

Triebleben der *Klänge*

Bei der Emanzipation des Klangs in der Neuen Musik spielte das **Schlagzeug** eine tragende Rolle. Ein Überblick.

Von Dirk Wieschollek

Der junge Mann, der hinter mir in der Loge saß, stand im Verlauf des Balletts auf, um besser zu sehen. Die starke Erregung, die ihn gefangen hielt, äußerte sich darin, dass er sogleich anfang, mit seinen Fäusten im Takt auf meinen Kopf zu schlagen. Ich selbst war so außer mir, dass ich die Schläge lange Zeit nicht spürte...“ Als Igor Strawinsky ein Jahr vor Beginn des Ersten Weltkriegs derart enthemmte Publikumsreaktionen provozierte, wie sie ein Augenzeuge hier schildert, hatte ein entfesselter Rhythmusapparat entscheidenden Anteil an der Erschütterung der zwischenmenschlichen Ordnung im Konzertsaal. Die rhythmische Urgewalt des „Sacre du Printemps“ wurde nicht

zuletzt von wuchtiger Trommel-Motorik vorangetrieben, die konventionellen Ohren als ordinär und „außer-künstlerisch“ erscheinen musste. Dreizehn Jahre später sah die Angelegenheit nicht besser aus: George Antheils „Ballet Mécanique“ hob das Théâtre des Champs Élysées mit wilden Ostinati und lärmenden Clustern aus den Angeln, wozu acht Klaviere, vier Xylofone, zwei elektrische Klingeln, zwei Flugzeugpropeller, vier große Trommeln, Tamtam und Sirenen in Betrieb genommen wurden.

Es scheint kein Zufall, dass zwei der größten Aufführungsskandale der Musikgeschichte einhergingen mit einem vehementen Einsatz von Instrumenten, die bis dahin nicht gerade im Fokus der Orchestermusik gestanden hatten. Es waren sowohl die Faszination für das





„Primitive“ als auch die Begeisterung für die Maschine, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Emanzipation des Rhythmus beförderten. Beide Sphären brachten rhythmische Mechanismen ans Licht, deren ekstatische Qualitäten die Konventionen aus Klassik und Romantik endgültig aufbrechen sollten.

Neben dem plötzlichen Interesse am Rhythmischen (auch begünstigt durch die beginnende Popularität des Jazz) entdeckte man nun aber auch die Klangvaleurs jenseits der herkömmlichen Tongebung. Die Technik-Verherrlichung der italienischen Futuristen mit ihrem Hang zum Lärm verkörperte früh einen Extrempunkt, aber die verstärkte Verwendung von „Selbstklingern“ brachte generell eine Sensibilisierung für das Geräusch mit sich, ist doch

Varèse befreite den Schlagzeugapparat endgültig von seiner Rolle als sinfonisches Anhängsel

jedes Schlaginstrument (ob mit oder ohne feste Tonhöhe) immer auch eine Geräuschquelle. Auch der eigentliche Pionier moderner Schlagzeugmusik war sich dieser Tatsache voll und ganz bewusst: Edgar Varèse, großer Bewunderer von Strawinskys russischen Balletten, arbeitete in Paris und New York mit geradezu wissenschaftlichem Eifer an einer Musik, die nicht mehr auf Themen und Harmonien beruhen sollte, sondern auf die unmittelbare Wirkung akustischer Physiognomien und Texturen, klanglicher Dichteverhältnisse und

Aggregatzustände setzt. Er befreite den Schlagzeugapparat endgültig von seiner Rolle als sinfonisches Anhängsel und schuf 1931 mit „Ionisations“ das erste reine Schlagzeugstück von Bedeutung: 41 Perkussionsinstrumente und zwei Sirenen markieren die Absage an das temperierte Tonsystem als Basis des Komponierens. Varèse verfolgte dabei die Idee von Musik als einer „Bewegung im Raum“, doch die darin befreiten Klänge waren keineswegs einer regelmäßigen Bewegung verpflichtet, sondern einem „simultanen Wechselspiel nicht

aufeinander bezogener Elemente“, so der Komponist. Für Varèses visionäre Klangvorstellungen war die Zeit jedoch noch nicht reif. Bei der Uraufführung der „Déserts“ verwandelte sich das Pariser Elysées-Theater noch 1954 in bester „Sacre“-Tradition in einen Hexenkessel.

Varèses Ästhetik war insbesondere für die amerikanische Musik ein wich-

die Saiten gesteckt wurden, in eine vielfarbige Klangmaschinerie verwandelt, sollte das Klavier bei Tanzproduktionen ein Perkussionsensemble ersetzen.

Bereits 1940 ging Cage einen Schritt weiter: In den Außenteilen der viersätzigen „Living Room Music“ (1940) sollen diverse Haushaltsgegenstände und Möbel von den Spielern mit Fingern und Fäusten traktiert werden. Cages zentrale Vorstellung, dass alles, was existiert, auch klingt und damit potenzielles Material musikalischer Kunst darstellt, führte später im Zusammenhang von Performance und Happening zu immer ausgefalleneren Instrumentarien: Im „Water Walk“ (1959) waren das u. a. Rosen in einer Vase, ein Schnellkochtopf, ein Gummifisch, eine Badewanne und eine Flasche Campari; im Rahmen der meditativen Klang-Ökologie von „Branches“ (1976) sind die Spieler aufgefordert, ausschließlich Klangerzeuger aus pflanzlichen Materialien zu benutzen, wobei den (gezupften!) Stacheln von Kakteen eine tragende Rolle zukommt.

In der europäischen Nachkriegsavantgarde Darmstädter Prägung hingegen war das Schlagzeug zunächst nur von untergeordneter Bedeutung. Erst als die Reihenexerziten des Serialismus zunehmend durch Elemente des Zufalls aufgeweicht wurden, wurden auch nicht-tonhöhengebundene Klangerzeuger wieder interessant. Wie bei so vielen Innovationen war auch hier Karlheinz Stockhausen eine treibende Kraft. Seine frühe Schlagzeugmusik bezieht ihren ganz besonderen Reiz aus der Spannung von strenger Konstruktion und offener Form, die die Grenzen zwischen Komponist und Interpret verschwimmen lässt. Ein Schlüsselwerk ist „Zyklus“ (1959), mittlerweile Pflichtstück für jeden ambitionierten Solisten. Dieser perkussive „Rundlauf“, der an jeder beliebigen Stelle der kreisförmigen Partitur begonnen werden kann, verlangt dem Spieler Fantasie ebenso wie ein hohes Maß an Virtuosität ab, um in der Spannung von diversen Wahlmöglichkeiten und festen Rahmenbedingungen potenziell immer andere Musik entstehen zu lassen. Die Perkussionsstücken grund-

Bremstrommeln, Gummifische und die gezupften Stacheln von Kakteen

tiger Innovationsfaktor: Nachdem John Cage als Schüler Schönbergs (1934/35) zunächst halbherzig mit der Zwölftontechnik experimentiert hatte, fand er erste eigene Wege in Abkehr von klassischen Formprinzipien mit Stücken für Schlagzeugbesetzung. Sie entstanden zumeist im Auftrag diverser Choreografen und Tanzensembles. Cages Vorliebe für Geräusche fand hier ihren ersten Niederschlag. Schon 1937 prophezeite er: „Während es in der Vergangenheit hauptsächlich um den Widerspruch von Dissonanz und Konsonanz gegangen ist, wird es in der unmittelbaren Zukunft um den Widerspruch zwischen Geräuschen und sogenannten musikalischen Klängen gehen.“

Seine „First Construction (in metal)“ für sechs Schlagzeuger markiert 1939 den Beginn einer ganzen Serie von Schlagzeugstücken und konzentriert sich, abgesehen von einem Klavier, dessen Saiten mit Metallzylindern und Paukenschlägeln angeschlagen werden, auf Metallklinger (darunter fünf Donnerbleche, vier Automobilbremstrommeln und acht Ambosse). Cage gab sich hoffnungsvoll: „Die Leute mögen meine Konzerte verlassen und denken, sie haben ‚Lärm‘ gehört, aber dann werden sie ganz plötzlich die Schönheiten in ihrem Alltagsleben hören.“

Zeitgleich konzipierte Cage das „Prepared Piano“ – aus ganz pragmatischen Gründen: Durch Bolzen, Nieten, Radiergummis und andere Dinge, die zwischen



Fotos: Archiv

Edgar Varèse im Porträt und in den 1950er-Jahren im Studio (vorn)





Les Percussions de Strasbourg bei einem Konzert 2013

sätzlich innewohnende Ambivalenz von Geräuschfarbe und Tonqualität findet sich in Stockhausens elektroakustischen Klanglandschaften der „Kontakte“ (1958-60) und „Mikrophonie“ (1964) noch weiter verfeinert. In „Mikrophonie“ machen sich mehrere Spieler an einer einzigen Klangquelle zu schaffen: einem opulenten Tamtam, das damals extra für Stockhausen angefertigt wurde und entweder direkt bespielt wird oder als Resonanzkörper für andere Klang-erzeuger dient. Auf denkbar engstem Raum müssen hier sechs Akteure agieren, und dennoch wird ein ungeheuerliches Klangspektrum aus dem frei schwingenden Metall herausgearbeitet, als wäre dieser Riesengong eine ganze Klangfabrik.

Dass die außereuropäische Musik mit ihrer traditionell starken Betonung des Rhythmischen eine Quelle der Inspiration für das zeitgenössische Schlagzeug war, muss kaum betont werden. Und das nicht nur im Hinblick auf die Urwüchsigkeit rhythmischer Energien (die bereits Bartók und Strawinsky in der osteuropäischen Volksmusik fanden), sondern auch in klangfarblicher und struktureller Hinsicht. Während John Cages Stücke für Präpariertes Klavier unweigerlich balinesische Gamelan-Musik heraufbeschwören, war für Steve Reich die Entdeckung afrikanischer Trommelmusik ein wesentlicher Impuls seiner „Minimal Music“. Was Reich von fünfwöchigen Feldstudien an der Universität Accra in Ghana im Sommer

1970 nach Hause brachte, war die Bestätigung und Erweiterung seines Prinzips der „Phasenverschiebung“: bestimmte Impulsfolgen und Patterns finden sich in feiner Unregelmäßigkeit gegeneinandergesetzt, wodurch in der Wahrnehmung individuelle, „illusorische“ rhythmische und melodische Muster entstehen. Reich erprobte dies in „Drumming“ (1970/71) erstmals mit unterschiedlichen Klangfarben auf einer längeren Zeitstrecke. Auf einem einfachen rhythmischen Grundmodell erzeugt Reich mit Bongos, Marimbas, Glockenspielen sowie obligaten Gesangs- und Pfeiftönen der Spieler ständige Perspektivwechsel in einem harmonisch sehr begrenzten Raum. Das 90-minütige Rhythmus-Zeremoniell war auch eine Hommage an die spirituellen Dimensionen schwarzafrikanischer Musik. Und so wundert es nicht, dass „Drumming“ in Europa zunächst auf Unverständnis stieß. Anlässlich der deutschen Erstaufführung 1972 in Bremen argwöhnte Clytus Gottwald eine „Gegenposition zur Utopie des erfüllten Augenblicks“: „Man versucht, der Artikulation der Zeit dadurch zu entgehen, dass man sie totschießt.“

In den 70er- und 80er-Jahren ließ das kompositorische Interesse am Schlagzeug spürbar nach. Eine gewichtige Ausnahme war Wolfgang Rihms „Tutuguri“ für großes Orchester, Schlagzeuger, Chor vom Tonband und Sprecher (1980/82), später auch zum reinen Schlagzeugstück für sechs Spieler destilliert. Es erscheint wie ein kultisches Manifest von Rihms dama-

Foto: Chronic Creative



Die von der Queen zur Dame geadelte Evelyn Glennie in einem Konzert mit dem Winnipeg Symphony Orchestra



Christian Dierstein, Mitglied des ensemble recherche und Professor für Schlagzeug in Basel, am Marimbafon

Foto: Thomas Hammelmann



Dirk Rothbrust in Aktion mit dem Ensemble Musikfabrik

Foto: Astrid Ackermann

Termine

Musikfest Berlin

- 3. 9. Rihm:** Tutuguri; Symphonieorchester des BR, Daniel Harding
- 11.9. Varèse:** Déserts; Junge Deutsche Philharmonie, Jonathan Nott; Neuwirth: Konzert für Schlagzeug und Orchester; Martin Grubinger, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Jakub Hrusa
- 17.9. Saunders:** Ire, Konzert für Violoncello, Streicher und Schlagzeug; Saerom Park, Ensemble Resonanz, Enno Poppe
- 18.9. Varèse & Zappa;** Dirk Rothbrust, Ensemble Musikfabrik, Carl Rosman

liger ästhetischer Maxime eines intellektuell unverstellten, unmittelbar körperlichen Komponierens. Im Banne von Artauds rituell-atavistischen Theatervisionen öffneten sich die Schleusen für eine Musik, die nicht länger als „Arrangement von mehr oder weniger historisch reflektierten Modellen“ daherkommen wollte, sondern, so Rihm, „im Rohzustand, als sie selbst, nackt, als Zustand von Musik“ und als „Wunsch einer befreit-freien Musik, nur ihren eigenen Zwängen hörig, ‚Triebleben‘ der Klänge“. Das extrovertiert Erhitzte des Artaud'schen Textes findet sich wieder in einer fiebrigen Partitur, wenn sechs Schlagzeuger ein wahres Klangbeben entfachen. Eruptive Erschütterung und Phasen spannungsgeladener Stille stehen sich dabei gegenüber im Versuch, „in Atavistisches zu gelangen vor der Gegenwart – wo das Vorweltliche anscheinend beheimatet ist“. (Rihm).

Es liegt vielleicht in der Natur der Sache, dass viele Perkussionsstücke Elemente des Kults heraufbeschwören und dabei eine geradezu physische Wirkung evozieren. Auch das bemerkenswerteste Schlagzeugstück der 80er-Jahre war auf eine ausgesprochen zeremonielle Erfahrung hin angelegt: Gérard Griseys „Le Noir de l'Etoile“ für sechs Schlagzeuger (1989/90), die kreisförmig um das Publikum in einem fast dunklen Raum verteilt sind, verdankte sich Griseys Begegnung mit dem Astronomen Joe Silk. Silk hatte ein im All aufgezeichnetes, akustisches Signal als Pulsieren eines untergegangenen Sterns identifiziert, und Grisey macht dieses kosmische Pulsieren zum Vorbild für kantige Trommelschläge und gewaltige Wellen perkussiver Materie – ein Werden und Vergehen rhythmischer Impulse in elementarer Sinnlichkeit, ein einstündiger Dialog mit dem All. Eine ähnlich physikalisch anmutende Stofflichkeit des Schlagzeugs in Verbindung mit vielschichtigen Raumklängen kennzeichnete auch viele Kompositionen von Iannis Xenakis. Schon „Persephassa“ (1969) verlangt sechs um das Publikum herum platzierte Schlagzeug-Sets, die mit kompromissloser Lautstärke gespielt werden. Die Überlagerung verschiedener Metren und Geschwindigkeiten verdichtet Xenakis später in konzentrierten Solostücken wie „Psappha“ (1975) oder den beiden „Rebonds“ (1985/87), die auf ständiger Metamorphose elementarer rhythmischer Figuren beruhen. Das dominierende Element ist die Trommel, deren Intensität und Wucht trotz aller mathematisch ausgeklügelten Prozesse eine urwüchsige Dringlichkeit hat.

Die Öffnung der Musik hin zu den akustischen Qualitäten der Wirklichkeit, die John Cage vorbereitet hatte, brachte eine stetige Erweiterung des Instrumentariums mit sich: Alles, was klingt, ist prinzipiell einsetzbar – bis hin zum eigenen Körper. Vinko Globokars „?Corporel“ (1985) ist ein Paradestück der „Body percussion“, wo der Interpret in Verbindung mit diversen Stimmartikulationen von Kopf bis Fuß ausschließlich sich selbst „bespielt“. In Carola Bauckhols „Hirn & Ei“ (2011) sind es vier

Goretex-Jacken, deren Oberflächen eine wechselhafte Klanglandschaft auffallen. Eine Entwicklung, die auch Gefahren birgt.

Matthias Engler, als Solist und Mitglied des Ensemble Adapter der jüngeren Schlagzeugergeneration zugehörig: „Natürlich ist das Instrumentarium beim Schlagzeug gewissermaßen unendlich. Daher setze ich mich immer bewusst für Reduktion ein. Schlagwerk verleitet leicht dazu, möglichst viel Unterschiedliches zu verwenden. Für einen Interpreten ist das aber oft sehr frustrierend: Man hat einen riesigen Aufbau und darf überall einmal draufschlagen. Das fördert nicht unbedingt das Gefühl, ein Instrument zu spielen.“ Eine Extremposition solcher Konzentration auf eine Klangquelle nimmt „The Cartography of Time“ (2015) von Brynjar Franzson ein, das tief in die Frequenzen eines gestrichenen Beckens hineinlauscht.

Im ästhetischen Pluralismus der letzten zwanzig Jahre mit seinen unüberschaubaren Personalstilen ist eine ebenso unüberschaubare Zahl von Schlagzeugstücken entstanden. Und die sich immer weiter ausdifferenzierende Ensemblekultur in der Neuen Musik hat auch die Entstehung vieler reiner Perkussionsensembles begünstigt: Das Schlagquartett Köln, The Percussive Planet Ensemble, Les Percussions de Strasbourg, red fish blue fish sind einige von ihnen.

Einige Solisten sind sogar zu veritablen Medienstars avanciert wie die Schottin Evelyn Glennie oder der Salzburger Martin Grubinger, die beide anspruchsvolle Literatur ebenso spielen wie populäre Crossover-Programme. Und es gibt Schlagzeuger wie Matthias Kaul, in bester Cage-Tradition stehende erfindungsreiche Experimentatoren an der Schnittstelle von Komposition, Improvisation und Klangperformance, die nicht müde werden, Hörkonventionen aufzubrechen und die Modi der Darbietung und Wahrnehmung zu erweitern; auch Christian Dierstein, Dirk Rothbrust, Thomas Meixner, Steven Schick oder Robin Schulkowsky gehören zu den Schlagwerkern, die als Performer unent-

weg neue Grenzen ausloten und dabei nicht selten Musiker, Schauspieler und Multimedialisten in Personalunion sind.

Viele Schlagwerker sind zugleich Musiker, Schauspieler und Multimedialisten

Die herausragenden Solisten haben in jüngster Zeit bemerkenswerte Schlagzeugkonzerte inspiriert: So hat Friedrich Cerha auf Anregung Grubingers ein beeindruckend vitales Konzert für Schlagzeug und Orchester (2007/08) geschrieben, in dem der Solist Zwiesprache hält mit den vier Schlagzeugern des Orchesters: Was mit einem dramatisch akzentuierten Dialog mit der großen Trommel anhebt, endet in einem rasenden Perpetuum Mobile, das hochvirtuos kaskadenhafte Xylofonwellen ineinander verschraubt. Peter Eötvös hat in seinem herausragenden Schlagzeugkonzert „Speaking Drums“ (2012/13) ungestüme Lautartikulationen integriert, die sich der experimentellen Lyrik von Sándor Weöres verdanken. Und man darf gespannt sein, wie Olga Neuwirth in ihrem Konzert für Schlagzeug und Orchester namens „Trurlade-Zone Zero“ mit der Spannung von Schlagwerk und Orchesterklang umgehen wird. Ende August wird es in Luzern uraufgeführt, im September wird es beim Musikfest Berlin seine Deutschlandpremiere erleben.

Vielleicht ist das Faszinierende am Schlagzeugsolisten unserer Tage seine geradezu poetische Ambivalenz und Vielseitigkeit: Ein hochspezialisierter Virtuose, der mit oft halsbrecherischem Geschick in rasender Geschwindigkeit hochkomplexe rhythmische Gebilde zum Leben erweckt, wird er im nächsten Moment zum anarchischen Protagonisten einer musikalischen „Arte Povera“, der Papier zerreißt oder Ketten über den Boden zieht. In diesem sprechenden Dualismus ist der Schlagzeuger ein wahrer Zeremonienmeister der Neuen Musik. ■

CDs

Varèse, Boulez-Edition; New York Philharmonic, Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez (1977/84); Sony Classical.

Stockhausen, Complete Early Percussion Works; Steven Schick, red fish blue fish (2014); mode.

Reich, Drumming; Steve Reich and Musicians (1974); DG.

Xenakis, Percussion Works; Steven Schick, red fish blue fish (2014); mode (3 CDs).

Rihm, Tutuguri; Radio Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, SWR Vokalensemble Stuttgart, Fabrice Bollon (1982); Hänssler Classic.

Grisey, Le Noir de L'Etoile, Les Percussions de Strasbourg (2004); musidisc.

Cerha, Konzert für Schlagzeug und Orchester; Martin Grubinger, Wiener Philharmoniker, Peter Eötvös (2011); Kairos.

Eötvös, Speaking Drums; Martin Grubinger, Orchestre Philharmonique de Radio France, Peter Eötvös (2014); Alpha.

Cage after Cage. Works for Percussion solo; Matthias Kaul (2014); Wergo.

