontalbeschallung von der Bühne zum Publikum in Frage zu stellen. Viele Komponisten haben sich dafür interessiert, so auch Karlheinz Stockhausens in seinem Werk *Gruppen* (1957) mit drei das Publikum umringenden Orchestern. Doch es finden sich noch frühere Wegmarken. Bereits um die Jahrhundertwende ließen sich Gustav Mahler und Charles Ives von Überlegungen leiten, den Raum aktiv in die Aufführung einzubeziehen, um das Verhältnis zwischen Publikum und ausführenden Musikern neu zu definieren.¹⁶ Tutschku betont, dass die elektroakustische Musik neue Aufführungsmöglichkeiten erschließt. Dabei steht die Frage des Instrumentalisten zunächst nicht im Vordergrund:

Bei reiner Tonbandmusik gibt es keine Musiker, die physikalisch im Raum platziert sind und von dort ihre Partie ausführen. Durch die Verwendung von mehrkanaligen Lautsprechersystemen, die den ganzen Raum einnehmen, haben wir Möglichkeiten, Klänge aus verschiedenen Richtungen abzuspielen. Es geht aber gar nicht so sehr um Klangbewegungen. François Bayle hat dies sehr interessant in seinen Texten ausgelegt.¹⁷ Es geht weniger darum, Klänge im Raum herumfliegen zu lassen, sondern vielmehr darum, bestimmte räumliche Ausdrucksformen, bestimmte Kombinationen von Richtungen und Bewegungsgesten zu finden, die das musikalische Material unterstreichen.

Die Produktion und Distribution von Tutschkus Werken auf CD stellt Toningenieure vor ganz andere Herausforderungen, als dies bei Musikaufnahmen eines traditionellen Orchesters auf einer Konzertbühne der Fall ist. Denn gerade die Räumlichkeit einer Mehrkanalaufführung mit bis zu 32 im Raum verteilten Lautsprechern erfordert immense Kompromisse beim Mastern auf zweikanalige Medien wie bei der CD oder der Radioübertragung:

Die Stereomischung von mehrkanaligen elektroakustischen Werken stellt immer ein großes Problem dar. Wenn wir uns eine CD einer Beethoven-Symphonie anhören, dann können wir das Gehörte mit einer Erfahrung vergleichen, die wir irgendwann

¹⁶ Vgl. Robert P. Morgan, "Ives and Mahler: Mutual Responses at the End of an Era". *19th-Century Music*. 2.1 (July 1978), S. 72-81. Vgl. ebenso Frank Mehring, *Sphere Melodies: Die Manifestation transzendentalistischen Gedankenguts in der Musik der Avantgardisten Charles Ives und John Cage*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2003, S. 475ff.

¹⁷ François Bayle, *L'Image, l'Argent, les Titres: Valeurs de Collection*. Paris: l'Épargne, 1987. Vgl. ebenso François Bayle, *Musique Acousmatique: Propositions, Positions*. Paris: Editions Buchet-Chastel, 1993.

einmal in einem Konzertsaal gemacht haben. Wir wissen, dass sehr viele Informationen fehlen: von der Atmosphäre, vom Klang, vom Klangvolumen. Trotzdem können wir diese Lücken mehr oder weniger akzeptieren, weil wir das Modell kennen.

Doch bei der elektroakustischen Musik fehlen Informationen, die es den HörerInnen ermöglichen, das akustische Ereignis mit bereits bekannten Klanginformationen rück zu koppeln – es sei denn der Hörer hat bereits genau diese elektroakustische Komposition im Konzert gehört hat. Tutschku erläutert, dass er für die 8-kanalige Komposition *Rojo* während der Stereo-Mischung viele Aspekte der Komposition nacharbeiten musste. So erreichen seine Stücke oft eine extrem hohe Klangkomplexität:

Es passieren viele Sachen gleichzeitig, die trotzdem noch sehr gut durchhörbar bleiben, da man sie im Raum über verschiedene Lautsprecher wiedergibt. Wenn ich all diese musikalischen Elemente auf zwei Kanäle zusammenmische, wird das Ergebnis oft zu dicht. Es ist wie bei einer großen Farbpalette: werden alle Farben gemischt, entsteht eine Art graubraun. Vergleichbares geschieht mit den Klängen. Besteht eine sehr hohe kompositorische Dichte im Raum, tendiert die Zweikanalmischung oft dazu, undurchsichtig und unschön zu werden. Für die Stereomischung versuche ich, Sachen zu vereinfachen, bestimmte Materialien herauszunehmen oder Strukturen zusammenzufassen, so dass es auch noch in einer Stereomischung transparent bleibt. Aber auf jeden Fall bleibt die Stereomischung eine Art Reduktion des wirklichen Stückes. Ich optimiere sie meistens für Kopfhörer, wobei vom ursprünglichen Raum mehr erfahren wird, als bei der Wiedergabe über zwei Lautsprecher.

Zum Zeitpunkt des Interviews bereitete Tutschku die Publikation einer Audio-DVD vor, die seinen mehrkanaligen Werken in einer 5.1-Mischung neue Aufführungsorte erschließen soll, nämlich das heimische Wohnzimmer: *"Mit einer korrekt installierten Surround-Anlage kann man dann eine Version hören, die wesentlich näher ans Original kommt, als eine Stereofassung."*

Harvard mag, wie andere amerikanische Universitäten auch, mit der Ausrichtung auf die *cultural studies* und der gelebten Vision von Interdisziplinarität den deutschen Kompositionsschmieden vorausereilen. Dennoch bleibt der enge Kontakt zu Europa eine der zentralen Säulen im akademischen Selbstverständnis. Dies äußert sich in der internationalen Zusammensetzung der Fakultät, der Rekrutierung von Studierenden, dem jähr-

lich \$100.000 umfassenden Angebot von Stipendien für Forschungsreisen nach Deutschland (sowie anderen Ländern außerhalb der USA) und nicht zuletzt der Pflege der deutschen Sprache als Teil der Ausbildung.

Aus dieser Perspektive besitzt das Erlebnis der mehrkanaligen Kompositionen elektroakustischer Musik von Hans Tutschku in der traditionsträchtigen John Knowles Paine Concert Hall von Harvard einen ganz besonderen Reiz. Über der Bühne der John Knowles Paine Concert Hall prangt ein dreiseitiger Fries mit Komponisten-Namen, die alle aus der europäischen Musikkultur des 16. bis frühen 20. Jahrhunderts stammen, mit Beethoven im Zentrum.¹⁸ Mit seinem HYDRA-Lautsprecherorchester schickt Tutschku jedoch ein wahrhaftiges Ungeheuer in die heiligen Hallen der "E-Musik". Und so kommt es hier zur Konfrontation der europäischen Musiktradition mit der Suche nach anderen Klangproduktionen und Aufführungsformen.

Tutschkus elektroakustische Experimente stehen somit in einer Tradition transatlantischer Wechselwirkungen, die typisch für die Arbeit am Musikinstitut in Harvard sind. Einerseits bestimmt die von den "Schirmherren" des Konzertsaals dokumentierte Tradition nach wie vor die amerikanische Musikkultur und erzeugt ein Spannungsverhältnis, das vor allem außerhalb des akademischen Freiraums die heutige Avantgarde in den USA noch immer unter Druck setzt. Andererseits weisen konsequente Vorstöße in die Musikethnologie, afroamerikanische Kompositionsstile, die Elektroakustik und deren Vernetzung mit einem breiten Spektrum von Nachbardisziplinen die Harvard Universität im Gegensatz dazu als Ort der kreativen Vielfalt aus.

¹⁸ Siehe oberer Bildbereich von Abbildung 3.

Literatur

- Bartók, Béla. *Essays*. Selected and edited by Benjamin Suchoff. London: Faber and Faber, 1976.
- Bayle, François. *L'Image, l'Argent, les Titres: Valeurs de Collection*. Paris: l'Épargne, 1987. (Vgl. ebenso François Bayle, *Musique Acousmatique: Propositions, Positions*. Paris: Editions Buchet-Chastel, 1993).
- Bernstein, Leonard. *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- Brinkmann, Reinhold. "Dankesworte". *Ernst von Siemens Musikpreis: Reinhold Brinkmann*. München: Druck-Ring, 2001, S.54-71.
- Brinkmann, Reinhold. "Einige Aspekte der Bartok-Analyse". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Supplementum. Report of the Musicological Congress of the International Music Council. (1982), S. 57-66.
- Cage, John.
MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance. I-VI. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1990.
- Copland, Aaron. *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.
- Feder, Stuart. *Charles Ives, "My Father's Song". A Psychoanalytic Biography*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Feder, Stuart. *The Life of Charles Ives*. Cambridge, UK and New York, NY: Cambridge University Press, 1999.
- Forbes, Elliot. *A History of Music at Harvard to 1972*. Cambridge, MA: Department of Music, Harvard University, 1988.
- Forbes, Elliot. *A Report of Music at Harvard from 1972-1990*. Cambridge, MA: Department of Music, Harvard University, 1993.
- Hindemith, Paul. *A Composer's World: Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.
- Mehring, Frank. *Sphere Melodies: Die Manifestation transzendentalistischer Gedankenguts in der Musik der Avantgardisten Charles Ives und John Cage*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2003.
- Morgan, Robert P. "Ives and Mahler: Mutual Responses at the End of an Era". *19th Century Music*. 2.1 (July 1978), S. 72-81.
- Pollack, Howard. *Harvard Composers: Walter Piston and His Students, from Elliott*

- Carter to Frederic Rzewski*. Metuchen, NJ: Scarcecrow Press, 1992.
- Rosen, Charles. "The New Musicology". *Critical Entertainments: Music Old and New*.
Cambridge: Harvard University Press, 2000, S. 255-272.
- Spalding, Walter Raymond. *A Historical Review of Men and Events*. New York:
Coward-McCann, 1935.
- Stravinsky, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lectures*. Übersetzt von Arthur
Knodel und Ingolf Dahl. Cambridge: Harvard University Press, 1947.