



GESTISCHE MOMENTE UND ENERGETISCHES POTENZIAL

ZUR MUSIK ALEXANDER SCHUBERTS

von Stefan Drees

Auf der Bühne steht, in Hüfthöhe eine E-Gitarre umgehängt, die Performerin Frauke Aulbert, vor sich den Ständer mit dem Mikrofon. Sie schreit den Satz «You gotta be held with the fuck into position!» heraus und lässt daraufhin ihren rechten Arm senkrecht in die Höhe schnellen, begleitet von einem verzerrten Klang, den sie durch Anschlagen der Gitarrensaiten zum Verstummen bringt. Nach einer kurzen Spannungspause schlägt sie erneut die Saiten an und erzeugt einen Akkord, der parallel zu schlängelnden Bewegungen ihres rechten Arms seine Klangqualität verändert, bis er durch eine energische Wischbewegung der rechten Hand in einem erstickten Geräusch gestoppt wird – ein Klang, der gleich anschließend noch einmal durch eine ähnliche Bewegung der linken Hand reproduziert wird, bevor die Performerin erneut zum anfangs artikulierten Satz ausholt.

Ein Blick in die Partitur von Alexander Schuberts *Your Fox's A Dirty Gold* (2011) offenbart, dass der Komponist die gesamte performative Situation aus dem gedanklichen Kontext der Rockmusik heraus entwickelt und dabei den gestischen Elementen Vorrang vor anderen Gestaltungsmitteln einräumt.¹ Neben dem in unterschiedlichen Abstufungen von Sprechen und Singen vorzutragenden Text und den durch Benutzung der Gitarre als Steuerelement abgerufenen Klangzuspielungen sind alle erforderlichen Bewegungsverläufe von rechtem und linkem Arm detailliert durch verschiedenfarbige Pfeile wiedergegeben oder – vor allem dort, wo ein weitergehendes Hantieren mit dem Instrument gewünscht ist – durch verbale Anweisungen beschrieben. Über zwei an ihren Handgelenken angebrachte Bewegungssensoren erhält die Performerin Zugriff auf die Steuerung sämtlicher Elemente des Werks – von den vokalen und zugepielten instrumentalen Klängen bis hin zum Einsatz des Lichts –, sodass sie die komplette Aufführung durch Umsetzung des notierten Gestenrepertoires formt. Der Vorstellung des Komponisten entsprechend resultiert daraus ein «moderner Popsong»,² der durch eine Kombination von Elementen zeitgenössischer und experimenteller elektronischer Musik mit popmusikalischen Verfahrensweisen gekennzeichnet ist.

DER «EXTENDED PERFORMER»

Alexander Schubert, Jahrgang 1979, erweist sich als erfrischender Grenzgänger, der ein großes Interesse an musikalischen Verzweigungen an den Tag legt.³ *Your Fox's A Dirty Gold* für Soloperformerin mit Stimme, Bewegungssensoren, E-Gitarre, Live-Elektronik und Licht (2011), vom Komponisten als «interactive performance piece» bezeichnet, bringt zwei für sein Schaffen wesentliche Aspekte zusammen. Eines davon ist die Bindung der Musik an die Idee vom «extended performer», ausgehend von einer sensorbasierten Erweiterung des Interpreten, dessen Aktionen entweder in Klang transformiert werden oder andere Aspekte der Aufführung steuern können. Es ist die Lust an der Bewegung und an einer dem Körper als Potenzial eingeschriebenen, für die Aufführung nutzbaren Energie, die dieser künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Agieren des Musikers zugrunde liegt.

Ein besonders anschauliches Beispiel hierfür bietet das Stück *Weapon of Choice* für Violine, Sensor, Live-Elektronik und Live-Video (2009), das zugleich auch ein Dokument der kreativen Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und seiner Interpretin Barbara Lüneburg ist.⁴ Die Grundidee besteht darin, über einen am Frosch des Violinbogens angebrachten Sensor die Bewegungsabläufe der Performerin einzufangen und ihr dadurch Zugriff auf die Steuerung von Live-Elektronik und Live-Video zu geben, und zwar mit dem Ziel, den gesamten Performerinnenkörper zu einem komplexen, interaktiv mit der Aufführungsumgebung verknüpften Metainstrument zu machen. Das vorgeschriebene Aktionsspektrum ordnet Schubert innerhalb eines formalen Verlaufs an, der in vier Abschnitte strukturiert ist. Da das musikalische Material nicht präzise ausnotiert ist, sondern an eine grafische Notation gebunden bleibt, die im Zusammenhang mit verbalen Anweisungen nur die Art der Bewegungen, nicht aber das exakte Tonmaterial festlegt, kann die Geigerin die Bin-

seits klanglich – nämlich über seine Auswirkung auf die Live-Elektronik –, andererseits aber auch visuell – als Steuerelement für die Videoschicht und als Moment der Performance – erfahren lässt.⁵

Mithilfe solcher Strategien verstärkt Schubert ganz entscheidend das theatrale Moment der Aufführung und bezieht sich dabei in einzelnen Fällen auch auf spezifische Präsentationsformen. Während es so in *Your Fox's A Dirty Gold* um die performative Situation eines Rockkonzerts mit samt den dazugehörigen medialen und korporalen Subtexten geht, steht in *Point Ones* für erweiterten Dirigenten und kleines Ensemble (2012) die Situation des (Neue-Musik-)Konzerts selbst im Mittelpunkt. Auf den ersten Blick handelt es sich hier um ein Werk, dessen Konzeption der simplen Gegenüberstellung von Ensemble (samt zugepielten elektronischen Klängen) und leitendem Dirigenten gehorcht. Um die Doppelbödigkeit der Aufführungssituation zu erschließen, bedarf es wiederum des visuellen Eindrucks:⁶ Denn nur er deckt den Umstand auf, dass der Dirigent die

Alexander Schubert: «Your Fox's A Dirty Gold» | Beginn

nendifferenzierung ihres Parts selbst bestimmen. Unabdingbar ist allerdings die Verwendung stark vergrößerter Spielbewegungen, die aus dem gewöhnlichen Violinspiel abgeleitet sind und zum Teil weit über dieses hinausgehen, weil sie als Impulse für das klanglich-optische Szenario dienen. Damit werden die ursprünglich mit dem Vortrag verbundenen Bewegungsmuster vom Instrumentalspiel losgelöst und gewinnen einen Eigenwert, der sich einer-

Musiker zwar gelegentlich auf herkömmliche Weise koordiniert, ansonsten aber vor allem Cues markiert und damit den Beginn der nächsten Passage anzeigt. Allerdings wird er, ausgestattet mit Bewegungssensoren, selbst zum Performer, dessen Part, aus grafischen und verbalen Anweisungen für die Bewegungsverläufe der rechten und linken Hand zusammengesetzt, in zwei Systemen der Partitur notiert ist. Gerade der Konflikt zwischen optischer und akusti-

Score

Point Ones

Alexander Schubert
22.05.13

♩ = 120

1 traditional conducting with right hand

2 ←

3 ↓ Click

Right Hand

Left Hand

Electronics

Instruments

Theme

Perc

Clarinet in Bb

Piano

E-Guitar

Drumkit

Violin

Cello

Man. Jump

niente *mf* *p* *mf* *f*

Chromatic trill, (half step down)

Chromatic trill, (half step up)

Chromatic trill, (half step down)

Chromatic trill, (half step up)

f *mf* *mp* *f*

DISTORTION

mute crash

p *mf* *mp* *f*

4

5

6

7

8

9

10

R.H.

L.H.

E.

I.

Click

Cresc

Perc

Click

Click High

Theme

Click

small shaking hand movement

sustain click

held notes

Cl Bb

Pf

G.

Dr.

Vn

Vc

niente *mf*

mf

f

mf

f

mf

pp

pluck string inside piano gently

mp

Alexander Schubert: «Point Ones» für erweiterten Dirigenten und kleines Ensemble | Beginn

scher Ebene – also der Umgang mit den Konnotationen des gestischen Dirigier-vokabulars und der daran geknüpften Erwartungshaltung – verleiht dem Werk einen besonderen Reiz: Das Bewegungsrepertoire, bei einer gewöhnlichen Aufführung ein Zeichensystem zur Regelung des Zusammenspiels, das mit eigenständigen, den Ausdruck der Musiker beschwörenden Gesten kombiniert sein kann, verselbstständigt sich unabhängig vom Ensemble und gewinnt einen visuellen Eigenwert, der wiederum selbst in Klang transformiert wird.

SPIEL MIT STILISTIKEN

Der zweite für Schuberts Schaffen entscheidende Gesichtspunkt, in *Your Fox's A Dirty Gold* durch die Nähe zur Situation eines Rockkonzerts gegeben, ist die Überschreitung des stilistisch eng umgrenzten und teils extrem theorielastigen Neue-Musik-Diskurses zugunsten einer von Stück zu Stück anders gelagerten Kombination von Einflüssen aus Jazz, Rock und elektronischer Tanzmusik. Diese zeichnet sich nicht nur auf der klanglichen Ebene ab, sondern spielt auch im Rahmen der vom Interpreten geforderten Umsetzungsstrategien eine wichtige Rolle. Schuberts Interesse an solchen Bausteinen speist sich vorrangig aus Erfahrungen, die er in den zurückliegenden Jahren sowohl als Solokünstler wie auch als Musiker in diversen Formationen gemacht hat. Sie bilden die Basis dafür, dass die Ausdrucksgestalt der Werke – beispielsweise in den Stücken des fünfteiligen *Superimpose*-Zyklus für Jazzquartett und Elektronik (2009–11) – mitunter erheblich vom Aufeinandertreffen der Kennzeichen improvisierter und notierter Musik bestimmt wird.⁷

Wenn der Komponist das Stück *Superimpose I* für Klavier, Kontrabass, Saxofon, Schlagzeug und Elektronik (2009) als «Kommentar über Jazzphrasen» beschreibt, benennt er damit ein musikalisches Szenario, das durch Montage gestischer und energetischer Elemente aus diversen Jazzstilen entsteht und an einer Stelle (Takt 28 bis 33), von der festen Notation wegführend, auch der Free-Jazz-Improvisation Raum gibt, wobei Schubert durch «hyperaktives Zappen durch Stile und Stereotype» Brüche erzeugt, die seine Musik unaufhörlich vorantreiben. Demgegenüber verlagert er in *Superimpose II: Night of the Living Dead* für Klavier, Kontrabass, Saxofon, Schlagzeug und Elektronik (2009) die Arbeit auf

den Umgang mit unterschiedlichen Klangqualitäten, indem er sich, verknüpft mit «Jazzphrasen und rhythmische[n] Strukturen experimenteller Electronica», auf die «Gegenüberstellung und Verbindung von akustischen Instrumenten», passagenweise durch ihren aggressiven Duktus gekennzeichnet, und deren «artifiziellen, synthetischen Nachbildungen» mittels Zuspelungen konzentriert. Während der improvisatorische Aspekt auch hier lediglich am Rand auftaucht – für den Halteton von Takt 169 bis 177 ist in Saxofon und Kontrabass ein hörend aufeinander bezogener, variabler Umgang mit Tonhöhe und Klangqualität vorgeschrieben⁸ –, setzt Schubert in *Superimpose III: Infinite Jest* für Saxofon, E-Gitarre, Schlagzeug und Live-Elektronik (2010) stärker auf die Freiheit der Interpreten: Indem er den überwiegenden Teil der Partitur als Kombination aus grafischen und verbalen Anweisungen gestaltet, zugleich jedoch immer wieder Fragmente normaler musikalischer Notation integriert, die ihm als Kristallisationspunkte für bestimmte musikalische Aktionen dienen, provoziert er einen Modus der Umsetzung, dem eine «sehr körperliche und aggressive Aufarbeitung von Freejazz- und Hardcore-Phrasen» eingeschrieben ist.

Solche Konzeptionen verbindet Schubert in *Bureau del Sol* für Saxofon, Drumkit und Timecode Vinyl (2010, revidiert 2011) mit Einflüssen aus der DJ-Kultur:⁹ Zum wiederum grafisch und verbal notierten Dialog zwischen Saxofonist und Schlagzeuger tritt hier ein dritter Interpret hinzu, dem als Klangregisseur die Kontrolle der Live-Elektronik obliegt. Dazu wendet er jedoch Strategien des Scratchens an, indem er die in Echtzeit auf Timecode Vinyl aufgezeichneten Instrumentalpassagen des instrumentalen Dialogs via Turntable als Remix-Element in den musikalischen Diskurs einspeist. Dadurch kommt der physischen Kontrolle im Umgang mit dem haptischen Interface der Vinylscheibe als Element des Live-Elektronik-Einsatzes eine wichtige Funktion zu, da sie mit einem Agieren auf der Basis semantisch fixierter Körpercodes einhergeht. Dieses Beispiel zeigt nicht nur erneut, wie der Komponist Werkkonzeptionen aus dem Modell einer ganz bestimmten performativen Situation ableitet; es unterstreicht darüber hinaus auch, welche wichtige Rolle die optischen Eindrücke in Schuberts Schaffen übernehmen: Sie verweisen darauf, dass das in seine Stücke inkorporierte gestische Moment

nicht allein den musikalischen Duktus beeinflusst, sondern dass sich seine energetische Wirkung auch in den Bereich des Sichtbaren erstreckt, wo sie einen ganz eigenen Reiz entfaltet. ■

¹ Die Beschreibung des Beginns bezieht sich auf einen Videomitschnitt der Uraufführung bei den Klangwerktagen Hamburg am 1. Dezember 2011, vgl. <http://www.alexanderschubert.net/works/Fox.php> (letzter Zugriff auf diesen und sämtliche weiteren Internetlinks: 17. Januar 2014).

² zit. nach ebd.

³ Ausführliches Text-, Audio- und Videomaterial zu vielen Werken bietet die Internetseite des Komponisten: <http://www.alexanderschubert.net>.

⁴ Ein Aufführungsmitschnitt mit Barbara Lüneburg findet sich unter http://www.alexanderschubert.net/weapon_of_choice/index.php; darüber hinaus erschien 2011 eine DVD-Produktion (Ahornfelder AH21). Zur Zusammenarbeit zwischen Performerin und Komponist vgl. «Entdeckungsreise in andere Gefilde. Die Geigerin Barbara Lüneburg im Gespräch mit Stefan Drees», in: *Seiltanz* 2, April 2011, S. 41–50, insbes. S. 42.

⁵ Ein analoges Konzept weist Schuberts Stück *Laplace Tiger* für Schlagzeug, Sensoren, Live-Elektronik und Live-Video (2009) auf, vgl. http://www.alexanderschubert.net/works/laplace_tiger.php.

⁶ Zu einem Mitschnitt der Uraufführung vgl. <http://www.alexanderschubert.net/works/Point.php>.

⁷ vgl. <http://www.alexanderschubert.net/superimpose/index.php>. Die folgenden Zitate entstammen den dortigen Werkkommentaren.

⁸ Saxofon: «improvise with microtonal variations (up and down a quarter tone)[.] also improvise with air pressure / flagolet[t][.] listen to what the double bass plays», Kontrabass: «improvise with microtonal variations (up and down a quarter tone)[.] also improvise with bow pressure / flagolet[t][.] listen to what the saxophone plays».

⁹ Zu einem Mitschnitt vgl. <http://www.alexanderschubert.net/works/Bureau.php>.