

Verbindung von Körper und Klang

Alexander Schubert im Gespräch

mit Hanno Ehrler

Hört und sieht man deine Kompositionen, fällt sofort ihr medialer Kontext auf. Die meisten von ihnen sind nicht nur Musik, sondern beziehen Gestisches und Video mit ein und sind mit dem Computer beziehungsweise Notebook entstanden. Würdest du dich als einen sogenannten „digital native“ verstehen?

Ja, auf jeden Fall. Ich habe mit zwölf oder dreizehn Jahren angefangen, Gitarre zu spielen, später dann Klavier. Die maßgebliche Entwicklung war dann, dass ich mit sechzehn einen Computer bekommen und von da an tatsächlich elektronische Musik gemacht habe. Die Arbeitsweise heutzutage ist schon eine andere, und da würde ich mich als extrem „digital native“ betrachten. Ich habe Programmiersprachen, Graphik-, Video-, Notensatz- und Photoprogramme immer parallel geöffnet und springe vom einen zum anderen hin und her. Bei mir ist auch der Musiker auf der Bühne eigentlich kein Musiker mehr, der da sitzt und das Stück spielt, sondern er ist eher etwas wie ein YouTube-Clip oder ein GIF oder ein Facebook-Profilbild oder so etwas in der Richtung. In „Sense Focus“ zum Beispiel kann man den Musiker auf der Bühne als etwas Maschinelles sehen, als ein Abziehbild von dem, was er eigentlich ist. Der wird einfach nur angeknipst für den Moment, wo man ihn braucht, und danach wieder ausgeknipst. Das Licht wird auf ihn nur gerichtet, wenn er spielt, danach geht es wieder aus. Es gibt keine in sich geschlossene Kontinuität dieser Person, sondern man benutzt den Schnipsel, den man braucht, und danach macht man ihn wieder aus.

Dein Weg zur Musik und in die Neue-Musik-Szene war nicht der übliche, also ein Instrument spielen, das klassische Repertoire kennenlernen und dann ein Hochschulstudium in Komposition ...

In meiner Jugend habe ich eher experimentelle Popmusik gehört, Sachen wie Radiohead. Vieles von den ursprünglichen Einflüssen ist alles elektronische Musik im allerweitesten Sinn, also experimentelle Clubmusik, Sachen wie Aphex Twin, Squarepusher, Oval, Sachen die auf Warp erschienen sind. Und dann hat mich diese ganze reduzierte Szene interessiert, die es um das Label Scape gab, minimalistischer Dub, dieses Zurückgefahrenere wie bei Christian Fennesz. Zu der Zeit war ich auch schon mit Musikern auf der Bühne, habe Free Jazz und improvisierte Musik gespielt, die nicht mehr so klar nach Jazz klang, aber wo es viel um erweiterte Spieltechniken ging und auch um experimentelle Klangästhetiken. Das war der nächste Schritt, der für mich relevant war. Ich habe gemerkt, dass es Musiker gibt, die mit dem Instrument und den Spieltechniken auf eine Art und Weise umgehen

können, von der ich etwas lernen kann, und was ich gerne einbringen möchte in die Musik, die ich mache. Und als ich merkte, dass das, was ich selber als Performer machen kann, bis hierher geht und nicht weiter, kam der Entschluss, zu sagen, okay, mir ist tatsächlich das Strukturieren und Anordnen wichtiger als der Beweis, dass ich das selber machen kann. An diesem Punkt war ich, als ich mich entschlossen habe, Komposition zu studieren. Und dann habe ich auch angefangen – da war ich schon über zwanzig –, mich mit klassischer und zeitgenössischer Musik zu beschäftigen.

Du hast dann Komposition in Hamburg studiert, aber nicht nur, sondern parallel dazu auch etwa ganz anderes, nämlich Bioinformatik in Lübeck und Leipzig.

Die beiden Sachen hatten zu dem Zeitpunkt relativ wenig miteinander zu tun. Beim Bioinformatikstudium ging es hauptsächlich um künstliche Intelligenz und Kognitionswissenschaften, was ich da gemacht habe. Eine Zeitlang habe ich mit dem Gedanken gespielt, in diesem Bereich in die Wissenschaft zu gehen. Ich interessiere mich immer noch stark dafür, aber meine Leidenschaft war dann doch woanders ...

... und zwar bei der Musik. Während deines Kompositionsstudiums hast du dich mit zeitgenössischen Werken auseinandergesetzt. Wenn man die Sachen sieht, die du benennst, Stockhausen, Cage, Ferrari, auch Bernhard Lang und Tonbandstücke aus dem Bereich der Musique concrète, dann hast du dich genau wie früher besonders für Experimentelles und Elektronisches interessiert. Das schlägt sich auch in deiner Kompositionstechnik nieder, die ganz offenbar in der Tradition dieser Musik steht, in einer Arbeit mit Fragmenten, Bausteinen, Blöcken und Samples.

Man kann sagen, dass ich probiere, relativ logische und klar strukturierte und dadurch vielleicht sogar häufig auch einfach nachzuvollziehende Blöcke zu setzen und sie durch Schnitttechniken zu kontrastieren. Auch wenn innerhalb eines Blocks komplexe Sachen passieren, bleibt die Einfachheit der Strukturierung, was ja nicht so typisch ist für die neue Musik. Manchmal denke ich, dass sich die Strukturierung und die Abfolge von Formteilen in den Stücken teilweise Mechanismen aus der Popmusik bedienen, aus dem Theater oder so, wo es einfach eine klarere Strukturierung gibt. Ich fange häufig mit einem sehr einfachen Ansatz an, was für mich hilfreich ist, um ein Stück irgendwie in Gang zu bringen, um mich selber irgendwie zu puschen in eine Richtung. So setze ich mir zu Beginn einen Rahmen, den ich Szenario nenne, und sehe dann, was damit dann passiert. Ich vertraue da ziemlich stark auf Intuition – das Gegenteil einer von



vornherein klar durchstrukturierten Kompositionstechnik. Dann kommt immer die Frage, was kann ich jetzt als nächstes machen. Ich sehe mich da auf eine Art und Weise fast romantisch. Die Stücke, die ich schreibe, haben einen extrem starken persönlichen und sehr subjektiven Ansatz. Vieles ist eigentlich eine Bestandsaufnahme von dem, was bei mir gerade los ist, oder worum es bei mir gerade geht.

In welche Richtung hat sich deine Arbeit seit deinem Studium entwickelt?

Ich hatte mich früher ganz stark auf reine Klangflächenmusik konzentriert, und das hat sich bei mir über die letzten sieben Jahren in recht unterschiedlicher Art und Weise geändert. Dieser ganze performative, gestische Anteil ist maßgeblich geworden in meiner Musik, insgesamt sozusagen der Erfahrungszustand, die Körpererfahrung, die Körperlichkeit der Musik, die Wahrnehmungssituation und auch die Position des Zuschauers, des Zuhörers, des Sich-Auseinandersetzens damit, in eine Situation geworfen zu werden. Diese Aspekte sind für mich in verschiedenen Annäherungsweisen zum maßgeblichen kompositorischen Mittel geworden.

Das sind ja eine ganze Menge verschiedener Aspekte: Performance, Wahrnehmungssituation und Körperlichkeit. Mir scheint, dass bei allem die Auseinandersetzung mit dem Körper eine Rolle spielt. Das ist ein Thema, das in der komponierten zeitgenössischen Musik oft vernachlässigt oder ignoriert wird. Wenn Körperlichkeit erscheint, dann meistens in Zusammenhang mit dem Genre Musiktheater. Es gibt relativ wenige Komponisten, zum Beispiel Heinz Holliger, Vinko Globokar oder Uwe Rasch, die den Körper in der Musik wirk-

lich ernstnehmen und zum kompositorischen Thema gemacht haben. Wie kam es bei dir dazu, Körperlichkeit als Aspekt der künstlerischen Arbeit so wichtig zu nehmen?

Das hat sich für mich im Laufe der Zeit entwickelt. Die ersten Stücke, die über das rein Musikalische hinaus gegangen sind, waren Solostücke für Interpreten mit Sensoren. Und die haben sich ganz explizit aus der Performance-Tradition der improvisierten Musik, Freejazz und Hardcore abgeleitet, wie ich sie erlebt habe, und wo es viel über Körperlichkeit auf der Bühne geht. Da sitzt nicht jemand hinter seinem Notenblatt und spielt intensiv Musik, sondern Musik und Körper sind hier eigentlich nicht trennbar. Wenn jemand ein heftiges Schlagzeugsolo spielt, dann performt der das nicht einfach cool runter. Auch das Zusammenspiel mit Musikern und die Interaktion zwischen Musiker und Publikum hat mich interessiert und auch fasziniert zu der Zeit, als ich in diesem Impro-Kontext tätig war und das Glück hatte, mit tollen Musikern zusammenzuspielen. Da kam das für mich ursprünglich her. Es war also erstmal eine rein musikhärente Begründung für Körperlichkeit, einerseits die Vermittlung, andererseits das Empowerment für den Interpreten. Durch den Einsatz des Körpers hat der Interpret zum Beispiel die Chance, die Elektronik selber zu steuern. Sonst hat man ein Stück und es kommt einfach Zuspriel vom Tonband dazu, so ein Deus ex machina. Ich fand es reizvoll, die ungebremste Gewalt und Performance-Möglichkeit eines Interpreten auf der Bühne nicht auszubremsten.

Du hast oft mit Bewegungssensoren gearbeitet, die der Interpret am Körper trägt. Das bringt ja schon ganz automatisch eine Körperlichkeit rein, denn um einen Klang zu steuern, muss der Musiker bestimmte Bewegungen ausführen. Das ist zum Beispiel beim Schlagzeugstück „Laplace Tiger“ der Fall.

Das war mein zweites Stück für Sensoren. Die sind am Handgelenk des Schlagzeegers angebracht und messen die Geschwindigkeit der Bewegung. Man kann aber auch die Neigung und Drehung der Handgelenke ablesen. Das heißt, was der Computer versteht ist: Halte ich die Hand hoch, runter oder waagrecht, drehe ich sie nach links oder nach rechts, und er erkennt, ob ich eine starke Bewegung mache und in welche Richtung ich sie mache. Das kann man als Triggersignal benutzen, aber auch als kontinuierliche Steuerung von verschiedenen Sachen. Im Stück funktioniert das dann so, dass der Interpret die Möglichkeit hat, akustisch auf dem Instrument zu spielen, aber es gibt auch bestimmte Bewegungsarten und Bewegungsintensitäten, die ihm ermöglichen, die Elektronik zu steuern. Das Stück ist in Blöcke eingeteilt und geht damit los, dass der Schlagzeeger einen bestimmten Vorrat von Klängen spielt, verschiedene Sounds, die er relativ improvisatorisch spielen kann. In diesem ersten Block werden die Schlagzeugsounds alle aufgenommen und als einzelne Samples abgespeichert. Im zweiten Block ist es dann so, dass der Schlagzeeger quasi über die

Bewegung der rechten Hand diese Samples triggern und mit der anderen Hand und der Drehung der Hand die Tonhöhe und das Filtern dieser Klänge manipulieren kann. Das geht dann immer hin und her, er spielt akustisch, geht dann einen Schritt weiter und nimmt sein zuvor gespieltes akustisches Material und spielt es durch seine Körperbewegung noch einmal auf elektronische Art und Weise. Es ist ein Wechselspiel, das irgendwann zu einer Verzahnung führt, wo beide Prozesse quasi ineinander laufen.

„Laplace Tiger“ entstand 2009. Fünf Jahre später in „Sensate Focus“ bearbeitest du das Thema Körperlichkeit auf eine ganze andere Weise.

Da stehen vier Musiker auf der Bühne in einen dunklen Raum. Zu bestimmten Zeitpunkten geht ein Spot auf sie an, wo sie entweder eine Spielaktion oder eine gestische Aktion haben, und danach geht das Licht wieder aus. Als Zuhörer und Zuschauer sieht man, wenn keine Aktion erfolgt, eine schwarze Bühne, also eigentlich nichts, auch nicht die Musiker. Diese Steuerung des Lichts, das An- und Ausschalten der Musiker und wie diese auf der Bühne erscheinen, hat für mich schon so was total Digitales: Ich beleuchte diesen Musiker ganz kurz und mache ihn danach aus, das hat für mich etwas von Sampling. Sampling bedeutet ja im Allgemeinen – man kennt das hauptsächlich aus dem Audibereich –, dass man einen Ausschnitt nimmt und den dann benutzt. Das gleiche gibt es im Video. Mich hat der Aspekt gereizt, dass diese Musiker leibhaftig auf der Bühne stehen, aber durch die Beleuchtung so dermaßen artifiziell werden, dass sie eigentlich schon wie ein Sample oder wie eine Art digitale Repräsentation rüberkommen.

Hier bist du beim Thema digitale Repräsentation, was dich ja nicht nur in deiner Musik, sondern auch allgemein beschäftigt. Um es mal plakativ zu sagen: Als „digital native“ bist du ja mittendrin im Digitalen, und das auch mit dem eigenen Körper, der am Computer sitzt und sich damit den Bedingungen der digitalen Welt anpasst oder, wenn man so will, ausliefert. Im Stück „HELLO“, das wie „Sensate Focus“ von 2014 ist, trägst du das ganz explizit und ganz persönlich nach außen, und zwar mit dir selbst. Du trittst als Pantomime auf, und man sieht dich bei der Computerarbeit, was im Gegensatz zum Pantomimischen dokumentarischen Charakter hat.

Kontinuität und quasi natürliche Darstellung sind einer überdigitalisierten artifiziellen Repräsentation gewichen. Das ist zum Beispiel etwas, was mich bei „Sensate Focus“ interessiert hat. Ich wollte für die Musiker, obwohl sie live auf der Bühne sind und spielen, eine Form finden, die diese Sichtweise auf den Körper heutzutage widerspiegelt. Und dann geht das in diesem Stück noch einen Tick weiter. Denn die Art und Weise, wie die Musiker spielen, hat etwas sehr Mechanisches, fast Roboterhaftes. Die Musiker werden auch an nahezu unmögliche Passagen geführt, wo sie Achtel oder Sechzehntel spielen in einem ziemlich schnellen Tempo; das Tempo geht von

120 sukzessive hoch auf 999. Also es gibt dann einfach Stellen, wo von ihnen erwartet wird, völlig maschinell zu agieren. Im Stück „HELLO“ habe ich versucht, quasi das Gegenteil zu machen. Während es in den früheren Stücken so war, dass die Bewegungen und Gesten des Performers über den Computer ein klangliches Resultat zur Folge hatten, war es in diesem Fall so, dass es eher so etwas wie eine Videopartitur war, wo die Geste zuerst da ist und von den Musikern dann in etwas Klangliches umgesetzt wird. Ich habe mich selber mit einer Videokamera aufgenommen, als ich Bewegungen durchführte, die teilweise abstrakt waren, teilweise eine gewisse musikalische Referenz hatten. Dann gibt es einen Punkt, wo dieses Konzept gebrochen wird, an dem ich den Raum verlasse und aus diesem sehr klaren Setup etwas ganz anderes wird. Und dann spreche ich über das Stück, und man kann mir bei der Arbeit daran zugucken. Und Teile daraus lade ich schon bei YouTube hoch.

In diesem Fall montierst du ja nicht nur Samples und parzellierst das Ganze in Einzelnes. Hier bricht ja auch der Kontext oder, wie du sagst, das Setup auf und damit die Geschlossenheit, die deine Konzepte bisher hatten.

Ich sehe Parallelen, wie wir heute über Körperbilder nachdenken, und wie wir im Computer und digital damit umgehen. Alles wird zerschnipselt. Man benutzt die Dinge so, wie man sie gerade brauchen kann. Es hat häufig einen sehr artifiziellen Charakter, wie zum Beispiel Repräsentation in sozialen Netzwerken funktioniert. Da greife ich schon einige gesellschaftliche, technische und auch theoretische Aspekte auf. Zum Beispiel die Fragen nach Virtualität, nach der Verbindung von Körper und Klang, vom Performativität, von Theatralik, von Inszenierung, aber auch Fragen und Sachen wie Digitalisierung. Das hat schon etwas mit dem Körperbild auf der Bühne zu tun. Den Kern von dem, was mich theoretisch interessiert, kann man vielleicht herunterbrechen auf das Verhältnis von Körper zu digitaler Repräsentation.

Du trittst meistens in der Neue-Musik-Szene auf. Viele Deiner Stücke werden in den Konzerten und Festivals dieser Szene gespielt. Wie siehst du dich darin aufgestellt?

Ich möchte meine Stücke auf eine Art und Weise umsetzen, die im Bereich der Kunstmusik eine Relevanz hat. Wichtig für mich ist, wenn ich Referenzen nehme wie Rave-Kultur oder Techno, dann möchte ich kein Stück machen, bei dem man denkt, da könnte ich genauso in den Club und nicht in den Konzertsaal gehen. Ob man das, was ich da mache, neue Musik nennen kann oder nicht, kann man diskutieren. Aber ich sehe mich definitiv als Teil der Neue-Musik-Szene in irgendeiner Form. Da finden die meisten meiner Aufführungen statt, das ist mein kultureller Kontext.

Das Interview wurde am 16. August 2016 in der Hamburger Musikhochschule geführt.