

Sabine Sanio

## David Tudor – Vom Klavier zur Live-Elektronik

David  
Tudor  
20.1.1926  
–  
13.8.1996

David Tudor hatte erst spät begonnen, selbst zu komponieren. In den fünfziger Jahren als hervorragender Pianist bekannt, der sich ausschließlich mit neuer, noch unbekannter Musik befaßte, gilt er heute als einer der wichtigsten Komponisten auf dem Gebiet der Live-Elektronik, seine Arbeit bestach besonders durch konsequente Auseinandersetzung mit den musikalischen Möglichkeiten des elektronischen Instrumentariums. Am Beginn seiner Karriere als Pianist standen zwei Kompositionen, die auch die Grundlage bildeten für seine Auffassung von Musik: Pierre Boulez' *Zweite Klaviersonate* und John Cages *Music of Changes*. Die radikal serielle Komposition hatte Cage aus Europa mitgebracht, der, seit einem Paris-Aufenthalt mit Boulez befreundet, diesen in den USA bekannt machen wollte. Tudor, der damals bei dem emigrierten deutschen Komponisten Stefan Wolpe Unterricht nahm, hatte Cage um 1950 durch Morton Feldman, einen anderen Wolpe-Schüler, kennengelernt. Cage war von Tudors Boulez-Interpretation so beeindruckt, daß er ihm wenig später seine *Music of Changes* zur Aufführung anvertraute. Aus dieser Zeit resultiert eine Freundschaft, die für Tudors Entwicklung entscheidend war und erst durch Cages Tod 1992 endete.

Die Stücke von Boulez und Cage bezeichneten für Tudor einen radikalen Bruch mit der Musik von Wolpe oder Schönberg, die er bis dahin gespielt hatte. Hier fand er eine völlig neue Vorstellung von musikalischer Kontinuität; die keinen Kontrapunkt, keine Haupt- und Nebenstimmen und keine Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebensächlichem kannte. Noch radikaler war für ihn jedoch der Bruch mit der Tradition in Cages *Music of Changes*, die mit Hilfe von Zufallsoperationen die Faszinationskraft der Klänge selbst sowie der unbeabsichtigt entstehenden Zusammenhänge zur Entfaltung bringen wollte. Tudor sah sich hier vor der Notwendigkeit, in jedem Moment auf etwas völlig Neues vorbereitet zu sein, da sich nichts aus dem Verlauf ergeben konnte. Mit der Arbeit an diesem Stück entwickelt Tudor die Fähigkeit, während einer Aufführung frei von eigenen Erwartungen und Absichten auf alles offen zu reagieren. Beide Stücke haben schließlich auch Tudors Verhältnis zur musikalischen Zeit verändert. Denn die innere Organisationsform dieser Kompositionen erlaubte es dem Interpreten nicht, die musikalische Zeit als Akteur zu erleben: er muß vielmehr die Position eines Beobachters außerhalb des Geschehens einnehmen, um nach Bedarf das Verhältnis des musikalischen Geschehens zur Zeit zu verändern, Teile zeitlich zu verkürzen oder zu dehnen, als würden sie unterm Zeitmikroskop vergrößert.

Tudor gehörte in den fünfziger Jahren in New York neben Morton Feldman, Earle Brown und Cages einzigem wirklichen Schüler Christian Wolff zu der Gruppe von Musikern um John Cage, die ihre Ideen im intensiven freundschaftlichen Austausch diskutierten. Als Interpret schärfte Tudor das Bewußtsein dieser Komponisten für Fragen der Aufführung und das Verhältnis von Aufführung und Komposition. Diese Fragen wurden sehr häufig diskutiert, weil diese Komponisten der Aufführung den Charakter der bloßen Wiedergabe eines Werks nehmen und sie zu einem einmaligen und unverwechselbaren musikalischen Ereignis machen wollten.

Cages Erzählung von der Aufführung eines Klavierstücks von Christian Wolff zeigt das selbstverständliche Vertrauen dieser Komponisten in die unmittelbar gegenwärtige Möglichkeit zur ästhetischen Erfahrung. Ebenso selbstverständlich war ihnen die Vorstellung, jedes akustische Ereignis, egal, ob es sich um die Klänge eines Klaviers oder Straßenlärm, um vom Komponisten Beabsichtigtes oder zufällig Entstandenes handle, könne Teil des musikalischen Geschehens werden. »An einem Tag, als die Fenster offen standen, spielte Christian Wolff seine Stücke auf dem Klavier. Verkehrsgeräusche, Schiffssirenen hörte man nicht nur in den Pausen, sondern, da sie lauter waren, besser als die Töne des Klaviers. Nachher bat einer Christian Wolff, das Stück bei geschlossenen Fenstern zu wiederholen. Christian Wolff meinte gerne würde er dies tun, doch wäre es eigentlich nicht nötig, da doch die Klänge der Umgebung jene der Musik durchaus nicht unterbrechen.«

Als Feldman, Wolff, Cage und Brown in dieser Zeit Stücke schrieben, die viele Entscheidungen bewußt offen lassen und an den Interpreten delegieren, hatten sie in Tudor einen Interpreten, von dem sie wußten daß er ihre Ideen verstand und in der Lage war, sie zu realisieren. Aber Tudor hat auch durch eigene Ideen die anderen zur Klärung ihrer Auffassungen provoziert. So hat Cage immer wieder betont, daß seine Musik ohne seine Freundschaft zu Tudor so nicht möglich gewesen wäre. Tudor selbst ist seit dieser Zeit sehr daran interessiert, mit anderen Musikern oder Komponisten zusammenzuarbeiten eine Erfahrung, die er als außerordentlich beglückend beschreibt. In den siebziger Jahren hat er deshalb mit andern Komponisten die Gruppe *Composers Inside Electronics* gegründet.



Festival Neue Musik München 1990, Foto: Johannes Zechmeister

Auch in Europa wurde Tudor als Interpret neuer Klaviermusik mit außerordentlichen Fähigkeiten bekannt. 1954 ging er zusammen mit John Cage in Europa auf Konzerttournee. Sie traten in Donaueschingen, Köln, Paris, Brüssel, Zürich, Mailand und London mit Kompositionen von Brown, Wolff, Feldman und Cage auf. In Köln lernte Tudor Stockhausen kennen, der ihm mehrere Klavierstücke widmete und seine Europa-Tourneen 1956, 1958, 1959, 1960 und 1961 vorbereitete, bei denen weitere Kontakte zu anderen Komponisten entstanden. Wie groß der Eindruck war, den Tudor damals hinterließ, zeigt Sylvano Bussottis Erklärung, die Wendung »For David Tudor« im Titel seiner Komposition *Five Piano Pieces For David Tudor* sei als Instrumentalanweisung zu verstehen. Doch diese für seine Karriere als Pianist äußerst erfolgreiche Zeit konfrontierte Tudor, der es immer abgelehnt hatte, bekannte Werke zu spielen, weil er neue Erfahrungen und Entdeckungen machen wollte, mit der Einsicht, daß auch bei Stücken, die er wirklich schätzte und gern spielte, schließlich eine Vertrautheit entstand, die neue Erfahrungen unmöglich machte. Eine Alternative zur Rolle als Interpret fand er bei der Merce Cunningham Dance Company, für die er bis zuletzt arbeitete, hier spielte er zusammen mit anderen ständig neue Stücke, meist von befreundeten Komponisten ein.

Zum Komponieren kam Tudor durch die Zusammenarbeit mit Cage. Zunächst gab ihm die radikal entfaltete Unbestimmtheit vieler Kompositionen von Cage die Möglichkeit, sich mit seinen eigenen Vorstellungen bei der Realisation der Aufführungsanweisungen auseinanderzusetzen. Später beschäftigten sie sich gemeinsam intensiv mit elektronischer Musik, seit Anfang der sechziger Jahre erforschten sie zusammen die Möglichkeiten der Live-Elektronik als Alternative zur Tonbandmusik. Bereits 1961 hat Tudor Cages *Variations II* elektronisch realisiert. Diese Komposition besteht wie die ganze Kompositionsreihe allein aus Anweisungen zur Herstellung einer Komposition sowie dem benötigten Material. Vorgesehen sind Zufallsoperationen, mit denen die Interpreten über das musikalische Material, die Zahl der Musiker und Instrumente entscheiden. Für Tudors Realisation braucht der Hörer genau das, was Tudors eigene Motivation zu seiner Arbeit als Komponist wie als Interpret bildet: Interesse an neuen Erfahrungen. Denn diese Realisation konfrontiert den Hörer mit Klängen, die gewöhnlich als Krach

bezeichnet würden. Für Tudor ist es ein unverbrauchtes musikalisches Material, keine Assoziationen an die musikalische Tradition überformen die unmittelbare Hörerfahrung. Er vertraut auf die Faszinationskraft der Rauheit, Sperrigkeit, Massivität und Sprödigkeit dieses Materials, die sich entfaltet, wenn man beim Hören auf die Aktivität der Klänge achtet. Im Rückblick erscheint Tudors Entwicklung, die ihn seit Mitte der sechziger Jahre schließlich zu einem anerkannten Komponisten gemacht hat, fast als zwangsläufig. Doch lange Zeit scheute er vor der Rolle des Komponisten zurück. Cage zufolge hat Tudor bereits in jungen Jahren komponiert, doch er hatte kein Vertrauen in seine Begabung und zeigte niemandem diese Kompositionen.

Die Entscheidung für die elektronische Musik hat Tudor damit begründet, daß die Elektronik, als er anfang zu komponieren, musikalisch noch ein fast völlig unbekanntes Terrain darstellte, während Cages präpariertes Klavier bereits in den dreißiger Jahren die Möglichkeiten dieses Instruments jenseits der Tradition weitgehend abgesteckt zu haben schien.

Tudor arbeitet mit der Live-Elektronik vor allem als klangproduzierendem, statt wie gewöhnlich nur Klänge reproduzierendem Instrumentarium. Dies unterscheidet seine Vorgehensweise etwa von derjenigen Nonos. Nono erreicht mit Live-Elektronik und Lautsprechern vor allem eine Erweiterung und Verräumlichung des Instrumentalklangs. Während Nono die Elektronik bei jedem Stück genau auf die akustischen Instrumente abstimmt, arbeitet Tudor an den elektronischen Instrumenten selbst. Folgerichtig stand am Anfang seines Komponierens die Konstruktion elektronischer Komponenten. Handwerklich anmutende Tätigkeiten spielten für ihn immer eine große Rolle, bei der Herstellung elektronischer Teile für ein Stück ebenso wie vor einer Aufführung, wenn er manchmal ganze Stunden und Tage auf der Bühne oder im Orchestergraben zubachte, um die nötigen Schaltungen aufzubauen.

Die erste Möglichkeit, ein eigenes Stück aufzuführen, bot sich für David Tudor 1966 bei der New Yorker Veranstaltungsreihe *9 Evenings: Theater & Engineering*. Die Idee, die Tudor damals entwickelte, beschäftigte ihn in den folgenden Jahren in einer ganzen Gruppe von Kompositionen. Es ging darum, das elektronische Instrumentarium so zu manipulieren, daß es fast wie ein traditionelles Instrument zur Produktion von Klängen verwendet werden konnte. Bei *Bandoneon!*, dem Stück für die New Yorker Veranstaltung, realisierte Tudor diese Idee durch die Konstruktion von individuell verschiedenen Lautsprechern, deren Wiedergabespektrum er so modifizierte, daß keiner mehr über das ganze Frequenzspektrum verfügte. Dadurch wurden eingegebene Klänge in völlig unvorhersehbarer Weise verändert. Außerdem manipulierte Tudor die entstehenden Klänge, indem er die Membran in den Lautsprechern durch Glas oder Plastik ersetzte und Transducer verwendete, die den Schall nicht über die schwingende Membran durch das Medium Luft übertragen, sondern auf festes Material. Spätere Kompositionen, die auf dieser Idee beruhten, hat Tudor unter dem Titel *Rain Forest* zusammengefaßt. Bei *Rain Forest I* wird der Klang statt mit Bandoneon mit Hilfe von Oszillatoren erzeugt. In *Rain Forest III* bedient sich Tudor der Mischung gespeicherter Signale. Außerdem kann jeder Transducer von jedem Eingang Signale aufnehmen und verwandeln.

Tudor verzichtet bei seiner Musik gerne auf die üblichen Eingangssignale durch Klanggeneratoren, Oszillatoren oder Tonbandmaterial und erzeugt die Klänge statt dessen durch bestimmte Techniken der Schaltung verschiedener Komponenten, eine weitere Konsequenz seines Ansatzes, die Elektronik zum Produzieren von Klängen einzusetzen. Für eine Simultanaufführung mit Cages Textkomposition *62 Mesostics re Merce Cunningham* entstand so 1972 *Untitled*. Tudor baute zwei Komponentenketten, die jeweils zahlreiche Rückkopplungsschleifen, verschiedene Verstärkung und Phasenverschiebungsmerkmale aufwiesen und als riesiger Oszillator fungierten. Aufnahmen der Ausgänge gab Tudor in eine dritte Kette ein, wie die ersten beiden aus zwei allerdings enger miteinander verknüpften Ketten bestehend, beispielsweise hatten sie mehrere Rückkopplungsschleifen gemeinsam. Bei der Aufführung wurden die Klänge auf vier Kanäle verteilt.

Auch *Pulsers* stammt aus den siebziger Jahren. Thema ist der Rhythmus, der vor allem durch analoge Schaltung elektronisch erzeugt wird und bis zur Destabilisierung variiert werden kann. Kernstück des elektronischen Equipments ist hier ein Modulator, bei dem der amerikanische Komponist Gordon Mumma durch Veränderungen an den Auslösemechanismen und an den Ausgängen die Variabilität der Rhythmen gesteigert hatte. Auch *Pulsers* verwendet keine Eingangssignale, die Klänge werden durch die Kopplung der Komponenten erzeugt. Diese Kopplung gleicht der für Synthesizer üblichen, nur fehlt die Abstimmung der Komponenten aufeinander, deshalb ist es ganz unvorhersehbar, wie eine Komponente das Ausgangssignal der andern transformiert. Bei *Pulsers*, das direkt am Mixer aufgenommen nur aus »clicks and plops«, hohen und tiefen Geräuschimpulsen, besteht, spielt außerdem die Räumlichkeit, die Resonanz im Raum eine große Rolle.

Tudors Aufführungen waren, auch wenn er ganz ähnliche oder identische elektronischen Schaltkreise verwendete, einmalig und unvorhersehbar. Das lag an dem vornehmlich selbstgebauten Equipment, bei dem jedes einzelne Element von Batterie betrieben wird. Wenn Stromspannung und -stärke im Lauf der Aufführung nachließen, bewirkte dies immer auch musikalische Veränderungen. Außerdem verhinderten die komplexen Schaltungen jede Kontrolle über die elektronischen Vorgänge, die das musikalische Geschehen vorhersagbar machen würde.

Es ist die Faszination der unbekannteren und manchmal unbegrenzt erscheinenden Möglichkeiten der Maschinen, die immer wieder Tudors Begeisterung entfacht hat. Ihm ging es immer darum, in einem Prozeß, der irgendwo Klänge entstehen läßt, die unentdeckten Möglichkeiten der Maschinen freizulegen. Weniger wichtig war ihm das Wissen, wo und wie das geschieht. »Mir gefällt es nicht, den Maschinen vorzuschreiben, was sie tun sollen. Wenn sie etwas tun, wovon ich nichts wußte, und ich kann da etwas nachhelfen, dann weiß ich mit einem Mal, daß das mein Stück ist.«

Deshalb führte jede seiner Aufführungen zu neuen Situationen und Herausforderungen. Vor allem mußte Tudor eine Balance finden zwischen Zurückhaltung, die die elektronischen Prozesse überhaupt erst zur Entfaltung brachte, und Kontrolle; diese ist gerade bei Rückkopplungsprozessen nicht einfach. Auch Tudor hat mehr als einmal die Kontrolle über einen elektronischen Prozeß verloren, am spektakulärsten, als bei einer Aufführung Lautsprecher infolge überhitzter Spulen in Brand gerieten.

Tudors Kompositionen sind nicht traditionell notiert. Als Partitur dienen Blockdiagramme, also die schematische Darstellung zur Anordnung des elektronischen Instrumentariums. Eine Partitur war nie besonders wichtig, denn Tudor war bei seinen Stücken Komponist und Interpret in einer Person, er komponierte nicht am Schreibtisch, sondern im unmittelbaren Kontakt mit dem elektronischen Instrumentarium. Mit den Blockdiagrammen wurde das Erarbeitete festgehalten, bei späteren Aufführungen dienten sie als Erinnerungshilfe.

Die Vorbereitung einer Aufführung begann für Tudor immer mit der Prüfung, ob die Leitungen bis zu ihrem Ausgang durchkommen und das elektronische Geschehen überhaupt hörbar gemacht werden kann. Danach orientierte er sich im Aufführungsraum und legte die Positionen der Lautsprecher fest. Während der Aufführung konnte er, da er sich immer an der akustisch ungünstigsten Position im Raum befand, viele räumliche Effekte seiner Musik nicht richtig einschätzen. Die eigene Virtuosität hat Tudor auch bei Aufführungen seiner elektronischen Stücke ebenso lustvoll erlebt wie die bewußte Wahrnehmung des eigenen Tuns und der ganzen Aufführungssituation; die elektronischen Komponenten waren dann Teil des eigenen Fingers oder des eigenen Denkens. In der Erinnerung waren ihm die Aufführungen am liebsten, bei denen ihn die Reaktionen der Komponenten überraschten und ihm umgekehrt ein musikalischer Umgang mit den Komponenten gelang.